

EWOLUCJA RADZIECKICH WIDOWISK MASOWYCH (do lat trzydziestych XX wieku)*

1. Kilka uwag wstępnych

1. Masowość wpisana jest w komunizm, w ideę społeczeństwa kolektywnego, w którym masa – przeciwstawiana jednostce – zawiera pozytywne wartości (w masie siła, masa ma rację). Trzeba jednak pamiętać, że masa w rzeczywistości porewolucyjnej nie reprezentuje całego społeczeństwa, lecz przede wszystkim proletariąt, a w niektórych ujęciach – jedynie proletariąt z wysoko uprzemysłowionych fabryk, proletariąt wielkomiejski. Charakterystyczne, że jeszcze w *Słowniku języka rosyjskiego* z lat osiemdziesiątych¹ słowo „masa” (ros. *massa*) występuje w znaczeniu: „szerokie warstwy ludności pracującej; lud” (*szirokije słoj trudiaszczichsia nasielenija; narod*) i używane jest w połączeniu: „ludowe masy” (*narodnyje massy*); jako przykład użycia podano cytaty z Lenina, zaczynający się od słów: „Związek z masą, to znaczy z ogromną większością robotników (a w konsekwencji – wszystkich ludzi pracy)...” (*Swiaz’ s massoj, to jest’ s gromadnym bolszynstwom raboczich (a zatiem i wsiech trudiaszczichsia)...*).

Zatem pojęcie „masa” w epoce Związku Radzieckiego nie może być używane w oderwaniu od klasowego rozumienia społeczeństwa i nie ma wiele wspólnego z wywodzącym się z niemarksistowskich źródeł pojęciem „społeczeństwo masowe” (*mass society*), ponieważ „wszyscy ludzie pracy” – to nie to samo, co współczesna zbiorowość zatomizowanych jednostek, biernych odbiorców kultury, nastawionych na masową konsumpcję. Warto zdać sobie sprawę, że słowo „masa” w znaczeniu socjologicznym weszło do języka rosyjskiego w XX wieku; w klasycznym, dziewiętnastowiecznym słowniku Władimira Dala słowo „masa” występuje jedynie w znaczeniu fizycznym, jako odpowiednik „substancji, ciała, materii”.

* Tekst powstał w ramach grantu KBN nr H01E 038 26, a jego pierwodruk ukazał się jako: K. O s i ń s k a, *Ewolucja widowisk masowych w Związku Radzieckim (od roku 1917 do lat 30)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008, nr 2 (281), s. 154–175.

¹ *Słownik rosyjskiego języka. W 4-ch tomach*, red. A. P. Jewgienjewa, Moskwa 1981–1984.

2. Porewolucyjny teatr masowy wyrósł na gruncie idei popularnych w Rosji przedrewolucyjnej, na początku XX wieku. Przeczucie schyłku kultury, nastroje dekadencjne, powszechne na przełomie XIX i XX wieku, sprzyjały rodzeniu się synkretycznych ideologii naprawy świata i odrodzenia kultury. Generalnie idee te wyrastały ze sprzeciwu wobec wybujałego indywidualizmu i akcentowały konieczność powrotu ludzkości do pierwotnych, wspólnotowych źródeł. Anatolij Łunaczarski, współtwórca (obok Maksyma Gorkiego i Aleksandra Bogdanowa) idei „bogostroicielstwa”, autor pracy *Religia i socjalizm* (1908), będącej wykładnią „mistycznego socjalizmu”, jeszcze przed rewolucją propagował utopijny „teatr socjalistyczny” oraz twierdził, iż lud przeżywać będzie chwile radości i zbiorowych uniesień w teatrach, które zastąpią świątynie: „Teatr społeczny stanie się miejscem zespołowych inscenizacji i tragedii, których zadaniem będzie doprowadzenie dusz do ekstazy religijnej”².

Charakterystyczne dla myślicieli tego nurtu przekonanie o konieczności złożenia w ofierze teraźniejszości na rzecz przyszłości, która przyniesie wyzwolenie od przemocy rynku i kapitału, dawało się odczytać w perspektywie eschatologicznej: jako wizja śmierci starego, niesprawiedliwego świata i narodzin świata nowego, wolnego od dawnych wad. Po 1917 roku w scenariuszach wielu widowisk masowych wykorzystano ten schemat: rewolucja ujmowana była jako najważniejsze wydarzenie w dziejach ludzkości, jako początek nowej ery, w której zrealizuje się perspektywa nowego, doskonałego porządku społecznego, czyli: „raju na ziemi”.

W pobieżnej choćby charakterystyce epoki „srebrnego wieku” kultury rosyjskiej nie można pominąć postaci i poglądów Nietzschego, wywierającego wpływ nie tylko na symbolistów, ale też na marksistów³. Jego interpretatorem i propagatorem na gruncie rosyjskim był poeta i filozof Władimir Iwanow, jedna z kluczowych postaci środowiska intelektualnego Petersburga. Iwanow postulował odrodzenie teatru poprzez jego archaizację, czyli powrót do kultu i mitu. Program ten wyrastał z przekonania, iż odrzucić należy teatr oparty na scenicznej iluzji, teatr zajmujący się problemami pojedynczego człowieka i powołać do życia „dramat zbiorowy”, mający swe źródła w tradycji antycznego chóru. Idea działania zbiorowego (*sobornogo diejstwa*), wywiedziona z nietzscheańskiej wizji kultu Dionizosa, z tradycji misterii, przeniesiona do współczesnego teatru i dramatu miała aktywizować widza, usuwać granice między sztuką a życiem, między aktorem a widzem. Tak rozumiany teatr zbiorowy, dający się także odnieść do prawosławnej idei „soborności”, czyli wspólnoty ludzkiego losu, pracy i cierpienia, a wreszcie – zbawienia ludzkości, albowiem „nie można zbawiać się w pojedynkę” (*w odinoczku spasatsia nieszia*) – jak powiedział Nikołaj Bierdiajew, reprezentował wartości ponadartystyczne, sakralne; utożsamiany z misterium miał powodować przestoczenie i stopienie się dusz.

² A. Łunaczarski, *Pisma wybrane*, przeł. L. Turek, t. 2, Warszawa 1964, s. 63.

³ Zob. A. Walicki, *Marksizm i skok do królestwa wolności*, Warszawa 1996, s. 369–370.

Poglądy te niemożliwe do zrealizowania w praktyce teatralnej (sami symboliści mieli poczucie niespełnienia ich wizji), zostały częściowo zaadaptowane do rewolucyjnych widowisk masowych. Część środowiska symbolistów początkowo odniosła się pozytywnie do rewolucji. Sam Wiaczesław Iwanow (zanim w 1924 wyemigrował z Rosji Radzieckiej, pełnił m. in. funkcję przewodniczącego sekcji historyczno-teatralnej TEO Narkomprosu – Teatralnego Oddziału Ludowego Komisariatu Oświaty) uważał, że „pierwiastek chórowy” będzie siłą napędową nowego, masowego teatru. W praktyce widowisk masowych, zwłaszcza tych powstających z inspiracji Proletkultu, można zresztą zaobserwować więcej związków z estetyką i myślą symbolizmu. „Liturgia, w której łączą się w służbie wiary działający i patrzący, i misterium ze swym stałym tematem drogi przez mękę – owe dwa typy dramatu symbolistycznego pociągały początkowo także teatr proletkultowski” – pisał znawca tematu Dawid Zołotnicki⁴.

3. Pojęcie „masowości” w porewolucyjnej sztuce, w tym także w teatrze, może być ujmowane dwojako, w zależności od tego, czy patrzymy na sztukę z punktu widzenia „nadawcy” (czyli twórcy) czy też – odbiorcy (widza). Przy wielu cechach wspólnych, czym innym jest bowiem „teatr masowy”, nie tylko przeznaczony dla masowego widza, ale i taki, w którego tworzeniu biorą udział masy – setki, a nawet tysiące wykonawców (na przykład tzw. widowiska masowe), czym innym zaś ogólna idea sztuki dla mas, w której masy traktowane są przedmiotowo – jako w gruncie rzeczy bierni odbiorcy, zaś sztuka – jako narzędzie wychowania i ideologicznej indoktrynacji, bądź jako rozrywka (niezależnie od funkcji dydaktycznej i wychowawczej, rewolucyjne widowiska przeznaczone dla mas realizowały potrzebę igrzysk). W Związku Radzieckim, w pierwszych latach po rewolucji granica między tymi dwoma ujęciami jest nieostra. Masy, czyli proletariat, stają się nie tylko odbiorcą sztuki (nowym widzem), ale też zachęcane są do szerokiego udziału w tworzeniu nowej sztuki. Ta druga linia rozwijana jest przede wszystkim w ramach Proletkultu.

2. Proletkult

Proletkult – to coś więcej niż nazwa „proletariackich organizacji kulturalno-oświatowych”, powstających jeszcze przed rewolucją październikową (pierwsza ogólnorosyjska konferencja organizacji proletkultowskich odbyła się 15–19 września 1917 roku)⁵. To system światopoglądowy, którego najbardziej

⁴ D. Zołotnicki, *Jutrznie teatralnego Października*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1980, s. 262.

⁵ O ideologii Proletkultu pisali w Polsce m. in.: J. T a s a r s k i, *Teatr Proletkultu – ideologia i praktyka*, „Dialog” 1970, nr 11, s. 105–124; T. Z o b e k, *Proletkult. Historia i program grupy*, [w:] *Czas wielkiej przemiany*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice 1995.

wpływowi przedstawicie: Aleksandr Bogdanow, Anatolij Łunaczarski, Walerian Pletniew, Płaton Kierżencew odgrywali rolę głównych ideologów rewolucji kulturalnej. Najkrócej rzecz ujmując, Proletkult stawiał sobie za cel wypracowanie samodzielnej, nowej kultury proletariackiej, w miarę możliwości wolnej od kulturalnego dziedzictwa przeszłości; przy czym zadanie wychowania nowej klasy miało dokonać się przy jej aktywnym udziale. Ideologia Proletkultu dowartościowywała proletariat w sposób dotąd niespotykany; w wyznaczonej przez nią perspektywie robotnicy, przede wszystkim reprezentujący duże zakłady przemysłowe, stawali się nie tylko odbiorcami, ale przede wszystkim podmiotami nowej kultury.

Istnieje czarna legenda Proletkultu, ukształtowana na początku lat dwudziestych i obowiązująca w powszechnej świadomości (utrwalana w oficjalnych podręcznikach, wszelkich hasłach encyklopedycznych), wedle której Proletkult jawi się jako organizacja barbarzyńska, zmierzająca przede wszystkim do wymazania z kultury spuścizny przeszłości. Tymczasem Proletkult nie był wyjątkiem w zwalczaniu przeszłości; agresywne negowanie tradycji cechowało w większym stopniu choćby LEF – Lewy Front Sztuki z Majakowskim na czele, czyli artystów spod znaku awangardy. Trzeba też pamiętać, że ideologia Proletkultu była wypadkową poglądów wielu osób, że podlegała zmianom; to przecież Anatolij Łunaczarski, jeden z przywódców Proletkultu, a jednocześnie przewodniczący Narkomprosu (Ludowego Komisariatu Oświaty), bronił kultury przeszłości (w tym teatrów kultywujących tradycję, jak Teatr Mały czy Aleksandryjski) przed atakami Meyerholda w czasie, gdy ten ostatni pełnił funkcję przewodniczącego Piotrogrodzkiego TEO – Teatralnego Oddziału Narkomprosu.

Idea teatru proletariackiego obliczona była przede wszystkim na zaktywizowanie robotników w dziele tworzenia kultury. Odrzucanie sztuki przeszłości – jako obcej klasowo, należało do zestawu haseł, którymi działacze Proletkultu (choć, powtórzmy, nie wszyscy) chętnie szafowali – w postulacie tym jednak nie wyczerpuje się całokształt zjawiska. Owa tendencja do negowania przeszłości przybrała na sile, gdy po rewolucji wyszło na jaw, że robotnicy wcale nie omijają „świętyń” starej kultury, a wręcz przeciwnie – chętnie je odwiedzają; najbardziej radykalnych działaczy proletkultowskich rozwścieczał fakt, że proletariacka publiczność ponad rewolucyjną sztukę przedkładał tradycyjny teatr mieszczański. W 1922 roku wyszedł tom *O teatrze (O teatrze)*, którego autorzy – zwolennicy i działacze Proletkultu – z pasją krytykowali przeżytki sztuki burżuazyjnej (zaliczając do niej nie tylko konkretne dzieła czy twórców, ale też tak ogólne pojęcia, jak na przykład kategoria piękna). Walentin Tichonowicz (działacz Proletkultu, reżyser i krytyk) nie ukrywał, że jego gniew wzbudza ironizowanie sceptyków, którzy na hasło „teatr proletariacki” powiadają:

– A czy wiecie, że proletariusze tłumnie walą do przybytków starej sztuki, do tych Wielkich, Małych, Artystycznych i innych akademickich i nepowskich teatrów?

– Teatr Proletariacki... A czy wiecie, że w laboratoriach sztuki proletariackiej, w artystycznych studiach Proletkultu regularnie stosuje się zasady i metody znane już wówczas, gdy o Proletkulcie nikt nawet nie myślał⁶.

Tichonowicz powtarzał poglądy Kierżencewa, Emmanuiła Bieskina i innych, których sens można streścić następująco: w sytuacji wielkiej historycznej zmiany, polegającej na dojściu do głosu klas dotąd zepchniętych na margines życia społecznego, trzeba, by powstała nowa sztuka, realizująca potrzeby klasy robotniczej, będąca nie tylko sztuką dla mas, ale jednocześnie wyrażająca ducha kolektywizmu. Stąd całkowite odrzucenie sztuki „burżuazyjnej”, hołdującej indywidualizmowi. Stąd też sprzeciw wobec sztuki apolitycznej, a także zanegowanie wartości „wiecznych” i uniwersalnych, które nie odpowiadają potrzebom nowych odbiorców w konkretnej historycznej i społecznej sytuacji.

Zestaw haseł wysuwanych przez Proletkult przekształcił się z czasem w stereotypy, które służą potocznemu ujęciu nie tylko polityki kulturalnej bolszewików, ale i całej ideologii komunistycznej. Część postulatów Proletkultu, zwłaszcza tych dotyczących kwestii zrozumiałości, przystępności sztuki dla masowej, niewykształconej widowni, została przejęta przez doktrynę realizmu socjalistycznego. Jednak w takim powierzchownym oglądzie zjawiska wypadają z pola widzenia niektóre kwestie, mające przede wszystkim związek z nadrzędną ideą upodmiotowienia mas.

Ta kwestia podzieliła Proletkult i Lenina, który krytycznie odnosił się do organizacji, skutkiem czego jej działalność, zwłaszcza po roku 1922 ulegała stopniowemu ograniczeniu. Ostatnie teatry mające proletkultowski rodowód zostały zlikwidowane w roku 1932 na mocy uchwały o przebudowie organizacji literacko-artystycznych. Jednak już w roku 1919, czyli w okresie, gdy Proletkult odgrywał kluczową rolę w tworzeniu ruchu masowego teatru proletariackiego, Lenin zaatakował działaczy proletkultowskich, twierdząc iż przeważnie są oni wychodźcami ze środowisk burżuazyjnej inteligencji, która nowe organizacje robotnicze i chłopskie „traktowała jako grunt sprzyjający rozwijaniu własnych conceptów w dziedzinie filozofii bądź w dziedzinie kultury, kiedy najbardziej niedorzeczne wydziwiania podawane były za nowość, a pod szyldem sztuki proletariackiej i proletariackiej kultury lansowano jakieś nadprzyrodzone bzdury”⁷. Trzeba tu dodać, że Lenin dostrzegał niebezpieczeństwo nie tylko ze strony wpływów filozofii Bogdanowa czy ze strony

⁶ W. Tichonowicz, *Proletarskij teatr*, [w:] *O teatrze*, [b.m.w.] 1922, s. 88.

⁷ Cyt. za: A. Gwozdiew, A. Piotrowski, *Pietrogradskie teatry i prazdniestwa w epochu wojennogo kommunizma*, [w:] *Istorija sowietskogo teatra*, t. 1: *Pietrogradskie teatry na porogie Oktabria i w epochu wojennogo kommunizma. 1917–1921*, Leningrad 1933, s. 234.

spadkobierców symbolizmu, ale też twórców awangardowych – wszyscy oni byli dla niego reprezentantami obcych proletariatu, idealistycznych poglądów.

Krytyka Proletkultu przez Lenina bezsprzecznie miała swe źródło w jego konflikcie z Bogdanowem w latach poprzedzających rewolucję. Historię owego konfliktu przedstawia Andrzej Walicki w książce poświęconej dziejom komunistycznej utopii⁸. Istota polemiki sprowadzała się do całkowitego odrzucenia przez Lenina empiriokrytycznego stanowiska Bogdanowa, iż prawda jest tylko „formą organizacyjną ludzkiego doświadczenia”⁹. Takie podejście do prawdy musiało, zdaniem Lenina, doprowadzić do zatarcia granic między materializmem a idealizmem, między nauką a religią. Lenin już wówczas (czyli w okresie powstawania jego dzieła *Materializm a empiriokrytycyzm* – w roku 1909) bronił koncepcji prawdy obiektywnej, a także poddawał krytyce wszystkie formy historyczno-socjologicznego relatywizmu. Konsekwencją takiej postawy było uznanie jedynej, naukowej, materialistycznej teorii, której wyrazicielem jest partia. Zatem – jak podkreśla Walicki – jeszcze przed rewolucją Lenin reprezentował ideę wszechkompetentnej partii, mającej monopol na ustalanie prawdy.

Stanowisko Lenina nie pokrywało się z wielkim projektem upodmiotowienia proletariatu, zapewnienia mu możliwości samorealizacji m.in. w dziedzinie sztuki. Według Lenina bowiem, samorealizacja podmiotów miała być możliwa jedynie na gruncie partii bolszewickiej; to partia miała kontrolować umysły. Po rewolucji Lenin doszedł do wniosku, że „działalność kulturalna i naukowa nie może być celem samym w sobie, że musi być bezpośrednio podporządkowana polityce”¹⁰, przy czym politykę utożsamiał z programem partii. Zasadzie klasowości Lenin przeciwstawił więc zasadę partyjności: upartyjnienia nauki, literatury, sztuki. Lenin obawiał się separatyzmu organizacji proletkultowskich, wymknięcia się ich spod kontroli, stąd jego atak.

Jednak w pierwszym okresie idee Proletkultu miały szeroki zasięg, wykraczający nawet poza samą organizację. Jego działalność miała służyć propagandzie i umocnieniu zdobyczy rewolucji, przede wszystkim nowego porządku społecznego i nowej, materialistycznej ideologii. W roku 1919 działało już blisko stu lokalnych komórek organizacji; według różnych źródeł w roku 1920 w działalność kółek proletkultowskich zaangażowanych było od 80 tysięcy do 400 tysięcy uczestników. Proletkult prowadził szeroko zakrojoną działalność wydawniczą, wydawał czasopisma (np. „Proletarskaja kultura”, „Griaduszcze”, „Gorn” – łącznie prawie 20 tytułów) oraz książki – tomy

⁸ A. Walicki, *op. cit.*, s. 297–302.

⁹ *Ibidem*, s. 299.

¹⁰ *Ibidem*, s. 305–306.

poezji i prozy proletariackiej. Jeśli chodzi o teatr, to w Moskwie już jesienią 1918 roku zostało uruchomione jedno centralne i trzynaście rejonowych studiów Proletkultu. Studia powstawały jak grzyby po deszczu – nie tylko w obu stolicach. Przykładowo, w Tambowie, w którym bolszewicy przejęli władzę w styczniu 1918 roku, Proletkult został powołany w sierpniu, a już w grudniu tego roku w studiu dramatycznym pracowało ok. 300 osób¹¹.

Twórcą ideologicznego zaplecza proletkultowskiego teatru był Płaton Kierżencew¹². Książki Kierżencewa: *Tworczeskij tieatr* (*Teatr twórczy*) oraz *Rewolucyja i tieatr* (*Rewolucja i teatr*), obie wydane w roku 1918, propagowały ideę odrzucenia w całości tradycji teatru zawodowego oraz nadania najwyższej rangi ruchowi amatorskiemu i twórczości kolektywnej. Komórką organizacyjną, będącą podstawą rozwoju amatorskiej twórczości proletariackiej, miało być studio – rodzaj „laboratorium, gdzie często w sztucznych warunkach prowadzi się poszukiwania nowych zdobyczy w dziedzinie kultury”¹³. Tak oto przedrewolucyjna idea studia, rozwinięta w działalności studiów, powstających w kręgu Moskiewskiego Teatru Artystycznego, została zaanektowana przez masowy ruch Proletkultu. Sam Kierżencew jednak (będący jednocześnie ekonomistą, propagującym ideę przeniesienia doświadczeń uzyskanych w przemyśle do pracy w dziedzinie kultury) szybko zaczął dystansować się wobec idei rozpowszechniania studiów, wytwarzających – jego zdaniem – zbyt cieplarniane warunki dla twórców, co z kolei powodowało oderwanie ich od mas. Już w lutym 1919 roku pisał: „Twierdzę, że nasi artyści wciąż jeszcze nie przesiąkli całkowicie zadaniami, jakie niesie dana chwila, wciąż bowiem zamykają się w swoich studiach, kontynuują swe dawne indywidualistyczne bytowanie, oderwane od życia i interesów mas pracujących”¹⁴. W artykule tym (zatytułowanym *Upriok chudożnikam – Co zarzucam artystom*) Kierżencew krytykował przede wszystkim artystów awangardowych, biorących udział w masowych akcjach dekorowania miast, zarzucając im, iż realizują swoje ambicje i wizje estetyczne, zamiast dopasować się do oczekiwań proletariatu. Natomiast w roku 1920 Kierżencew wyraźnie odciął się od Proletkultu, twierdząc, że nowa kultura tworzy się nie tylko w ramach tej organizacji, ale w całej nowej rzeczywistości¹⁵.

¹¹ Zob. *Samodiejatelnoje chudożestwiennoje tworczestwo w SSSR. Oczerki istorii. 1917–1932*, S.-Petersburg 2000, s. 72.

¹² Występujący również jako W. Kierżencew lub P. Kierżencew; w obu wariantach był to pseudonim Płatona Michajłowicza Lebiediewa, tego samego, który w roku 1937 opublikował w „Prawdzie” – jako P. Kierżencew – artykuł *Obcy teatr*, będący napaścią na Meyerholda. Tekst ten odegrał kluczową rolę w nagonce na twórcę Teatralnego Października.

¹³ W. Kierżencew, *Mietody raboty Proletkulta*, „Proletarskaja kultura” 1919 nr 6, s. 19, cyt. za: *Samodiejatelnoje chudożestwiennoje tworczestwo...*, s. 25.

¹⁴ Cyt. za: *Agitacyjonno-massowoje iskusstwo. Oformlenije prazdniestw*, red. W. P. Tolstoj, Moskwa 1984, s. 84.

¹⁵ Zob. *Samodiejatelnoje chudożestwiennoje tworczestwo...*, s. 57.

Tymczasem jednak nazwa „studio” przylgnęła do Proletkultu, stąd duża ilość rozmaitych studiów Proletkultu, nie tylko zajmujących się tworzeniem sztuki proletariackiej (zarówno w dziedzinie teatru, jak i literatury, muzyki, plastyki itd.), ale i działalnością oświatową, czyli także upowszechnieniem starej kultury (co stało w sprzeczności z podstawowymi założeniami głównych ideologów organizacji). Ten ostatni aspekt działalności studiów Proletkultu wzbudzał natomiast akceptację partii bolszewickiej; Nadieżda Krupska pisała:

Proletkult wstąpił na właściwą drogę: trzeba otworzyć robotnikom drogę do sztuki, trzeba dać im możliwość opanowania techniki muzycznej, teatralnej, plastycznej i innych, bez których nie da się tworzyć dzieł sztuki. Jednak nie wystarczy opanować starą technikę, należy przepuścić ją przez ogień myśli proletariackiej [...], dlatego potrzebne są studia Proletkultu, potrzeba dużo dobrych studiów, które by stworzyły dla proletariatu warunki opanowania przesłanek twórczej działalności i świadomego [...] stosunku do sztuki¹⁶.

Zatem w praktyce większość studiów Proletkultu prowadziła działalność edukacyjną i oświatową – w ramach wielostopniowego systemu: od małych kółek, poprzez studia rejonowe po centralne. W Moskwie, przykładowo, zajęcia w studiach teatralnych odbywały się z następujących przedmiotów: ćwiczenia sceniczne, deklamacja (dla grupy mniej zaawansowanej), emisja głosu, plastyka ruchu, charakteryzacja i sztuki plastyczne, historia teatru (sic!), zagadnienia społeczno-polityczne. Przeciętnie zajęcia zajmowały adeptowi 24 godziny tygodniowo. Stosowano tradycyjne metody pedagogiczne, wypróbowane zarówno w twórczości profesjonalnej, jak i ludowej. Stąd programy zajęć przewidywały czynny udział w różnego rodzaju koncertach, agitacyjnych przedstawieniach, akademiach¹⁷.

W dziele tworzenia nowego teatru mieli zatem uczestniczyć przede wszystkim twórcy nieprofesjonalni, dystansujący się wobec tradycji. Idea ta jednak okazała się jeszcze jedną pośród wielu innych utopii tamtego czasu. W praktyce bowiem wiele teatrów proletkultowskich powielało stare, tradycyjne wzory, przy czym były to wzory bardzo różne. W roku 1920 Nikołaj Lwow pisał bez ogródek:

Teatr proletariacki w większości wypadków nie tworzy żadnego nowego teatru, lecz po prostu naśladuje szablony teatru profesjonalnego. Wszystkie kółka amatorskie, Armii Czerwonej, robotnicze i chłopskie wystawiają niezliczoną ilość razy Czechowa i Ostrowskiego, Zofię Bielą i rozmaite wodewilowe bzdury. Oto wyraz ideologii mas pracujących!¹⁸

¹⁶ N. K. K r u p s k a j a, *Proletarskaja idieologija i „Proletkult”*, cyt. za: *Samodiejatelnoje chudożestwiennoje tworczestwo...*, s. 25.

¹⁷ Zob. *Samodiejatelnoje chudożestwiennoje tworczestwo...*, s. 26.

¹⁸ Cyt. za: D. Z o ł o t n i c k i, *op. cit.*, s. 261.

Z kolei w Studiu Piotrogradzkiego Proletkultu, na czele którego stali: pisarz proletariacki Bessalko oraz zawodowi aktorzy, współpracujący m. in. z Meyerholdem – Aleksandr Mgiebrow i Wiktor Czekan, odwoływano się do estetyki symbolizmu, która w zestawieniu z ideologią bolszewicką dawała zdumiewający efekt – dziś odebralibyśmy go jako parodię: „Robotnik, na tle błysków symbolizujących słońce i koło życia, wysławia zuchwałość, walkę i zwycięstwo” – pisała o inscenizacji poematu Aleksieja Gastiewa Bożena Witwicka¹⁹. Studio to obok utworów współczesnych, m. in. autorstwa Wasilija Ignatowa czy wspomnianego Gastiewa, wystawiało montaż poetyckie do tekstów Shelleya czy Walta Whitmana, którego tom *Żdźbła trawy* cieszył się wśród teatralnych twórców proletkultowskich szczególną popularnością. Wielu inscenizacji doczekali się także Romain Rolland czy Émile Verhaeren, zwłaszcza jego *Jutrznie* wystawione nie tylko przez Meyerholda, ale i przez Walentina Smyszlajewa, byłego aktora Pierwszego Studia MChT – w Centralnym Studiu Moskiewskiego Proletkultu. Dawid Żołotnicki, autor wielu opracowań na temat teatru czasów rewolucji, w tym także obszernego rozdziału książki *Jutrznie teatralnego Października*, poświęconego studiom teatralnym Proletkultu, słusznie zwraca uwagę na fakt znacznego zróżnicowania estetycznego wewnątrz Proletkultu, trzeba bowiem pamiętać, że choć działacze proletkultowscy odżegnywali się od kontaktów z awangardą, to artystyczną rangę ruchowi nadali twórcy o awangardowej proweniencji, jak Siergiej Eisenstein – w Pierwszym Robotniczym Teatrze Proletkultu wystawił m. in. spektakl *Mudriec (Mędrzec)* według komedii Ostrowskiego *I koń się potknie* (1923), w którym po raz pierwszy zastosował „montaż atrakcji”, jak reżyser Naum Lojter, jak aktorzy, Judif Glizer, Maksim Sztrauch i inni.

Ideologiczne odrzucenie teatru profesjonalnego (oraz w ogóle kultury przeszłości utożsamianej z kulturą burżuazyjną) pociągało za sobą konsekwencje, które dawały o sobie znać nie tylko na gruncie twórczości proletariackiej. Na przykład, zanegowanie „fetyszu”, jak pisano, prawa autorskiego, co sprawiło, że odtąd nie tylko dopuszczalne, ale wręcz wskazane było przerabianie dramatu klasycznego tak, by dało się za jego pośrednictwem wyrażać nową ideologię. Ale jeszcze bardziej pożądane było wystawianie nowej dramaturgii, najlepiej pisanej przez amatorów-robotników. Prasa z lat 1918–1920 wymieniała ok. 700–800 tytułów sztuk teatralnych, z czego połowa została wydrukowana, najczęściej w postaci druków ulotnych, niskonakładowych²⁰. Zatem zjawisko miało faktycznie masowy charakter. Teatry, kółka teatralne domagały się nowego repertuaru. Aby zaspokoić ten głód, TEO Ludowego Komisariatu Oświaty publikowało spisy rekomendowanych teks-

¹⁹ Cyt. za: *ibidem*, s. 268.

²⁰ Zob. L. Tamaszyn, *Sowietskaja dramaturgija w gody graždanskoj wojny*, Moskwa 1961.

tów; ponadto powstała specjalna komórka TEO – Pracownia Dramaturgii Komunistycznej (Mastkomdrama), która zajmowała się m. in. zespołowym tworzeniem nowych tekstów oraz przerabianiem klasyki i dopasowywaniem jej do nowych potrzeb, a także służyła pomocą autorom-amatorom.

W oryginalny sposób idea twórczości odrzucającej tradycję teatru profesjonalnego zaowocowała na gruncie relacji: reżyser – aktor oraz samego rozumienia aktorstwa. Wychodząc z założenia, że „specjalizacja” w obrębie twórczości jest wynikiem burżuazyjnego podejścia do pracy, hołdującego indywidualizmowi, teoretycy Proletkultu przeciwstawiali sztuce, powstającej w wyniku działalności zespołu specjalistów: reżysera, kompozytora, scenografa, aktorów – ideę sztuki kolektywnej. Szczególnie ostrej krytyce poddany został reżyser – jako figura reprezentująca stary system autokratyczny. Jak pisał Tichonowicz:

Główny twórca w teatrze współczesnym – to inscenizator, aktorzy – to żywy materiał. Inaczej być nie może, jeśli inscenizator pragnie zrealizować swój zamiysł, bowiem każdy z aktorów zajęty jest tylko sobą. I samodzierżawie reżysera – to jedyny sposób, by z tej masy anarchicznych pragnień stworzyć sceniczną całość”. [...] W teatrze proletariackim sytuacja radykalnie się zmienia. Psychologia kolektywistyczna i uniwersalizacja pracy wyznaczają inne tendencje rozwojowe teatru: od reżysera-dyktatora, specja i pedagoga oraz aktorów-żywych maszyn do twórczego zespołu aktorskiego oraz reżysera, wyrażiciela i wykonawcy artystycznej woli i myśli tego zespołu. Zarazem, wcześniej czy później doczekamy się reżysera-syntetyka, który będzie jednocześnie i kompozytorem, i scenografem”²¹.

W podobnym duchu krytykę teatru reżyserskiego przeprowadził Oskar Blum, posilując się materiałem historycznym (wychodząc od opisu epoki przedreżyserskiej, w której królowali aktorzy, przechodząc następnie do epoki, która rozpoczęła się w latach osiemdziesiątych XIX wieku – epoki wzrastającej roli reżysera-samodzierżawcy). Jego zdaniem, w teatrze współczesnym następuje odwrót od reżyserskiej przemocy:

Rola reżysera [w przyszłości – K. O.] nie na tym będzie polegać, że na scenie prezentuje on swoją historyczną erudycję, że demonstuje działających na jego usługach dekoratorów lub opisuje się możliwością zastosowania kosztownych materiałów, albo zaskakuje wyszkoleniem swoich statystów. Będzie on musiał w stosunku do aktora zająć tę samą pozycję, którą wobec teatru w ogóle zajmuje autor. Da on aktorowi wyłącznie szkielek działania, wyłącznie ogólne wskazówki, dotyczące wykonania. I znowu aktor będzie musiał tchnąć prawdziwe życie w spektakl teatralny. Jednak już nie jako heroiczna jednostka, ale jako przedstawiciel historyczno-światowych mas”²².

²¹ W. Tichonowicz, *op. cit.*, s. 94.

²² O. Blum, *Aktor i reżyssior*, [w:] *O teatrze...*, s. 133.

Aktor zatem stał się głównym wyrazicielem idei teatru masowego, kolektywnego. I nie aktor sterowany przez reżysera, lecz aktor samodzielny, aktor działający, aktor-improwizator:

Aktor-gramofon tekstu autorskiego ustępuje miejsca aktorowi, zdolnemu do tego, by samemu stać się autorem, to znaczy – improwizatorem. Aktora, będącego marionetką w rękach reżysera zastąpi aktor-twórca, uczestnik integralnej całości scenicznej. Zamiast aktora-specjalisty w dziedzinie mowy (dramat), gestu (pantomima), śpiewu (opera), tańca (balet) wystąpi aktor *syntetyczny*, zdolny do pełnowartościowego działania [...] ²³.

Ideolodzy, działacze, twórcy proletkultowscy występowali przeciwko teatrowi kameralnemu, intymnemu, psychologicznemu, obliczonemu na kontakt z konkretnym, pojedynczym widzem, przeciwstawiając mu

[...] teatr masowy, monumentalny, dostępny i bliski masom, słyszalny i widzialny na wielkich przestrzeniach. Już nie teatr małych, osobistych przeżyć, lecz wielkich działań zbiorowych, wyrazistych i prostych namiętności, wspólnych i jasnych celów, szerokich i ostrych obrazów, mocnych i skondensowanych akcji ²⁴.

3. Masowa twórczość amatorska. Teatr w armii

Idea aktywizowania mas robotniczych i chłopskich, poprzez wciągnięcie ich w działania kulturotwórcze, zaowocowała nie tylko pojawieniem się studiów Proletkultu, ale i szerzej – także poza organizacją. Teoretyczną wykładnię twórczości amatorskiej znaleźć można w pismach zwolenników tzw. konstruktywnego amatorstwa: Adriana Piotrowskiego, Aleksieja Gwozdiewa, Grigorija Awłowa i innych. Zasadniczo wyróżniali oni dwie linie rozwoju teatru amatorskiego. Pierwsza z nich, wywodząca się z czasów przedrewolucyjnych, polegała na adaptowaniu do potrzeb amatorów osiągnięć teatru profesjonalnego. Druga zaś – to nowy, konstruktywny teatr amatorski, służący zadaniom walki politycznej klasy robotniczej, szukający nowych form i środków.

Adrian Piotrowski, który zagadnieniom twórczości amatorskiej poświęcił najwięcej uwagi (napisał na ten temat kilkadziesiąt artykułów, w tym także

²³ W. Tichonowicz, *op. cit.*, s. 95. Trudno nie spostrzec, że w idei aktora syntetycznego pobrzmiewają idee *Gesamtkunstwerk*, rozpowszechnione przed rewolucją w Rosji m. in. dzięki pracom Wiaczesława Iwanowa oraz dzięki Meyerholdowi; w latach trzydziestych idee te zostaną zaatakowane – jako obciążone symbolistycznym spadkiem – przez większość krytyków, którzy przyjmą oficjalny kurs partii.

²⁴ *Ibidem*, s. 97.

teksty teoretyczne²⁵), komplikował ten podział, dzieląc twórczość amatorską na trzy typy: typ konstruktywny – twórczość oryginalna, która sama tworzy tradycję; typ naśladowczy bądź recepcyjny – wtórny wobec teatru profesjonalnego, wreszcie typ rudymenarny – odtwarzający zapomniane tradycje. Piotrowski uważał, że rewolucja stworzyła warunki do rozwoju oryginalnej, nowej twórczości amatorskiej (typu konstruktywnego), która nie tylko sprzyjałaby uaktywnieniu robotników, żołnierzy czy chłopów, nie tylko pozwalałaby im rozwinąć się pod względem kulturalnym, nie tylko wychowywałaby ich i dostarczała im kulturalnej rozrywki, ale przede wszystkim pozwoliłaby na prawdziwe przeistoczenie robotników i chłopów w nowych ludzi, świadomie podejmujących zadania, jakie przyniosła rewolucja. Ten ponadartystyczny status kółek teatralnych, w których dokonywały się metamorfozy uczestników działań, miał służyć realizowaniu idei „człowieka przyszłości”, „nowego człowieka”, który swoje indywidualne potrzeby, swoją wolność osobistą złoży na ołtarzu potrzeb i interesów zbiorowości, przy czym będzie to akt dobrowolny. Owo przeistoczenie zbioru jednostek w kolektyw dokonać się miało w kółkach teatralnych, których celem nie był już teatr: „to nie sztuka, to byt, to droga ku świętu jako zjawisku przeistoczonego bytu”²⁶.

W pierwszych latach po rewolucji, w okresie komunizmu wojennego, idee „konstruktywnego amatorstwa” można odnaleźć m. in. w widowiskach przygotowywanych przez specjalne jednostki w dużych zakładach przemysłowych oraz w Armii Czerwonej. Trwała wojna domowa i jak słusznie podkreślają autorzy współczesnego opracowania twórczości amatorskiej w Związku Radzieckim:

W okresie otwartej walki, w kraju wielonarodowym, w którym przeważali ludzie niewykształceni, w chłopskiej Rosji, w której przetrwała ludowa (ustna) kultura, ogromnie wzrosło znaczenie żywego słowa, języka, gestów, mowy nasyconej emocjami. Teatralno-widowiskowe formy stały się najbardziej efektywnym środkiem masowej politycznej propagandy i agitacji²⁷.

Twórczość amatorska popierana była przez nowe władze, także materialnie, zresztą w większym stopniu niż w kilka lat później, gdy zakończyła się wojna i rozpoczął okres NEP-u. Teatralizowane formy (bo trudno tu mówić o teatrze) stosowane były w różnego rodzaju mitingach czy politycznych demonstracjach. Działania te były zlepkim tradycji ludowo-obrzędowych,

²⁵ Zob. m. in.: A. Piotrowskij, *K teorii „samodziejatielnogo tieatra”*, [w:] *Problemy socjologii iskusstwa*, Leningrad 1926, s. 120–129. Szerzej na temat poglądów i biografii twórczej Piotrowskiego – zob. K. Osińska, *Tradycje Grecji antycznej w radzieckiej praktyce i teorii teatralnej lat dwudziestych*. Adrian Piotrowski i Siergiej Radlow, [w:] *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie w Europie Środkowej i Wschodniej*. Rekonesans, red. J. Axer, Z. Osiński, Warszawa 1997, s. 55–72.

²⁶ A. Piotrowskij, *Za sowietiskij teatr!*, Leningrad 1925, s. 26.

²⁷ *Samodiejatielnoje chudożestwiennoje tworczestwo...*, s. 67.

teatru tradycyjnego i środków stosowanych przez profesjonalnych organizatorów rewolucyjnych widowisk masowych. W owych agitacyjnych, teatralizowanych akcjach uczestniczyły m. in. wytypowane oddziały Armii Czerwonej, na przykład na Froncie Turkmeńskim 1 maja 1920 roku:

Tego świątecznego dnia z rana odbył się „subbotnik” [praca społeczna, pierwotnie wykonywana w soboty – K. O.]. Następnie czerwonoarmiści zaczęli przygotowywać się do przedstawienia – przebierać się w przygotowane wcześniej kostiumy, zmieniać swój wygląd przy pomocy watek, konopi, węgla i innych podręcznych środków. Na placu zbudowano pomosty oraz przygotowano materiały na ognisko. O siódmej wieczorem z dziedzica koszar wyszła niezwykła procesja. Na przedzie niesiono „ogromną kukłę z batogiem w ręku i dwugłowym orłem na czole” symbolizującą stary ustrój kapitalistyczny oraz biały sztandar, na którym wokół krzyża widniał napis „Boże, chroń cara”. Za owymi symbolami starego świata szła grupa popów z ogromnymi dymiącymi kadzidłami, wyposażonych w gigantyczne brzuchy, szkaradne brody, w konopne, długie włosy. Obok nich dostojnie kroczyli, obnażając tekturowe szable, kulawi, krzykliwi, krzywouści żandarmi i generałowie. W pochodzie szli także „kułacy”, trzymający w rękach wielkie łyżki i noże, za nimi pędziły dosiadając mioteł wieźmy z plakatami „Precz z bolszewikami!” Za tą masą wrogów rewolucji, przedstawionych satyrycznie, w stylu buffo [...], maszerowały równe szeregi czerwonoarmistów, trzymających w rękach plakaty, mówiące o przyszłym życiu, o zwycięstwie robotników i chłopów, o światowej rewolucji...

Po przybyciu uczestników przedstawienia na plac, odbył się „sąd nad starym ustrojem”. Doszło do – przygotowanego zawczasu – „gwałtownego starcia” jego obrońców z czerwonymi adwokatami, aktywnie popieranymi przez tłum. Następnie „wysoki sąd” przeprowadził głosowanie i odczytał wyrok: „stary reżim, winien ciężkich przestępstw, spalić na stosie!” Wyrok wywołał jęki i przekleństwa wieźm, groźby żandarmów i popów oraz krzyki „hurra!” [...] Pojawia się Pietruszka i pośród chichotów i żartów tłumu zamienia biały sztandar na onuce. Po spaleniu figury „starego świata” między dwoma obozami [...] odbywa się gra-dysputa [...]²⁸.

Jedną z najbardziej popularnych form widowisk amatorskich w pierwszym okresie po rewolucji były tzw. inscenizacje (*inscenirowki*), czyli przedstawienia, będące montażem scen, ilustrujących wydarzenia rewolucyjne. W owych nawiązujących do tradycji żywych obrazów widowiskach często stosowanym środkiem scenicznym były zbiorowe deklamacje. Cechą charakterystyczną tego typu widowisk było łączenie realizmu, a nawet dokumentalizmu z umownością²⁹. W budowaniu obrazów, nawiązujących do wydarzeń rewolucyjnych, uczestniczyli na przykład prawdziwi żołnierze, którzy strzelali (w powietrze) z prawdziwej broni; rolę sceny niekiedy pełniły miejsca naznaczone rewolucją, jak na przykład plac przed Pałacem Zimowym w Piotrogradzie (po rewolucji nazwany Placem Urickiego); z kolei charakter umowny

²⁸ *Ibidem*, s. 69.

²⁹ W. Wsiewołodskij (Gierngross), *Istorijskij russkogo tieatra*, t. 2, Leningrad–Moskwa 1929, s. 389.

miała często stosowana zasada dwóch scen-estrad: jednej przeznaczonej dla „swoich” (bolszewików, rewolucjonistów z przeszłości itp.), a drugiej – dla obcych, wrogów (kapitalistów, kulaków itp.). W scenariuszach, najczęściej tworzonych zespołowo, wykorzystywano gotowy materiał literacki, popularne pieśni, a także polityczne hasła, fragmenty przemówień działaczy bolszewickich itp.

Gatunek ten, negowany przez krytyków teatralnych jako zbyt daleko odchodzący od prawdziwego teatru, upowszechnił się szeroko ze względu na możliwość angażowania doń amatorów: do zbiorowych recytacji, prostych, zespołowych działań typu „żywe obrazy”, do wykonywania pieśni chóralnych nie byli potrzebni profesjonalści. W „insceniówkach” uczestniczyli robotnicy – w ramach studiów Proletkultu (przygotowywani przez zawodowych reżyserów bądź aktorów) oraz żołnierze Armii Czerwonej. Najgłośniejsze „insceniówki” zostały przygotowane przez Teatralno-Dramaturgiczne Warsztaty Armii Czerwonej (Teatralno-dramaturgiceskije mastierskije Krasnoj Armii) w porewolucyjnym Piotrogradzie. Twórcą Warsztatów był Nikołaj Winogradow – przed rewolucją, krótko, uczestniczył w zajęciach w Studiu na Borodinskiej; po rewolucji ponownie trafił do Meyerholda, tym razem w ramach Kurmascepu (Kursy mastierstwa scenicznych postanowok – Kursy Mistrzowskie Inscenizacji Scenicznych); w roku 1918 zaangażował się do słynnego (założonego jeszcze przed rewolucją) Teatru Objazdowego (*Pieriedwiżnoj teatru*) Pawła Gajdeburowa, skąd zresztą szybko odszedł i wystąpił z ideą stworzenia wielkich widowisk na współczesne, związane z rewolucją tematy oraz powołania wspomnianych Warsztatów Armii Czerwonej. Idea ta spotkała się z aprobatą politycznego kierownictwa pietrogradzkiego okręgu wojskowego i Winogradow na przełomie roku 1918 i 1919 przystąpił do organizacji teatru w armii: „na udekorowanym w hasła agitpropu motocyklu z przyczepą, z mandatem w ręku, objeżdżał oddziały wojska, objaśniał zadania Warsztatów, szukał dostatecznie obszernych, ogrzewanych pomieszczeń”³⁰. Zgromadził w ten sposób od 130 do 189 (według różnych źródeł) czerwonoarmistów-ochotników, z których utworzono oddzielną formację wojskową. Na początku lutego przystąpiono do prób, które odbywały się pod kierunkiem pedagogów – w tym m. in. byłych aktorów Teatru Objazdowego Gajdeburowa i jednego specjalisty od pantomimy, wychowanka Meyerholda. 12 marca, w drugą rocznicę historycznych wydarzeń, przedstawiono pierwszą masową inscenizację – *Obalenie samodzierżawia* (*Swierżenieje samodierżawija*).

Adrian Piotrowski i Aleksiej Gwozdiew w rozdziale *Historii teatru radzieckiego* (*Istorija sowietskogo teatru*) z roku 1933, poświęconym widowi-

³⁰ *Samodiejatelnoje chudożestwiennoje tworczestwo...*, s. 79.

skom piotrogrodzkim w epoce komunizmu wojennego, potwierdzają, że praktyka masowych widowisk służących propagowaniu komunizmu rozwinęła się najpierw w oddziałach Armii Czerwonej, by rozpowszechnić się następnie w fabrycznych klubach robotniczych³¹. Pierwsze próby stworzenia form teatru agitacyjnego w wojsku zostały podjęte bardzo wcześnie, jeszcze w styczniu 1918 roku, zanim powstała Armia Czerwona. Na prośbę bolszewików, Meyerhold opracował – na początku roku 1918 – plan gigantycznych feerii oraz ludowych, masowych widowisk i festynów. W roku 1920 naliczono w Armii Czerwonej i we Flocie 1800 klubów, zajmujących się „politycznym, kulturalnym i estetycznym wychowaniem czerwonoarmistów”, a także zaszczepieniem im światopoglądu komunistycznego. W ramach owych klubów działało 1210 teatrów oraz 911 kółek dramatycznych. Według statystyk, na stu czerwonoarmistów miesięcznie przypadało 4,8 spektaklu, co świadczy o tym, że oglądanie przez żołnierzy przedstawień teatralnych stało na porządku dziennym³². W ramach klubów i kółek nie tylko przygotowywano wspomniane „insceniówki”, ale też organizowano wyjścia żołnierzy do teatrów zawodowych – to zjawisko również nosiło masowy charakter i nie zawsze wprost związane było z realizacją zadań agitpropu. Przed żołnierską widownią występowali wybitni artyści; Aleksander Błok, na przykład, wygłosił ze sceny BDT (Bolszoi dramaticzeskij tieatr – Wielki Teatr Dramatyczny) słowo wstępne przed spektaklami *Zbójców* i *Don Carlosa* Schillera; dla żołnierzy dała w lutym 1921 roku na scenie Teatru Maryjskiego jedyny swój występ w Piotrogradzie – Isadora Duncan. W tak znakomitych teatrach, jak Aleksandryjski czy Maryjski przed żołnierską widownią występowali najlepsi aktorzy i śpiewacy, w tym Fiodor Szalapin. W ten sposób realizowana była idea podniesienia poziomu kultury, wychowania estetycznego prostych, często niepiśmiennych chłopów i robotników.

W roku 1920 Teatralno-Dramaturgiczne Warsztaty Armii Czerwonej zostały rozwiązane; jednak doświadczenia wypracowane podczas pracy nad „insceniówkami” okazały się płodne dla innych dziedzin teatru masowego, a przede wszystkim – dla twórców gigantycznych masowych widowisk realizowanych w Piotrogradzie (zwłaszcza w roku 1920) i w innych miastach. Z Warsztatami współpracowali artyści wywierający wpływ na sztukę następnego dziesięciolecia, w tym: Siergiej Radłow, Maksym Gorki, badacze i krytycy Adrian Piotrowski, Wsiewołod Wsiewołodski-Gierngross oraz sam Meyerhold, który naszkicował plan wystawienia przez uczestników Warsztatów *Borysa Godunowa* Puszkina – przedstawienie to jednak nie zostało zrealizowane.

³¹ A. Gwozdiew, A. Piotrowskij, *op. cit.*, s. 224 i n.

³² Dane podają za: *ibidem*, s. 225.

4. Widowiska masowe. Inne formy teatru dla mas

W języku rosyjskim na określenie widowisk masowych używa się określenia *massowoje diejstwo* (od słowa: *diejstwowat'* – „działać”), które odnosi się do teatralizowanych widowisk, lub *massowoje prazdniestwo* (od słowa *prazdnik* – „święto”), które ma szerszy zasięg i oznacza wszelkie rodzaje uroczystości z udziałem mas. Jednak trzeba zaznaczyć, że oba te terminy często używane są zamiennie. Jeśli chodzi o genezę zjawiska, to zazwyczaj wskazuje się następujące tradycje:

- archaiczne obrzędy (np. *miedwieżja mistierija*, czyli „misterium niedźwiedzia” – kultywowany przez ludy Północy mit o umierającym i zmartwychwstającym niedźwiedziu);
- rozmaite rosyjskie święta rolne;
- widowiska typu misteryjnego związane z cerkiewnymi obrzędami, jak *Pieszczanoje diejstwo* z XV–XVI wieku;
- różne formy teatru ludowego, widowiska typu jarmarcznego;
- „maskarady” wprowadzone przez Piotra I;
- widowiska starożytnej Grecji typu zawody, rozgrywki olimpijskie itp.;
- teatr antyczny – grecki i rzymski;
- średniowieczne misteria;
- niemiecki karnawał;
- widowiska epoki francuskiej rewolucji i Komuny Paryskiej.

Taką genealogię rewolucyjnych widowisk podaje rosyjska *Encyklopedia teatralna* wydana w latach sześćdziesiątych; na zbliżone źródła wskazywali autorzy pierwszych naukowych opracowań na ten temat, przede wszystkim Aleksiej Gwozdiew i Adrian Piotrowski, dostrzegając w wymienionych epokach i zjawiskach triumf pierwiastka zbiorowego, kolektywnego nad indywidualnym³³. Warto tu dodać, że widowiska masowe doczekały się jeszcze w latach dwudziestych wielu omówień i interpretacji – do autorów najbardziej kompetentnych w tej dziedzinie należeli, poza już wspomnianymi: Jewgienij Riumin³⁴, Orest Cechnowicer³⁵ czy Wsiewołod Wsiewołodski-Gierngross³⁶. Ostatni z badaczy nie dzielił widowisk masowych na amatorskie „inscenirow-

³³ A. Gwozdiew, A. Piotrowski, *op. cit.*, s. 81–290 (podrozdz. *Massowyje prazdniestwa*, 264–290); A. Piotrowski, *Za sowietkij teatru...*; idem, *Chronika leningradskich prazdniestw*, [w:] *Massowyje prazdniestwa. Sbornik Komiteta socyologiczeskiego izuczenija iskusstw*, Leningrad 1926. Warto dodać, że Aleksiej Gwozdiew był kompetentnym znawcą widowisk masowych na Zachodzie – zob. *Massowyje prazdniestwa na Zapadzie*, [w:] *Massowyje prazdniestwa. Sbornik...* oraz teatru niemieckiego – *Teatr poslewojennoj Germanii*, Leningrad 1932.

³⁴ J. Riumin, *Massowyje prazdniestwa*, Moskwa–Leningrad 1927.

³⁵ O. Cechnowicer, *Demonstracija i karnawał*, Moskwa 1927.

³⁶ W. Wsiewołodski (Gierngross), *op. cit.*, s. 375–405.

ki” (np. te powstałe w Teatralno-Dramaturgicznych Warsztatach Armii Czerwonej) i na widowiska typu *Zdobycie Pałacu Zimowego*, w którego przygotowaniu uczestniczyli artyści profesjonalni, znani ze swojej działalności sprzed rewolucji, jak Nikołaj Jewrieinow czy Jurij Annienkow. Natomiast Adrian Piotrowski przeprowadzał wyraźną linię demarkacyjną między tymi dwoma zjawiskami, zaliczając pierwsze z nich do przykładów konstruktywnej twórczości amatorskiej, której zadania wykraczały poza teatr, natomiast drugie – do sfery teatru, w którym dominującą rolę odgrywa pierwiastek estetyczny. W publikacjach Piotrowskiego z lat dwudziestych pojawiają się opinie krytyczne w związku z „estetyzowaniem” rewolucji w takich przedsięwzięciach, jak choćby wspomniane *Zdobycie Pałacu Zimowego*. Dla Piotrowskiego najważniejszym celem widowisk masowych miało być odejście od teatralizacji i zastąpienie teatru misterium, podczas którego dochodzi do przestoczenia człowieka, do zjednoczenia jednostki ze wspólnotą. W latach trzydziestych Piotrowski odciął się od tych poglądów, poddając (wraz z Gwozdiewem) krytyce wpływ symbolistycznych koncepcji na kulturę proletariacką.

Do wspomnianych archaicznych i historycznych źródeł widowisk masowych dodać należy współczesne widowiska przeznaczone dla szerokiej widowni, a zwłaszcza cyrk, którego estetyka i techniki wywarły ogromny wpływ – nie tylko zresztą na teatr masowy. Arena cyrkowa była wykorzystywana jako scena teatralna choćby w przedstawieniach Aleksieja Granowskiego, który podążając za przykładem swego nauczyciela Maxa Reinhardta wystawił w roku 1918 w Cyrku Cinisellogo w Piotrogradzie *Edypa* Sofoklesa i *Makbeta* Szekspira, a w trzy lata później przygotował w moskiewskim Cyrku Salomońskim *Misterium-buffo* Majakowskiego. Sama idea „cyrkizacji” teatru miała szersze oddziaływanie: towarzyszyła wielu twórcom zaangażowanym w dzieło rewolucji kulturalnej, jak Meyerhold czy Siergiej Radłow.

Twórcy widowisk masowych wykorzystywali elementy cyrku, podobnie jak i innych „niskich”, ludowych gatunków teatralnych: teatru Pietruszki czy budy jarmarcznej – zwłaszcza do inscenizowania tych scen, które w sposób humorystyczny, groteskowy przedstawiały przeciwników rewolucji: kapitalistów, burżujów, popów itd. W tych partiach widowisk wykorzystywano także maski, kukły i inne atrybuty służące ośmieszeniu wrogów. Natomiast sceny, będące apoteozą rewolucji, ukazywały lud jako jednolitą masę ubranych w jednakowe uniformy robotników, chłopów, żołnierzy. W takim dualistycznym porządku, w którym po jednej stronie znajdował się odindywidualizowany tłum proletariuszy, a po drugiej – karykaturalne postaci, reprezentujące stary, kapitalistyczny świat, wyrażała się główna myśl nowej ideologii, przeciwstawiająca pierwiastek zbiorowy – indywidualistycznemu. Powszechnie stosowana zasada dwóch scen podkreślała niemożność spotkania się, porozumienia tych dwóch światów: czerwonych i białych, proletariatu i kapitalistów.

Scenariusze widowisk prezentowały skrajnie uproszczony, zmitologizowany obraz świata; w instrukcji *Organizacja masowych widowisk (Organizacja masowych prazdniestw)* z 1921 roku podsuwano autorom gotowe schematy: początki buntu – walka – pierwsza porażka, która powoduje aktywizację sił rewolucyjnych – narastanie wrzenia – ostateczny triumf rewolucji³⁷. Owe schematy wypełniano konkretnymi, historycznymi wydarzeniami, jak zdobycie Bastylli, Komuna Paryska, powstanie dekabrystów, rewolucje 1905 i 1917 roku; jednak nie wierność historycznym faktom była tu istotna, lecz potencjał symboliczny przedstawianych faktów, które układały się w nowy mit, ukazujący historię ludzkości z perspektywy walki klas uciemiężonych przeciwko wyzyskiwaczom. Niekiedy sięgano do historii starożytnej (powstanie Spartakusa) albo do ludowych buntów i powstań. Bohater był zbiorowy, ale na czele owej masy często stawał przywódca, heros bądź ludowy bohater, jak Spartakus czy Stienka Riazin; owym przywódcą mogła być postać alegoryczna: Komunard, Rewolucjonista itp. (tak oto przejawiała się wewnętrzna sprzeczność – nie jedyna – w ideologii kolektywistycznej: zbiorowość nie mogła obejść się bez silnej jednostki). W tej nowej perspektywie rewolucja jawiła się jako święte centrum, jako zdarzenie przełomowe, po którym ludzkość już nigdy nie będzie cierpiała wyzysku.

Celem wszelkich masowych widowisk, uroczystości i festynów miała być aktualizacja mitu rewolucji, co zostało wyrażone wprost, w dokumentach partyjnych. 25 września 1918 roku na posiedzeniu Rady Oddziału Ludowego Komisariatu Oświaty w Moskwie dyskutowano m.in. kwestie związane z organizacją uroczystości z okazji pierwszej rocznicy rewolucji. Oficjalny organ partii „Izwestija WCIK” odnotował, że „dni rocznicy powinny stać się powtórzeniem przeżyć rewolucji październikowej”³⁸. Przyjęto zatem propozycje Łunaczarskiego i powołano specjalną komisję do wypracowania zasad organizacji rocznicy: „Komisja doszła do wniosku, że uroczystości nie powinny odtąd nosić oficjalnego charakteru, jak to było 1 Maja [1918], lecz powinny nabrać głębokiego sensu: trzeba, by masy ponownie przeżyły rewolucyjny zryw”³⁹.

1 maja 1918 roku przestrzeń miejską oddano do dyspozycji artystom, malarzom i architektom. Rozpoczęła się pierwsza wielka akcja dekorowania miast. Na pierwszy plan poszły budynki, pomniki i miejsca emblematyczne dla starego reżymu, jak Pałac Zimowy i Marmurowy w Piotrogradzie, budynek Dumy Państwowej, Newski Prospekt, a w Moskwie – Kreml i inne. W akcjach tych uczestniczyli artyści reprezentujący różne kierunki, przede wszystkim awangardowe, w tym: Natan Altman, Aleksandr i Wiktor Wiesni-

³⁷ L. Tamaszyn, *op. cit.*

³⁸ Cyt. za: *Agitacyjonno-massowoje iskusstwo...*, s. 56.

³⁹ *Ibidem*.

nowie, Iwan Puni, Dawid Szterenberga, Kuźma Pietrow-Wodkin, Borys Kustodijew, Mściśław Dobużyński, Lew Rudniew. Poza wszechobecnymi czerwonymi flagami, do dekorowania używano gigantycznych panneau, plakatów oraz innych środków i materiałów, służących swoistemu „opakowywaniu” budynków, pomników, kolumn, bram triumfalnych itp. Przykładowo: 1 maja 1918 jedna z baszt Kremla została owinięta udrapowaną czerwoną tkaniną, na której wisiały plakaty z hasłami: „Niech żyje wszechświatowa republika!” i innymi; w Piotrogradzie ogromnymi plakatami i panneau udekorowano wszystkie ważniejsze budynki, jak pałace Zimowy, Maryjski, Marmurowy, budynek Dumy, a pomniki carów zostały owinięte czerwonymi materiałami; nocą wszystkie te obiekty były iluminowane. Jeszcze większy rozmach towarzyszył świątecznemu przeobrażaniu miast w pierwszą rocznicę rewolucji. Sam spis budynków i miejsc w Piotrogradzie przeznaczonych do „dekoracji” liczy kilkadziesiąt pozycji. Podobnie jak z okazji 1 Maja, artyści nie ograniczali się zwykłym dekorowaniem wyznaczonych punktów, lecz realizowali znacznie bardziej ambitny plan zmiany oblicza miasta. Natan Altman pisał:

Postawiłem sobie zadanie zmiany historycznego wizerunku placu [przed Pałacem Zimowym – K. O.]. Przekształcenia go w miejsce, dokąd lud przyszedłby świętować swoje zwycięstwo. Nie zacząłem dekorować go – dzieła Rastrellego [architekt, autor najważniejszych budowli Petersburga – K. O.] nie potrzebują ozdób. Piękno imperatorskiej Rosji pragnąłem przeciwstawić nowe piękno zwycięskiego ludu. Nie szukałem harmonii ze starym, lecz kontrastu. Swoje konstrukcje postawiłem nie na budynkach, lecz między nimi [...]. Jedynie trzy ogromne plakaty, wysokie prawie na równi z gmachami, umieściłem przed budynkami⁴⁰.

Pragnienie radykalnej zmiany oblicza zastanego świata – także w sferze estetyki – towarzyszyło przede wszystkim artystom o lewicowej orientacji. Działali oni nie tylko w obu stolicach, ale i na prowincji. Pierwszą rocznicę rewolucji październikowej świętowano na ulicach i placach wielu miast; obok Petersburga i Moskwy na czołowe miejsce pod względem rozmachu uroczystości wysunął się Witebsk, w którym funkcję komisarza do spraw sztuki z ramienia Ludowego Komisariatu Oświaty objął Marc Chagall. Autorka książki o życiu artystycznym Witebska w latach 1917–1922 twierdzi, iż w świętowaniu pierwszej rocznicy Października wzięło udział około sześćdziesięciu tysięcy ludzi, podczas gdy miasto w całości liczyło osiemdziesiąt tysięcy mieszkańców⁴¹. Na ulicach pojawiły się czerwone flagi, girlandy, plakaty, panneau; sam Chagall przygotował kilkadziesiąt plakatów, na których pojawiły się motywy ikonograficzne z jego wcześniejszych prac; na jednym z panneau frunąca w przestworzach kobieta rozrzucała wyciągnięte z rogu

⁴⁰ *Ibidem*, s. 65.

⁴¹ A. Szatalskich, *Witebsk. Żywność sztuki. 1917–1922*, Moskwa 2001.

obfitości ulotki z hasłem: „Wolność, równość, braterstwo”⁴². Nigdy już potem nie zorganizowano żadnej rewolucyjnej rocznicy z równym rozmachem; w roku 1918 władze bolszewickie wydzieliły na ten cel duże sumy, a już w rok później zaczęto oszczędzać. Artyści dekorujący miasta w 1918 roku usłyszeli wiele cierpkich słów o ich rozrzutności; Chagalla krytykowano, wyliczając, ile można by uszyć koszul z materiałów przeznaczonych na wstęgi i flagi. Trzeba jednak podkreślić, że krytyka ze strony władz wynikała nie tyle z ekonomicznych, ile z ideologicznych przesłanek. Rewolucyjna euforia awangardy nie spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem ani ze strony partii, ani ludu, do którego adresowane były artystyczne akcje. Artyści tacy, jak Chagall, Altman, Malewicz, El Lissitzky i inni nie znaleźli zrozumienia wśród robotników czy chłopów, dla których sztuka abstrakcyjna, bezprzedmiotowa była obca i niezrozumiała. Po roku 1919 rola artystów awangardowych w masowych akcjach stopniowo malała; z ulic zaczęły znikać geometryczne formy, abstrakcyjne dekoracje.

W odmienionej, świątecznej przestrzeni miast organizowano demonstracje, parady, wiece, wykłady, w których objaśniano robotnikom sens rewolucji, a także rozmaite działania, mające na celu wyeliminowanie starej symboliki i wprowadzenie na jej miejsce nowej, jak stawianie nowych pomników na miejscu starych, zmiany nazw ulic, zakładów pracy itp. Najbardziej masowy charakter – z uwagi na udział tak widzów, jak i uczestników – miały teatralizowane widowiska. Organizowano je z okazji ważniejszych świąt nowego, „czerwonego” kalendarza: „krwawa niedziela” (9–22 stycznia), dzień pamięci Karola Libknechta i Róży Luxemburg (17 stycznia), dzień Armii Czerwonej (23 lutego), Dzień Robotnicy (dzisiejszy Dzień Kobiet – 8 marca), rocznica Komuny Paryskiej (18 marca), przyjazd Lenina do Piotrogradu (16 kwietnia), 1 Maja, Dni Lipcowe (3–16 lipca), rewolucja październikowa (7 listopada), rocznica moskiewskiego powstania zbrojnego (22 grudnia)⁴³. W przygotowaniu widowisk uczestniczyli przede wszystkim artyści profesjonalni; organizowano je w wielu miastach, jednak do historii przeszły głównie widowiska zrealizowane w Piotrogradzie w 1920 roku. Widowiska były kontynuacją inscenizacji – *inscenirowok*, realizowanych w roku 1919 i na początku roku 1920 w przywoływanych wyżej Teatralno-Dramaturgicznych Warsztatach Armii Czerwonej:

- *Obalenie samodzierżawia (Swierżenije samodierżawija)* z 11 marca 1919 roku, przygotowane pod kierunkiem Nikołaja Winogradowa;
- *Miecz pokoju (Miecz mira)* z 23 lutego 1920 roku; autorem i organizatorem tego widowiska był Adrian Piotrowski;
- *Zagłada Komuny (Gibiel Kommuny)* z 18 marca 1920 roku; autor – Aleksandr Gidoni.

⁴² *Ibidem*, s. 22.

⁴³ Podaje za: A. Gwozdiew, A. Piotrowski, *op. cit.*, s. 265–266.

Pierwszym masowym widowiskiem, w którym uczestniczyli nie tylko czerwonoarmiści, ale i artyści profesjonalni, łącznie blisko 2 tysięcy wykonawców, i które zostało obejrzane przez prawie 35 tysięcy widzów, było przygotowane z okazji 1 Maja w 1920 roku *Misterium pracy wyzwolonej* (*Mistierija oswoboźdionnogo truda*). Autor scenariusza – Paweł Arski; organizator – Dmitrij Tiomkin; reżyserzy – Aleksandr Kugel, Jurij Annienkow, S. Masłowska; scenografowie – Mścisław Dobużyński, Jurij Annienkow, Władimir Szczuko.

W tym samym roku w Piotrogradzie przygotowano jeszcze m. in. następujące widowiska:

- *Blokada Rosji* (*Błokada Rossii*) – 20 czerwca (z okazji inauguracji „Wyspy odpoczynku”); organizator – Maria Andriejewa; reżyser – Siergiej Radłow; scenograf – Walentyna Chodasiewicz;

- *Ku światowej komunie* (*K mirowoj komunie*) – 19 lipca (z okazji drugiego kongresu III Międzynarodówki); organizator – Maria Andriejewa; reżyserzy – Konstantin Mardżanow, Nikołaj Pietrow, Władimir Sołowjow, Siergiej Radłow, Adrian Piotrowski;

- *Zdobycie Pałacu Zimowego* (*Wziatije Zimniego dworca*) – 7 listopada (z okazji trzeciej rocznicy rewolucji październikowej); organizator – Dmitrij Tiomkin; główny reżyser – Nikołaj Jewrieinow; reżyserzy – Aleksandr Kugel, Jurij Annienkow, Nikołaj Pietrow; główny scenograf – Jurij Annienkow.

W tym ostatnim, najbardziej widowiskowym i najbardziej znanym (dzięki dokumentacji fotograficznej i filmowej rejestracji fragmentów) przedsięwzięciu uczestniczyło od 6 do 8 tysięcy uczestników. Mimo udziału tłumów statystów, widowisko to nie miało amatorskiego charakteru; nie było mowy o żadnej improwizacji; o jego kształt artystyczny zadbali profesjonalni artyści, a nad realizacją przygotowanej wcześniej partytury czuwał sztab organizatorów z reżyserem na czele. Organizacja tego i jemu podobnych widowisk przypominała manewry wojenne:

Na początku każdego epizodu reżyser, stojący na mostku dowódcy, wysyłał sygnał – telefoniczny bądź optyczny. Osoby kierujące grupami na poszczególnych odcinkach przekazywały komendę grupom i podgrupom. W ten sposób tempo poszczególnych epizodów, długość pauz, dźwiękowe i świetlne efekty – wszystko to rzeczywiście zależało od woli reżysera⁴⁴.

Nikołaj Jewrieinow, propagator idei teatralizacji życia oraz rozszerzenia pojęć „teatr” i „teatralność” na rzeczywistość pozaartystyczną, wykorzystał – jako przestrzeń działań – realny obiekt, funkcjonujący w powszechnej świadomości jako centrum rewolucyjnych zdarzeń: Pałac Zimowy. Owa realna przestrzeń została jednak ujęta w ramy teatralności: *vis à vis* Pałacu Zimowego zostały zbudowane dwie sceny-estrady (jedna dla „białych”, druga dla

⁴⁴ *Ibidem*, s. 276.

„czerwonych”) połączone łukiem mostu. Cały projekt Jewrieinowa wpisywał się w sformułowaną przezeń przed rewolucją koncepcję „teatru wspomnień”, w którym przeszłość przekształca się w teraźniejszość dzięki inscenizacji, odtwarzającej w sposób dosłowny wszystkie fakty zapisane w pamięci. W dążeniu do uzyskania iluzji realności przedstawianych zdarzeń Jewrieinow nie tylko zaplanował rozpoczęcie widowiska w dokładną rocznicę rewolucji wystrzałem z krążownika Aurora, nie tylko użył – obok scen teatralnych – realnej przestrzeni Pałacu Zimowego, ale zamierzał (z różnym powodzeniem) zaangażować w charakterze aktorów i statystów prawdziwych uczestników rewolucji październikowej oraz wydarzeń poprzedzających ją. W tym celu dał do gazety ogłoszenie, iż poszukuje uczestników szturm na Pałac Zimowy oraz inwalidów z I wojny światowej⁴⁵.

Rekonstrukcja realnych zdarzeń była oczywiście niemożliwa, a do tego – niepożądana. W *Zdobyciu Pałacu Zimowego* kreowano bowiem w znacznym stopniu okoliczności przewrotu, który dokonał się w nocy z 25 na 26 października 1917 roku (czyli z 7 na 8 listopada nowego stylu) – w ten sposób rodził się jeden z mitów założycielskich nowego ustroju. W rzeczywistości Pałacu Zimowego nie wzięto szturmem, jak to zostało ukazane w widowisku (a potem, w roku 1926 – w filmie Eisensteina *Październik*; sceny z tego filmu wielokrotnie wykorzystywano w dokumentach na temat rewolucji). Broniły go niedobitki: batalion kobiety i garstka junkrów, opór zatem był słaby, nie było też prawie ofiar (zaledwie pięciu zabitych i kilku rannych trafionych przypadkowymi kulami)⁴⁶. Tymczasem w widowisku Jewrieinowa sceny szturm zostały ukazane z wielkim rozmachem: użyto do nich – według Piotrowskiego i Gwozdiewa – 320 samochodów ciężarowych wypełnionych czerwonoarmistami. Idea rekonstrukcji przeszłości została ujęta w efektowną, teatralną formę. W kulminacyjnej scenie widowiska nagle rozbłyskiwały światła w oknach Pałacu Zimowego i oczom stutysięcznego tłumu widzów ukazywały się sylwetki walczących postaci – jak w teatrze cieni. Teatralizacja w stylu buffo cechowała sceny przygotowane na estradzie dla białych – nad ich realizacją czuwał krytyk Aleksandr Kugel. Dynamika zmian miejsca akcji, reżyseria poszczególnych epizodów, mnogość efektów świetlnych i dźwiękowych, wszystko to sprawiło, że propagandowy spektakl oddziaływał feeryczną formą, przypominającą – według Piotrowskiego i Gwozdiewa – przedstawienia w music-hallach na kapitalistycznym Zachodzie.

Jednym z ostatnich widowisk, w których realizowano ideę wciągania zwykłych ludzi w działania, mające na celu aktualizację rewolucyjnych zdarzeń z przeszłości, była zdumiewająca nawet dziś swoim zasięgiem inscenizacja zorganizowana w sierpniu 1923 roku w mieście Iwanowo-Wozniesiensk z okazji ósmej rocznicy miejscowego strajku generalnego:

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 280.

⁴⁶ Zob. R. P i p e s, *Rewolucja rosyjska*, Warszawa 1994, s. 392.

W dniu inscenizacji miasto powróciło do wyglądu, jaki miało za caratu w czasie strajku. Na rogach ulic znów pojawiły się okryte mgłą zapomnienia postaci stójkowych. Na fasadach budynków państwowych znowu zawisły tablice z dwugłowymi orłami: „cyrkuł policyjny”, „magistrat” itp. Na ulicach pojawiły się oddziały kozaków w carskich mundurach. Podobnie jak osiem lat temu, w mieście zaczęło się odczuwać lęk i oczekiwanie na nieuchronne starcie. I rzeczywiście, tak jak 10/23 sierpnia 1915 roku, o 4.00 rano miasto obudził ryk fabrycznych syren. Rozpoczął się strajk. Przed fabrykami zaczęto organizować mityngi. Robotnicy, a także urzędnicy – ok. 20 000 ludzi (więcej niż za caratu) – wyszli na ulicę⁴⁷.

Następnie tłum zaczął domagać się wyjścia policmajstra i wyjaśnienia przyczyn niedawnych aresztowań, po czym doszło do starcia z kozakami i demonstracja została rozgromiona. Inaczej jednak niż przed ośmiu laty, „strajk” nie zakończył się porażką. Dalej bowiem zaplanowano mityng na placu, podczas którego tłum z odsłoniętymi głowami najpierw odśpiewał marsz żałobny w intencji „ofiar” zamieszek, a potem *Międzynarodówkę*.

Autor relacji opublikowanej w 1927 roku ubolewał, iż było to jedyne masowe działanie, które ogarnęło całe miasto i podkreślał, że sens tego przedsięwzięcia nie polegał na realizowaniu abstrakcyjnego scenariusza, lecz na odtworzeniu przez uczestników realnych, pamiętanych przez większość z nich faktów. Według niego:

Masowe inscenizacje realizowane w ostatnich latach nigdy nie osiągnęły takiego stopnia zespolenia wykonawców i widzów, jak widowiska pierwszych lat Października. Wystawione w maju 1926 roku na placu Kałanczewskim widowisko okazało się raczej wielkim spektaklem, niż masowym działaniem. Widzowie nie tylko nie uczestniczyli w inscenizacji, ale zostali zapędzeni za kordon milicji konnej⁴⁸.

W kulminacyjnym dla widowisk masowych 1920 roku, Anatolij Łunaczarski pisał w artykule *O narodnych prazdniestwach (O świętach ludowych)*: „Jest faktem bezspornym, iż głównym artystycznym tworem rewolucji zawsze były i będą ludowe święta. Generalnie każda prawdziwa demokracja dąży do takich świąt. Demokracja zakłada bowiem swobodne życie mas”⁴⁹. Dalej Łunaczarski objaśnia, iż wszelkie uliczne działania typu parady, pochody, uliczne tańce i śpiewy nie powinny być poddawane dyscyplinie wojskowej. Powinno się tworzyć warunki do współuczestnictwa w owych działaniach także obserwatorów: „[...] niezorganizowane masy, otaczające ze wszystkich stron ulice i place, na których odbywa się święto, zlewają się całkowicie z masą zorganizowaną i w ten sposób, by tak rzec, cały lud demonstruje sam przed sobą własną duszę”⁵⁰. Jednak spontaniczność musi mieć swoje granice –

⁴⁷ O. Cechnowicer, *op. cit.*, s. 44.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 44–45.

⁴⁹ Cyt. za: *Agitacyjonno-massowoje iskusstwo...*, s. 106.

⁵⁰ *Ibidem*.

Ludowy Komisarz Oświaty dostrzega zagrożenia w pozostawieniu masom całkowitej swobody:

Wielu wydaje się, że twórczość kolektywną należy rozumieć jako spontaniczne, samodzielne ujawnienie się woli mas. Jednak najpierw, zanim życie społeczne nie przyuczy mas do instynktownego przestrzegania wyższego porządku i rytmu, w żadnym wypadku nie należy oczekiwać, że tłum sam z siebie stworzy cokolwiek ponad wesoły szum i wesołe kołysanie się świątecznie wystrojonych ludzi⁵¹.

Zatem Łunaczarski pragnie, by masy jednocześnie były spontaniczne i zdyscyplinowane – oczekiwanie takie należy ocenić jako nierealne. W postulacie tym wyrażała się wiara znacznej części lewicowej inteligencji, że robotnicze masy, wyzwolone od przemocy kapitalizmu, same z siebie okażą się na tyle świadome, by wytworzyć mechanizmy kontrolne, przeciwdziałające chaosowi i anarchii.

Widowiska masowe od początku były reżyserowane, nawet te, realizowane w Teatralno-Dramaturgicznych Warsztatach Armii Czerwonej. Z czasem w ich organizacji coraz znaczniejszy udział brali profesjonaliści, a co za tym idzie, coraz większy nacisk kładziono w nich na stronę estetyczną, na efekt widowiskowy. Poza tym, celem widowisk, takich jak *Zdobycie Pałacu Zimowego*, nie była swobodna ekspresja mas, lecz kształtowanie świadomości tychże mas w duchu nowej ideologii.

W dziele propagandy ogromną rolę odgrywały także inne formy teatru dla mas. Wielką popularnością cieszyły się m. in. występy zespołów Żywej Gazety – były to teatralizowane widowiska oparte na faktach opisanych w prasie, realizujące zadania agitacji i propagandy początkowo wśród żołnierzy Armii Czerwonej, a potem też w innych środowiskach. Odmianą Żywej Gazety była działalność Granatowej Bluzy („Siniąja bluza”). Pierwszy zespół Granatowej Bluzy powstał w 1923 roku w Moskwie, w Instytucie Dziennikarstwa. Spektakle, na które składały się głównie czastuszki i skecze na aktualne tematy, wykonywali aktorzy ubrani w czarne spodnie lub spódnice, ciemne pończochy i buty oraz obszerne granatowe bluzy – stąd wzięła się nazwa, która szybko stała się znana w całym kraju. Podobne zespoły zaczęły powstawać w innych miastach; pojawiły się także odgałęzienia Granatowej Bluzy: Białe Fartuchy, działające w szpitalach, Czerwone Koszule na wsiach i in.

Zespoły Granatowej Bluzy występowały w robotniczych klubach, domach kultury, fabrykach, także na estradach pod gołym niebem, prezentując składanki mówionych felietonów na aktualne tematy, rzecz jasna o charakterze agitacyjno-propagandowym, numery wokalne, taneczne, gimnastyczne. Ten gatunek teatralno-estradowy nie miał jednak już tak wyraźnie amator-

⁵¹ *Ibidem*.

skiego charakteru, wzorował się bowiem na doświadczeniach twórców profesjonalnych, przede wszystkim związanych z awangardą, jak reżyserzy: Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Eisenstein, Siergiej Jutkiewicz, Wiktor Tipot czy reżyser i choreograf Nikołaj Foregger – twórca słynnych *Tańców maszyn* i innych układów tanecznych, m. in. *Konstruktywistycznego hopaka* czy *Tańca kawalerii Budionnego* (tzw. *Budionbiegu*), wystawianych przez zespoły Granatowej Bluzy. Bezpośrednio dla Granatowej Bluzy pracowali pisarze, poeci, dramaturdzy – Władimir Majakowski, Nikołaj Asiejew, Demian Biednyj, Osip Brik, Wiktor Ardow, Wasilij Lebiediew-Kumacz, Walentin Katajew, kompozytorzy Sigizmund Kac, Matwiej Błantier, scenograf Boris Erdman i wielu innych. Jednym z najgłośniejszych widowisk wystawianych przez zespoły Granatowej Bluzy była rewolucyjna groteska do tekstów Majakowskiego i Briki *Radio-oktiabr'* (*Radio-październik*). Zanim Granatowa Bluza została w 1932 roku rozwiązana, zdążyła wywrzeć duży wpływ na teatr robotniczy w innych krajach, zwłaszcza w Niemczech.

Do zjawisk teatralnych o masowym zasięgu oddziaływania należał również Terewsat – Teatr Satyry Rewolucyjnej. Ruch ten, zainicjowany w roku 1919 w Witebsku, przy miejscowym oddziale Rosyjskiej Agencji Telegraficznej ROSTA, obejmował teatry małych form, pełniące funkcje agitacyjno-propagandowe. Na repertuar pierwszego Terewsatu, występującego m. in. dla żołnierzy frontu zachodniego, składały się satyryczne widowiska na tematy międzynarodowe, parodie, kuplety, skecze, tańce; dramaturgami teatru byli m. in. Michaił Pustynin, Wiktor Argo, a stroną wizualną przedstawień zajmował się Marc Chagall. W latach 1920–1921 Terewsaty mnożyły się jak grzyby po deszczu; satyryczne teksty pisali dla nich zarówno znani pisarze, Majakowski czy Jefim Zozula, jak i debiutanci; satyryczne teatry agitacyjne działały we wszystkich większych ośrodkach.

Idee proletkultowskie podjęte zostały przez Teatry Młodzieży Robotniczej, tzw. TRAM-y, zakładane przez organizacje komsomolskie, szczególnie w końcu lat dwudziestych na terenie całego Związku Radzieckiego. TRAM-y realizowały postulat aktywizowania młodzieży, zwłaszcza wywodzącej się ze środowisk robotniczych – przedstawienia tych grup oparte były na scenariuszach pisanych przez samych uczestników; spektakle często miały charakter improwizowany. Rejestracje filmowe fragmentów przedstawień TRAM-owskich (zachowane w archiwach) pokazują ubóstwo tego rodzaju widowisk, przypominających szkolne akademie. Zadaniem aktorów-amatorów często było granie samych siebie; niektórzy z nich wcielali się w role „prokuratorów”, piętnujących zachowania niezgodne z zasadami komunizmu, bowiem cel agitacyjno-propagandowy owych przedstawień zakładał lansowanie postaw pozytywnych. Na początku lat trzydziestych, w uchwale o przebudowie organizacji literacko-artystycznych partia nałożyła na uczestników TRAM-ów obowiązek opanowania warsztatu aktorskiego i reżyserskiego oraz nakazała

wystawiać bądź klasykę, bądź repertuar radziecki w konwencji realistycznej. Zespoły, które nie dostosowały się do nowych wymagań, zostały rozwiązane, a pozostałe przekształciły się w teatry profesjonalne. TRAM-y były ostatnim wcieleniem idei aktywizowania społeczeństwa poprzez wciąganie go w działania twórcze. Partia bowiem potrzebowała nie amatorów, ale wyszkolonych (również pod względem ideologicznym) specjalistów, którzy mieli zająć się przygotowywaniem igrzysk dla mas.

5. Komunistyczne obrzędy i karnawały polityczne

Po roku 1920, obfitującym w obchody rewolucyjnych świąt i rocznic, przede wszystkim w masowe widowiska, następuje wyraźny spadek poparcia władz dla tego rodzaju akcji. Przed rocznicą rewolucji, w październiku ukazuje się instrukcja dotycząca sposobu obchodzenia rocznicy: „Decyzją Centralnego Komitetu RKP(b) postanowiono w czwartą rocznicę rewolucji październikowej sprowadzić uroczystości do minimum, a w centrum agitacji umieścić tego dnia nowy kurs polityki ekonomicznej”⁵². Wraz z końcem komunizmu wojennego i początkiem NEP-u (leninowski program Nowej Polityki Ekonomicznej przyjęty wiosną 1921 roku) władze narzucają oszczędności:

W dniu święta: a) demonstracji nie organizować; b) zorganizować mityngi na temat: „Zdobycze rewolucji październikowej i Nowa Polityka Ekonomiczna”. Dopuszcza się dekoracje, jednak w stopniu minimalnym (na przykład flagi, sztandary itp.), bez używania nowych materiałów i bez dodatkowych nakładów finansowych. [...] Nie będzie żadnych specjalnie wyasygnowanych środków na organizację uroczystości. [...] U podstaw organizacji święta powinny znaleźć się surowe zasady ekonomiczne⁵³.

Trzeba tu dodać, że program liberalizacji gospodarki (NEP pozwalał na powrót niektórych form prywatnej inicjatywy) został przyjęty z powodu ekonomicznej katastrofy, którą przyniosła dotychczasowa polityka całkowitej nacjonalizacji majątku. Pipes pisze, iż dochód narodowy brutto w 1920 roku oscylował w granicach 33–40% stanu z roku 1913, a poziom życia robotników obniżył się do jednej trzeciej stanu przedwojennego⁵⁴. W tej sytuacji oszczędności wydawały się całkowicie logiczne i uzasadnione.

Postulat rezygnacji z dotychczasowego stylu świętowania miał jednak głównie podłoże polityczne. Przede wszystkim na początku roku 1921 dochodzi do rozruchów i strajków robotniczych w Piotrogradzie; w marcu tego roku ma miejsce powstanie kronsztadzkie, chodzi więc o to, by uroczystości nie

⁵² Cyt. za: *Agitacyjnonno-massowe iskusstwo...*, s. 118.

⁵³ *Ibidem*, s. 119.

⁵⁴ R. Pipes, *op. cit.*, s. 562.

wymknęły się spod kontroli. Poza tym, ograniczając środki przeznaczone na organizację rocznicy, władze uderzają w dotychczasowych organizatorów masowych uroczystości, czyli przede wszystkim w lewicowych artystów. Rząd wyraźnie dąży do zmonopolizowania całej sfery propagandowej, odebrania jej awangardzie, która dotąd w pewnym sensie konkurowała z partią, narzucając świętom własną estetykę i własną wizję rewolucji. W cytowanym rozporządzeniu z października 1921 roku nie ma mowy o żadnych widowiskach masowych, żadnych rewolucyjnych misteriach; proponuje się organizowanie „wieczorów wspomnień”, podczas których wystąpią naoczni świadkowie rewolucyjnych wydarzeń. W dokumencie podkreślono, iż „punktem ciężkości wieczorów wspomnień powinna stać się część wspomnieniowa, a nie literacka”⁵⁵. Chodzi zatem o to, by „odebrać” rewolucję pisarzom oraz artystom i pod pozorami dokumentalnej prawdy stworzyć własną jej wersję – trzeba bowiem dodać, iż relacje naocznych świadków po ich zapisaniu miały być przedstawiane oddziałom agitacji i propagandy, a następnie przekazywane do ISTPART-u, czyli Komisji do Zbierania i Badania Materiałów dotyczących Rewolucji Październikowej i Historii Partii Komunistycznej, czyli praktycznie podlegały cenzurze. Znamienne, że partia proponuje, by w organizacji wieczorów wspomnień brały udział studia proletkultowskie i inne organizacje amatorskie, a tylko w zupełnie wyjątkowych wypadkach profesjonalni aktorzy.

Odsunięcie artystów profesjonalnych ma związek z niechęcią partii do awangardy, ale też z nasilającą się walką „czerwonych gęb” przeciwko „bladolicym” („krasnorożyje” i „blednolicyje”) – według określenia ówczesnej prasy. „Czerwone gęby” – to przede wszystkim radykalni działacze komsomolu; „bladolicy” zaś – to artyści, wywodzący się ze środowisk przedrewolucyjnych, często kojarzeni z symbolizmem; oskarża się ich o romantyzowanie i estetyzowanie rewolucji – tak się stało w przypadku petersburskiego Studia Wiktora Szymanowskiego, przekształconego w roku 1921 w Centralne Studio Agitacji. Studio to, którego założyciel wywodził się z przedrewolucyjnego Teatru Objazdowego Gajdeburowa, przygotowało w roku 1921 przedstawienie *Duma o Październiku* (*Duma ob Oktjabrie*), a rok później, w rocznicę „krwawej niedzieli” 1905 roku – *Trzy dni* (*Tri dnia*). Oba spektakle ukazywały zdarzenia historyczne w sposób zmetaforyzowany, symboliczny; dominowała w nich atmosfera tajemniczości, romantycznego patosu (scenariusz drugiego z nich zaczynał się od słów: „Półmrok. Tłum siedzi, leży, ludzie przywarli do siebie”; dalej chór zaczyna recytować fragment wiersza dekabrysty Rylejewa⁵⁶). Mimo iż Studio opowiedziało się jednoznacznie po stronie rewolucji oraz przejawiało gorliwość w realizowaniu jej ideałów (pod względem organizacyjnym przekształciło się w komunę), nie ominęły go oskarżenia o „burżuazyjny

⁵⁵ Cyt. za: *Agitacyjonno-massowoje iskusstwo...*, s. 119.

⁵⁶ Zob. A. G w o z d i e w, A. P i o t r o w s k i j, *op. cit.*, s. 252.

symbolizm”, o sprzyjanie drobnomieszczańskim gustom, o negatywny wpływ na masowy teatr robotniczy. Autorzy opracowania z 1933 roku podkreślają, że mimo dobrych zamiarów, Studio weszło w konflikt z „masowym, proletariackim teatrem komsomolskim”⁵⁷.

W roku 1921 nasila się walka o to, kto będzie decydował o kształcie masowej propagandy. Władze starają się wyeliminować z tej sfery radykałów spod znaku awangardy, ale też spadkobierców symbolizmu. Ich miejsce będą zajmować komsomolscy instruktorzy, specjaliści od propagowania walki klasowej oraz sukcesów nowego państwa, a także artyści ściśle realizujący politykę partii.

Po skromnych świętach z 1921 roku władze hojniej dofinansowują obchody piątej rocznicy rewolucji; jednak zmienia się charakter święta: zamiast masowych widowisk organizowane są demonstracje. Zmienia się też wystrój ulic:

Na Placu Teatralnym [w Moskwie – K. O.], przed budynkiem Rady na Twerskiej – góry zieleni, stukają młotki, artyści-dekoratorzy wspięli się na drabiny pożarowe i ozdabiają budynki. Tym razem, wbrew tradycji poprzednich lat, kiedy dominował futurizm, wszystkie dekoracje i plakaty utrzymane są w prostych realistycznych tonach, bardziej zrozumiałych dla niedoświadczonych widzów⁵⁸.

Natomiast w roku 1923, przed 1 Maja, władze decydują się przywrócić rewolucyjnym świętom wielki rozmach, dając większą swobodę działań zakładom pracy oraz poszczególnym rejonom. Jednak w instrukcjach nie wspomina się nawet o widowiskach masowych; zamiast nich przez miasta mają przejść demonstranci – w karnawałowych pochodach. Z okazji szóstej rocznicy rewolucji październikowej w Piotrogradzie, Moskwie i innych miastach odbywają się masowe festyny. Komentator „Piotrogradzkiej Prawdy” zauważa, że zmienił się charakter świąt: podczas gdy w latach 1918–1919 miały one bojowy charakter, ponieważ trwała wojna domowa, to obecnie dominuje atmosfera radosnego świętowania. W istocie walka trwa nadal, tyle że zmieniają się jej formy.

„Politkarnawały” – to pochody i demonstracje, w skład których wchodzi: pantomimiczne intermedia, komiczne scenki, pieśni, tańce, komentarze do bieżących wydarzeń w postaci „żywej gazety” itp.; powszechnie używa się w nich typowych dla karnawału rekwizytów, jak ogromne kuły i maski, pod którymi kryją się symboliczne figury wrogów politycznych i typów społecznych: popów, kapitalistów, bankierów, kułaków itp. „Politkarnawały” realizują konkretne cele agitacyjne. Nie chodzi już o to, by idealizować rewolucję, umieszczając ją w kontekście największych osiągnięć ludzkości, lecz o to, by po pierwsze, wskazywać zewnętrznych i wewnętrznych wrogów komunizmu,

⁵⁷ *Ibidem*, s. 253.

⁵⁸ Cyt. za: *Agitacyjno-massowe iskusstwo...*, s. 123.

a po drugie – propagować działania partii zarówno w sferze politycznej, jak i ekonomicznej. Na filmowych rejestracjach pochodów karnawałowych z lat 1923–1927 można zobaczyć scenki odgrywane na platformach samochodowych bądź tramwajowych, w których szydzi się z wrogów rewolucji: popów („Wzdłuż ulicy Pokrowskiej rozłożyli się komsomolcy ze swoimi wozami. Wszystkim się od nich dostało, a najwięcej popom. Prawdziwa dzwonnica, tańczący pop – wszystko to zrobione w sposób niedościgły”⁵⁹), kapitalistów, polityków, reprezentujących wrogie państwa i ugrupowania („Do trybun zbliża się samochód fabryki «Czerwony junak», na którym znajduje się ogromny kalosz, a w nim: Raymond Poincaré, Émile Vandervelde i inne «wyższe sfery» z popem na czele”⁶⁰ – tak opisywano grupę Ententa w Kaloszu). Warto dodać, że w latach dwudziestych ze szczególną zjadłością atakowano przedstawicieli ruchu socjalistycznego, związanych z II Międzynarodówką, a następnie z Międzynarodówką Socjalistyczną – jedna z zachowanych rejestracji filmowych prezentuje akcję polegającą na topieniu symbolicznej trumny ze „zwłokami” II Międzynarodówki. Treść tych scenek jest schematyczna, postaci się powtarzają, ośmieszane zjawiska ukazywane są jako alegorie:

Rejon Sokolnicki. Na przedzie kolumny kroczą przebrani w stroje różnych narodów grupy młodzieży i w marszu odgrywają pocieszne sceny, które wywołują gromki śmiech. [...] Fabryka dawniej Bładowa inscenizuje kapitał. Czerwone piekarnie Sokolnickie wystawiły do pierwszego szeregu Cziczierina, który ciągnie za sobą długą sforę zagranicznych polityków. Rymarze niosą ogromny sztandar z czerwonej skóry – wytrzyma on przyszłe boje i przyda się jako materiał na buty dla czerwonoarmistów⁶¹.

Z czasem nad propagandą negatywną zaczyna przeważać pozytywna, czyli propaganda sukcesu. Demonstracje i pochody organizowane w Leningradzie w siódmą rocznicę rewolucji październikowej eksponują dwa hasła: „Zwiększenie wydajności pracy” oraz „Więź miasta ze wsią”⁶². W relacji z obchodów rocznicy opublikowanej w leningradzkiej „Czerwonej Gazecie” („Krasnaja gazieta”) wyraźnie podkreśla się, że priorytetem władz jest uprzemysłowienie kraju: „Przestaliśmy protestować, wygrażać. Teraz chwalimy się swoimi osiągnięciami. Jak na dłoni widać wzrost naszego przemysłu”⁶³. Przedstawiciele fabryki „Czerwony Trójkąt” („Krasnyj triegolnik”) niosą hasło: „Najlepsza odpowiedź kapitalistom – podwyższenie wydajności pracy” oraz zamontowane na specjalnych huśtawkach plansze ze złotymi cyframi: 1923 – 1,4 par butów na robotnika; 1924 – 2,8 par itd. Zakłady pracy, fabryki prezentują makiety, na których demonstrowane są ich osiągnięcia, zwłaszcza w zakresie

⁵⁹ *Ibidem*, s. 128.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 129.

⁶¹ *Ibidem*, s. 128–129.

⁶² Zob. *Massowyje prazdnistwa. Sbornik...*, s. 98.

⁶³ Cyt. za: *Agitacyjonno-massowoje iskusstwo...*, s. 136.

elektryfikacji kraju oraz przemysłu ciężkiego, choć nie tylko. Na platformach samochodów, a niekiedy konnych wozów jadą rozmaite maszyny, motory, wagony, ale też inne produkty demonstrowane w postaci wielkich makiet, jak telefony, maszyny do pisania czy też ogromna szpula nici wieszona 1 maja 1925 roku na wozie leningradzkiej Fabryki Nici im. Kirowa. Ów patos industrializacji nie eliminuje całkowicie patosu walki politycznej – w pochodach z lat dwudziestych i trzydziestych stale pojawiają się kukły wrogów państwa radzieckiego, niekiedy bardzo efektowne i pomysłowe, jak 7–8-metrowe figury amerykańskich imperialistów (Leningrad, 7 listopada 1927 roku), pękate, groteskowe kukły z karnawałowej grupy „Wesele Mussoliniego i papieża” (7 listopada 1929 roku), oryginalne, ogromne figury „brytyjskich imperialistów” grających w golfa głową robotnika (7 listopada 1929 roku) czy płynąca barką po Newie figura „Kapitalizmu w okowach kryzysu” (1 maja 1932). Treść haseł zmieniała się w zależności od bieżących potrzeb i zadań. W świąteczne dni miasta były bogato iluminowane, co miało podkreślać zdobycze w zakresie elektryfikacji.

„Politkarnawały” skuteczniej realizowały zadania agitacji niż widowiska masowe, w których obowiązywała wyraźna granica między wykonawcami a widzami, przy czym rola widzów sprowadzała się na ogół do biernej obserwacji. Natomiast w karnawałach politycznych granica ta rozmywała się: uczestniczenie w demonstracjach i pochodach nie wymagało żadnych kwalifikacji ani wcześniejszych przygotowań. W zasadzie każdy mógł wziąć w nich udział, pod jednym warunkiem, że nie reprezentował samego siebie, lecz jakąś zbiorowość: fabrykę, zakład pracy, uczelnię, szkołę. „Politkarnawały” aktywizowały ludzi, wzięcie w nich udziału oznaczało coś więcej niż bierną akceptację dla władzy, oznaczało współudział w tworzeniu nowej rzeczywistości.

Podobny mechanizm uruchamiały inne masowe święta nazywane komunistycznymi „obrzędami” lub „rytuałami”. Trzeba tu przypomnieć, że już 12 kwietnia 1918 roku, zatem w niecałe pół roku po przejęciu władzy przez bolszewików, wchodzi w życie dekret Rady Komisarzy Ludowych o pomnikach Republiki, z którego wynika, iż nowa władza ogromną wagę przykładła do symbolicznego utrwalenia swojej dominacji za pośrednictwem nowych emblematów, nowych świąt i rytuałów. Dekret ten sankcjonuje niszczenie starych pomników i wznoszenia na ich miejsce nowych, a także wszelkie inne akcje niszczenia emblematów starej władzy, jak ta zainicjowana na Placu Czerwonym w Moskwie w pierwszą rocznicę rewolucji październikowej:

Na miejscu egzekucji wyróżnia się masa starych carskich portretów, koron, orłów i innych atrybutów władzy carskiej. I oto przy potężnych dźwiękach *Międzynarodówki* buchnęły płomienie oblanego naftą starego, nienawidzonego, niewolniczego ustroju. [...] Słuchać głośne okrzyki mas: „Hurra! Niech żyje rewolucja proletariacka i młoda Rosja Radziecka”⁶⁴.

⁶⁴ J. Riumin, *op. cit.*, s. 29.

W ten sposób dokonywało się symboliczne zniszczenie starego świata. Funkcją każdego rytuału jest zmiana; w komunistycznych rytuałach chodziło o całkowitą zmianę dotychczas obowiązującego systemu wartości: to, co dotąd powszechnie uznawano za anomalię, od tego momentu stawało się normą. Uczestniczenie w tego rodzaju aktach oznaczało naruszanie tabu (taśmy filmowe utrwały udział w niszczeniu cerkwi, paleniu przedmiotów kultu przez zwyczajnych, prostych, nawet starych ludzi) i w efekcie prowadziło do odrzucenia dawnej tożsamości.

Do kategorii komunistycznych „obrzędów”, odnoszących się do nowej rzeczywistości, należały także uroczystości przemianowania miast, ulic, placów, czy zakładów pracy. Te ostatnie, nazywane „obrzędem chrztu fabrycznego” (*obriad zawodskich kriestin*) korzystały z języka symbolicznego, czerpiąc także z tradycji cerkiewnej. W piątą rocznicę rewolucji, w nocy z 6 na 7 listopada 1922 roku w Piotrogradzie przemianowano wiele zakładów, w tym dawny „Putiłowski Zawod” na „Czerwony Putiłowiec” („Krasnyj Putiłowiec”):

Święto rozpoczęło się w wielkim drewnianym baraku, tymczasowym pomieszczeniu klubu zakładowego. Na estradzie – pięć stopni – pięć lat władzy radzieckiej. Za ostatnim stopniem – kurtyna. Odbywa się krótkie, proste przedstawienie ilustrujące pięć minionych lat. Podnosi się kurtyna – za nią przewodniczący komitetu zakładowego, dyrekcja, przedstawiciele organizacji. Następuje przekazanie sztandaru z nową nazwą fabryki. Śpiewa chór. Krótkie przemówienia. Tłum z poczem sztandarowym wychodzi z baraku i z pochodniami w rękach obchodzi – w tę ciemną jesienną noc – ogromne terytorium Zakładu Putiłowskiego. Zatrzymuje się przy wejściu. Po zdjęciu tablicy ze starą nazwą fabryki, na jej miejsce zostaje umieszczona nowa tablica, wszystko odbywa się przy akompaniamencie chórów i uderzeń młotem w kowadło. Procesja [*szesztuje* – słowo to oznacza zarówno pochód, jak i kościelną procesję – K. O.] podąża dalej, zatrzymując się przed poszczególnymi warsztatami i cechami⁶⁵.

Jest oczywiste, że ceremonia ta wzorowana była na procesjach religijnych – na przykład w Wielką Sobotę wierni obchodzą cerkiew, idą ze świecami, co ma symbolizować pogrzeb Chrystusa. W tym przypadku chodziło oczywiście o pogrzeb starego porządku. Używanie działań i znaków symbolicznych, które odsyłały do sfery religijnej, stało się powszechną praktyką w działalności propagandowej partii. W walce ze starym porządkiem bolszewicy posługiwali się jego atrybutami; religijne symbole i obrzędy wykorzystywane były do walki z religijnością. W efekcie religię zastąpiła ideologia komunistyczna, stając się „nową religią”.

Nowa władza od razu oficjalnie zadeklarowała swe ateistyczne nastawienie – wyraziło się to przyjęciem aktów rozdzielających państwo od Cerkwi (sekularyzację aktów narodzin, ślubów, śmierci nakazywał jeden z pierwszych dekretów z 17 i 18 grudnia 1917 roku), natomiast nie zakazano praktyk religijnych. Oficjalnie uznano je za prywatną sprawę obywateli. Gdy jednak

⁶⁵ A. Piotrowski, *Chronika leningradskich prazdniestw...*, s. 82–83.

1 maja 1921 roku Pascha spotkała się z nowym światem i okazało się, że wielu obywateli zamiast na pochód pierwszomajowy udało się do cerkwi, władze bardziej aktywnie zaangażowały się w sprawę sekularyzacji społeczeństwa. W latach 1922–1923 przeprowadzono akcję antyreligijną z dużym udziałem młodzieży. W okresie tym powszechnie organizowano święta „komsomolskiego Bożego Narodzenia” i „komunistycznej Paschy”. Towarzyszyła im kampania ateistyczna: wydawnictwo „Młoda Gwardia” wydawało śpiewniki z pieśniami antyreligijnymi, a także scenariusze wspomnianych świąt. Mimo iż partia krytycznie odnosiła się do niektórych radykalnie antyreligijnych akcji, zakładając, że mogą one przynieść odwrotny skutek, to jednak generalnie nie przeszkadzała organizacjom komsomolskim w ich działaniach⁶⁶.

W okresie Bożego Narodzenia 1922 roku przez miasta przeszły antyreligijne karnawały i pochody z pochodniami, muzyką, pieśniami: „Pochód komsomolców przypominał tradycyjne rosyjskie ludowe «swiatki» (okres między Bożym Narodzeniem a dniem Trzech Króli), mające charakter karnawałowy z elementami bluźnierczego śmiechu”⁶⁷. Organizatorzy owych pochodów przejęli zatem charakterystyczny dla rosyjskiej mentalności zwyczaj naśmiewania się z religii, trzeba bowiem zaznaczyć, iż ludowa, sięgająca pogańskich źródeł tradycja „swiatok”, a także swobodnego paschalnego śmiechu, doskonale koegzystowała z kulturą cerkiewną. Do zwalczania religijności komsomolscy aktywiści stosowali środki typowe dla karnawału, takie jak: odwracanie i parodiowanie usankcjonowanych społecznie wartości, profanacje, ambiwalencje znaczeń, używanie elementów kultury „niskiej” do ośmieszenia kultury „wysokiej”, jednocześnie jednak zmianie ulegała podstawowa funkcja karnawału. Tradycyjnie rozumiany karnawał bowiem to czasowe zawieszenie praw rządzących normalnym światem, to chwilowe wypadnięcie świata z orbit, to wreszcie stworzenie możliwości ujścia negatywnej energii po to, by wszystko wróciło do normy. Karnawał sprzyja zachowaniu równowagi, społecznej homeostazy. Natomiast karnawały polityczne i antyreligijne w ZSRR miały służyć totalnej i trwałej zmianie: to, co było dotąd normą, stawało się patologią, i odwrotnie, to, co było odstępstwem, miało stać się regułą.

6. Marsze, parady, demonstracje

Główny punkt obchodów dziesiątej rocznicy Października w Leningradzie stanowiła inscenizacja na Newie i jej nadbrzeżach, przygotowana pod kierunkiem m. in. reżyserów Siergieja Radłowa, Nikołaja Pietrowa, do scenariusza

⁶⁶ Zob. na ten temat: N. Lebina, *Powsiedniewnaja żyzn' sowietskogo goroda: normy i anomalii. 1920–1930 gody*, Petersburg 1999.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 127.

Adriana Piotrowskiego, z udziałem scenografa Walentyny Chodasiewicz. Nawiązywała ona do tradycji widowisk masowych z początku lat dwudziestych, a w jej realizacji uczestniczyli częściowo ci sami co wówczas artyści, w efekcie jednak powstało widowisko nowego typu, co wynikało z przyjętego założenia: „maksimum techniki, minimum żywej siły”⁶⁸. „To logiczne, że NEP zahamował rozwój masowych widowisk – pisał reżyser Siergiej Radłow – ale nie mniej logiczne jest to, że znów stały się one potrzebne i że w dziesięciolecie Października stanęliśmy przed zadaniem przekroczenia pod względem skali i rozmachu wszystkiego tego, co czyniono w tej dziedzinie do tej pory”⁶⁹. By nadać widowisku prawdziwie monumentalny styl, wprowadzono doń (w charakterze „głównych wykonawców” – jak pisał Radłow): torpedy, kutry, kominy fabryczne, holowniki, reflektory, armaty, kurtyną zaś stała się zasłona dymna. Rozmiary „sceny” i „widowni” sprawiały, że „postaci ludzkie właściwie nie mogły zostać wykorzystane”⁷⁰. Obok kutrów i armat użyto zatem ludzkiej masy traktowanej jako materiał do „lepienia widowiska”. Odtąd sceny z udziałem ludzi w widowiskach i demonstracjach będą polegać głównie na rytmicznych manewrach uporządkowanych, zorganizowanych grup. Do przygotowania tego typu widowisk potrzeba już nie entuzjastów z kółek proletkultowskich, lecz specjalnie wyszkolonych kadr, chodzi w nich bowiem o mocny, wyrazisty efekt propagandowy, a nie o aktywizowanie proletariatu.

Od końca lat dwudziestych, zwłaszcza po wprowadzeniu pierwszej pięciolatki (w 1928 roku) zdecydowanie zmienia się treść masowej propagandy. Główny nacisk pada w niej na sukcesy komunistycznego państwa – polityczne, ekonomiczne, społeczne; wzorem do naśladowania przestaje być rewolucjonista, staje się nim przodownik pracy, stachanowiec. Z okazji świąt i rocznic przez miasta przechodzą parady, w których kroczą sportowcy i żołnierze; to już nie jest chaotyczny tłum, lecz zrytmizowane, karne kolumny.

W latach trzydziestych miejsce karnawału, struktury otwartej, nieprzewidywalnej, zajmuje zdyscyplinowana parada, która przekształca ludzką masę w zgeometryzowaną formę.

Sugestywny opis demonstracji na Placu Czerwonym z roku 1935 pozostawił komunista francuski, pisarz Henri Barbusse, nawiasem mówiąc – apologeta Związku Radzieckiego i Stalina:

Widać rozchodzące się i zbiegające („diverge i converge”) symetryczne kręgi masowego mrowiska i wydaje się, że wychodzi ono z ziemi i do niej powraca. Ceremonia rozwija się wzdłuż i wszerz, niczym kalejdoskop, z jednego krańca placu na drugi. To niekończący się pochód,

⁶⁸ Cyt. za: *Agitacyjno-massowe iskusstwo...*, s. 169.

⁶⁹ S. Radłow, *Diesiat' let w tieatrze*, Leningrad 1929, s. 239–240.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 240.

migający czerwonymi płótnami i czerwonym jedwabiem, pełnym słów i fraz [...]; to monstrualna sportowa parada [...], aż wreszcie – to zgromadzenie najpotężniejszej armii świata, narodu Armii Czerwonej, maszerującego w czworobokach⁷¹.

W latach trzydziestych w ZSRR, podobnie jak w Niemczech hitlerowskich, nieodłączną częścią rozmaitych świąt i uroczystości stają się widowiska sportowe: wykonywane w jednakowym rytmie przez tysiące sportowców ćwiczenia fizyczne. Sport zaczyna być sprawą polityczną; sukcesy sportowe traktowane są jako dowód na potęgę komunizmu, jako wizytówka państwa radzieckiego. Rozwój masowego sportu ma również związek z ideą wychowania człowieka, panującego nad swoim ciałem, silnego fizycznie i psychicznie, a zarazem zdyscyplinowanego, zdolnego do podporządkowania się woli zewnętrznej⁷².

Widowiska z udziałem wojska czy sportowców nie tworzą przestrzeni do wyrażania idei czy poglądów, są one czystą demonstracją siły i potęgi państwa radzieckiego. Dyscyplina, musztra – oto zasada widowisk nowego typu. Dominują w nich działania mechaniczne, które nie przypominają teatralizowanych widowisk masowych ani karnawałowych pochodów. Idea aktywizowania mas przekształciła się w zasadę narzucenia masom rygoru, powszechnej kontroli, pozbawienia ich prawa do własnej inicjatywy, a idealizowana przez Wiaczesława Iwanowa czy Łunaczarskiego wspólnota przerodziła się w kolektyw.

Prawdą jest, że ewolucja masowych widowisk pokrywa się z ewolucją państwa radzieckiego: „od masowego widowiska poprzez masowy pochód do «demonstracji» – oto droga rosyjskiego sowieckiego totalitaryzmu” – pisał Aleksander Flaker⁷³. Jednak trzeba pamiętać, że ewolucja ta nie dokonała się wyłącznie za sprawą decyzji odgórnych; masowy udział ludzi w widowiskach, manifestacjach, „politkarnawałach” sprawił, iż istotnie dokonała się powszechna inicjacja w nową rzeczywistość: odrzucenie dawnej tożsamości i przyjęcie nowej.

⁷¹ H. Barbusse, *Staline. Un monde nouveau vu à travers un homme*, Paris 1935; cyt. za: A. Flaker, *Ot massowego zrieliszcza do demonstracji (głazami inostrannykh pisatielej)*, „Russian Literature” 1996, No. 40, s. 317 (cały tekst: s. 309–318).

⁷² Porównanie widowisk masowych w ZSRR i w Niemczech hitlerowskich – zob. R. Stommer, M. Dalügge, *Massa – kolektyw – narodnaja obszcznost’*, [w:] *Moskwa – Berlin. 1900–1950* [katalog wystawy], Monachium–Nowy Jork–Moskwa 1996, s. 349–355. Autorzy ci dostrzegają różnicę między kultem tężyzny fizycznej i ciała w Niemczech i w analogicznym okresie w ZSRR: „Podczas gdy narodowi socjaliści kreśliли obraz człowieka, wychodząc od rasistowskiego wzorca doskonałości fizycznej, to w Związku Radzieckim doskonałe opanowanie ciała traktowane było jako cel”.

⁷³ A. Flaker, *op. cit.*, s. 310.