

BORIS MICHAJŁOWICZ GASPAROW

**ELEMENTY WIDOWISKA BOŻONARODZENIOWEGO
W POEMACIE *DWUNASTU* ALEKSANDRA BŁOKA**

„...Stójkowy już się nie pokaże –
Bez wódki pohulamy dzisiaj!”

(*Dwunastu*)¹

„Autor [...] Szanowna Publiczności! Śpieszę zapewnić,
że ten aktor zadrwił okrutnie z moich autorskich praw.
Rzecz dzieje się zimą w Petersburgu. [...] Nie pisałem
mojej sztuki dla budy jarmarcznej... Zapewniam was!”

(*Buda jarmarczna*)²

1.

W ostatnich dekadach XIX wieku, a zwłaszcza od początku wieku XX w sztuce europejskiej gwałtownie wzrosło zainteresowanie arlekinadą, ekscentryzmem i jarmarcznością. Popularne stają się niskie gatunki i formy, przy czym (w odróżnieniu od znanych już w minionym stuleciu analogicznych procesów, wprowadzających do sztuki niższą warstwę kultury pisanej) nowy *fin de siècle* okazał się w tej

¹ Aleksander Błok, *Dwunastu*, w: tegoż, *Poezje*, opracował i wstępem opatrzył Seweryn Pollak, Warszawa 1967, s. 268. Wszystkie odwołania do tekstu *Dwunastu* według tej edycji. Przyp. red.

² Aleksander Błok, *Buda jarmarczna*, tłum. Jerzy Zagórski, w: Aleksander Błok, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1985, s. 8. Wszystkie odwołania do tekstu *Budy jarmarcznej* według tej edycji. Przyp. red.

kwestii bardziej radykalny, zwracając się ku najniższej warstwie folklorystycznej, ku odpustowości i prymityzmowi.

Nie zagłębiając się chwilowo w genezę tego zjawiska, zauważmy jedynie, że w Rosji wspomniane procesy nie tylko zaczęły zachodzić bodaj najwcześniej (były wyraźnie widoczne u Niekrasowa w *Komu się na Rusi dobrze dzieje* oraz w *Rajku* Musorgskiego), lecz także z dużą intensywnością występowały w późniejszym okresie. Powszechnie znane jest zainteresowanie Błoka tym tematem, jednak zwykle łączy się je z dramatem *Buda jarmarczna* oraz z zawartymi w nim fragmentami wierszowanymi.

Moim celem jest pokazanie, że wymienione motywy zajmują w twórczości Błoka bardziej istotne miejsce niż dotychczas sądzono. Tak zwane niskie gatunki ze wzmożoną siłą dochodzą do głosu między innymi w *Dwunastu*. Uświadomienie sobie tego ukształtowania strukturalnego poematu jest konieczne do zrozumienia jego formalnej i znaczeniowej warstwy.

Ze względu na tak postawione zadanie badawcze przyjrzyjmy się najpierw *Budzie jarmarcznej* (1906 r.) i niektórym jej aspektom, związanym z wprowadzeniem karnawałowo-zabawowych motywów do struktury utworu.

Wiadomo, że *Buda jarmarczna* stanowi najostrzejszą parodię liryki symbolistycznej, a w szczególności (i przede wszystkim) liryki samego Błoka. Narzeczona Pierrota jest w cudowny sposób zesłaną na świat Nieznajomą. Jej los jest typowy dla Nieznajomej i podlega motywowi śmierci-przemiany. Okazuje się, że jest to przemiana w papierową lalkę z budy jarmarcznej. Jak w kalejdoskopie (bądź w rajku³) zmieniają się charakterystyczne obrazy, sytuacje i formy liryki symbolistycznej. W kapryśny sposób skrzyżowane zostają one z elementami wulgarno-jarmarcznymi, parodystycznymi, destrukcyjnymi. Komiczne próby „ratowania” sztuki przez Autora (uosobienia niskiego, masowego myślenia symbolistycznego), polegające na

³ Rajek – jeden z rodzajów teatru ludowego, teatr optyczny, przenośna panorama; w pudle pokazywano nieskomplikowane obrazy, które właściciel rajku opisywał i komentował wierszem oraz prozą. Przyp. red.

interpretowaniu jej w słodkavo-sentymentalnym, „realistycznym” duchu („tematem jest wzajemna miłość dwojga młodych serc!” [s.11]) dopełniają wymiaru parodystyczno-niszczycielskiego.

W chwili obecnej interesuje mnie przede wszystkim jedna cecha owej parodii i autoparodii – jej prawdziwie „jarmarczny”, karnawałowy charakter, podkreślony elementami wulgarnymi i nieprzyzwoitościami. Ten motyw szczególnie wyraźnie przejawia się w centralnej scenie „przemiany” Kolombiny, opisywanej przez Pierrota w sposób celowo dwuznaczny:

Ale gdy ją otulił dokładnie,
Ach, runęła twarzą ku ziemi!
Nie uczynił jej żadnej krzywdy,
Ale ona na śnieg wypadła,
Bo usiedzieć nie mogła nigdy,
A mnie pusty śmiech chwycił z nagle!...

(s. 12)

To wszystko nadaje parodii wyjątkowo zjadliwego charakteru – nie mamy już do czynienia ze zwykłą ironią czy szyderstwem, lecz z karnawałowym śmiechem i kpina (zauważmy przy tym, że jest to kpina z siebie samego i „własnego” świata estetycznego). Zerwanie autora, tego *enfant terrible*, z rodzimym środowiskiem artystycznym (na razie tylko z artystycznym) zakrawa na skandal. Podkreślmy przy okazji, że był to jeden z niezliczonych skandali (czy to literackich, teatralnych czy też muzycznych), których świadkiem była ówczesna Europa. Można z pełnym przekonaniem stwierdzić, że skandal w ramach ustalonego systemu kulturowego należał do „reguł gry”, do horyzontu artystycznych oczekiwań zarówno autora, jak i „publiczności”, i sterował zachowaniem obu stron. Ta okoliczność z kolei nie tylko służyła epatowaniu ekscentryzmem, lecz także sprzyjała „karnawalizacji” całego życia kulturalnego jako takiego, wprowadzając zawczasu założone oburzenie odbiorców oraz desperację i obrazę autora (i jedno, i drugie w pełni szczerze, a zarazem całkowicie przewidywalne) do swoistej, wspólnej akcji karnawałowej.

Wszystkie wymienione elementy tworzą specyficzne tło, istotne – w moim przekonaniu – do zrozumienia zarówno struktury poematu *Dwunastu*, jak i jego dziejów literackich.

2.

To, że zestawienie *Budy jarmarcznej* oraz *Dwunastu* nie jest przypadkowe i dowolne, znajduje potwierdzenie przede wszystkim w istnieniu bezsprzecznych zbieżności tekstowych oraz paraleli pomiędzy tymi utworami.

Wspomniana już kulminacja dramatyczna *Budy jarmarcznej* – opowieść Pierrota o śmierci jego narzeczonej – zarówno poprzez fabułę, jak i okoliczności zdarzeń czy wreszcie nawet dobór słów, przypomina dramatyczną kulminację *Dwunastu* – scenę tragicznej śmierci Kat’ki.

<p>Stałem między dwiema <i>latarniami</i>, Podśłuchując ich głosów z ubocza [...]</p> <p>I <i>srebrzysta zamieć</i> im uwiła Jak pierścienie obrączek kółka. I widziałem w tę noc – moja miła Uśmiechnęła się doń przyjaciółka.</p> <p>Ach, on tylko na uśmiech ten czekał, I <i>saneczki</i> wziął pierwsze z brzegu. Ja śledziłem ich szczęście z daleka, Brnąc w zawiei mroźnej po śniegu.</p> <p>Ach, on wciągał <i>mą miłą</i> w matnię, Śmiał się, dzwonił dzwonekami swemi, Ale gdy ją otulił dokładnie, Ach, runęła twarzą ku ziemi.</p>	<p>Nie uczynił jej żadnej krzywdy, Ale ona <i>na śnieg wypadła</i>, Bo usiedzieć nie mogła nigdy, A mnie pusty śmiech chwycił z nagle!... (s.12)</p> <p>Wrzeszczy <i>lichacz</i>, <i>sypie śnieg</i>, Wańka z Kat’ką sanna mknie – Elektryczna <i>latarenka</i> Na dyszelku... [...]</p> <p>Płaszcz żołnierski na ramionach, Gęba głupio wykrzywiona, Kręci Wańka czarny wąs, Podśpiewuje, Przygaduje... [...]</p> <p>Przechyliła się do tyłu, Ząbki-perły zaświeciły... Ach, ty Katiu, moja Katiu, Mordeczko pyzata...</p>
---	---

(s. 261)

(dalej natomiast)

Dobrze ci, Katiu? – Ani drgniesz...
A leż na śniegu, ścierwo, leż!...

(s. 264)

Zbieżne są nie tylko wydarzenia, nie tylko ich sceneria (mroźna noc, śnieg, latarnie, sanie dorożkarskie), lecz także to, że scena została przedstawiona z punktu widzenia głównego bohatera, Pietruchy-Pierrota, ze znamioną zmianą nastroju – od zazdrości wobec chwackiego konkurenta do szyderstw nad przewróconą w śnieg Kat'ką-Kolombiną.

Zauważmy jeszcze jedno podobieństwo – w dialogu pierwszej pary zakochanych (w cerkwi), Ona mówi:

Szepczesz, miły: „Do mnie się przytul...”⁴
Ja w kopułę *patrzę odwrócona*.

(s. 13)

W poemacie – co nie jest bez znaczenia – zostały odtworzone akurat te „karnawałowe”, dwuznaczne fragmenty *Budy jarmarcznej*, na które zwracaliśmy już uwagę.

Inna paralela między analizowanymi utworami widoczna jest w traktowaniu Wańki jako s o b o w t ó r a Pietruchy. Arlekin (sobowtór Pierrota) także jest postrzegany przez głównego bohatera jako żywioł ostentacyjnie zwycięski, którego powodzenie tkwi w „głupawej” chwackości i nonszalancji, umiejętności „zagadania”, „spętania” żartami, czyli w cechach, których Pietrucha jest pozbawiony najwyraźniej w tym samym stopniu co Pierrot.

W warstwie fabularnej *Dwunastu* łączy się z jeszcze jednym utworem dramatycznym Błoka – z *Różą i krzyżem*. Istotnie, w poemacie są róże i krzyż, lecz ten ostatni nacechowany został negatywnie. Słowa refrenu: „Wolność, wolność, wolność, ha! Ech, bez krzyża!” (s. 259) powracają w nim z równą uporczywością, co dramatyczne: „I znakiem

⁴ W przekładzie Zagórskiego czasownik „skłonił'sia” przetłumaczono jako „przytulić się”. Kontekst pokory wpisany w rosyjskie znaczenie wyrazu (por. „skłonił gołowu” – chylić czoła) nie został przeniesiony na język polski. Przyp. tłum.

krzyża naznaczaj/ Na piersi zbroję stalową”⁵. Nieprzypadkowo też, z podobną natarczywością, powtarza się w poemacie jedna z kluczowych fraz *Róży i krzyża*: „Co będzie dalej?” (s. 256).

W tym układzie pojawia się jeszcze jedna kwestia, rzucająca nowe światło na *Dwunastu*. Jest ona ważna w kontekście dalszej analizy, a dotyczy zachodnioeuropejskiego katolickiego średniowiecza (bądź wczesnego renesansu).

Przyjrzyjmy się, w jaki sposób te zestawienia funkcjonują w strukturze *Dwunastu*.

3.

Dla zrozumienia struktury poematu kluczowe jest określenie *c z a s u a k c j i*. Zasadniczo, wiadomo, że mamy do czynienia z zimą przełomu lat 1917/1918, ponieważ stale podkreślane są motywy chłodu, śniegu, zamieci. Istnieje jednak dokładniejszy wskaźnik czasu – plakat. Hasło: „Cała władza Konstytuancie” [s. 254, s. 256] zostaje dwukrotnie wspomniane w pierwszym rozdziale (o nieprzypadkowości i wadze tego szczegółu świadczy również fakt, że jest to jedyna namacalna i odnosząca się do realiów rzecz w poemacie, w którym nawet Petersburg pozostał nienazwany).

Pierwsze (i ostatnie) posiedzenie Konstytuancy odbyło się 5 stycznia (według starego stylu). Bezpośrednio przed tym wydarzeniem całe miasto oklejono stosownymi plakatami⁶.

Dlatego możemy stwierdzić, że akcja rozgrywa się bezpośrednio w okolicy wspomnianej daty (być może, z dokładnością do kilku dni), czyli w *o k r e s i e b o ż o n a r o d z e n i o w y m*. Ta okoliczność dokładniej tłumaczy sens pojawienia się w utworze Chrystusa, nakładając całą akcję aurę *w i d o w i s k a b o ż o n a r o d z e n i o w e g o*.

⁵ Aleksander Błok, *Róża i krzyż*, tłum. Seweryn Pollak, w: Aleksander Błok, *Utwory dramatyczne*, dz.cyt., s. 202. Przyp. red.

⁶ W książce Władimira Nikołajewicza Orłowa zamieszczono potwierdzenie, że ze szczególną intensywnością plakaty rozklejano od 3 stycznia. Zob. Władimir N. Orłow, *Poema Aleksandra Błoka «Dwienadcat»*. *Stranica iz istorii sowjetskoj literatury*, Leningrad 1962, s. 7.

Mamy tu pochodź przebierańców i ich muzyczno-dramatyczne intermedia, wykorzystujące popularne motywy, także pełne odniesień do współczesności (nierzadko w paradoksalnym zestawieniu), teatr lalkowy oraz optyczny, z towarzyszącym mu zagadywaniem-nawoływaniem rajka, charakterystyczne połączenie elementów sakralnych i bluźnierczych i, wreszcie, końcowy, powszechny pochodź. To wszystko przeplata się polifonicznie, tworząc skomplikowaną w swej różnorodności, a jednocześnie prymitywną strukturę akcji karnawałowej.

4.

Istotne miejsce w strukturze poematu zajmują skojarzenia z t e a t r e m l a l k o w y m . Pojawiają się one na początku i końcu, tworząc ramy dla części dramatycznej: w rozdziale pierwszym i drugim.

Jarmarczno-cyrkowa atmosfera budowana jest już we fragmencie: „Od domu do domu/ Lina płynie” (s. 254) (jeden z tych „domów” jest, najpewniej, domem publicznym – por. dalej: „...I myśmy miały zebranie.../ ...O, w tamtym domu...” itd. [s. 256]). Zauważmy, że początek poematu utrzymany jest w stylu didaskaliów: „Czarny wieczór./ Biały śnieg” (s. 254) (por. w dalszej części: „Wieczór./ Ulica pustoszeje” [s. 256]). Znamienna jest czarno-biała kolorystyka, narzucona już w pierwszych wersach i starannie utrzymywana w całym utworze. Takie zestawienie kolorystyczne zawsze kojarzyło się Błokowi z budą jarmarczną. Przywołajmy w związku z tym kolorystykę *Budy jarmarcznej* (czarne stroje mistyków i biały ubiór Pierrota), a także wiersz *Buda jarmarczna*:

Czerń brei, drogi zabłoconej
Nie jest spowita mgłą poranną.
Wóz skrzypi, włokąc, objuczony,
Jarmarczną budę poszarpaną.
I twarz poranna Arlekina
Jest bledsza niż Pierrota lico [...]⁷.

⁷ Wiersz Aleksandra Błoka *Buda jarmarczna* z roku 1906, opublikowany w tomie *Stichotworenija. Kniga wtoraja (1904–1908)*, który ukazał się w 1908 roku. Tłum. H.D.

Oprócz budy jarmarcznej czarno-biała oprawa kolorystyczna wywołuje jeszcze jedno skojarzenie – z niemym kinem, którym Błok żywo interesował się w pierwszej dekadzie XX wieku⁸. Na podstawie repertuaru petersburskich kin tamtego okresu można przypuszczać, że Błok traktował film jako kolejną odmianę niskiej sztuki masowej. Liczne ekranizacje własnych utworów mógł on zatem odbierać jako rodzaj degradacji, przypominającej tę, która dotyka świat Błokowowskiej liryki w *Budzie jarmarcznej*. Jednocześnie to zbliżenie budy jarmarcznej z niemym kinem oznacza zderzenie czysto rosyjskiej przestrzeni z „zachodnim” (francuskim) fenomenem, za jaki, oczywiście, w owych latach uchodziło kino. To kolejny sygnał obecności Zachodu (w połączeniu z tematyką rosyjską), do którego niejednokrotnie jeszcze powrócimy.

Lalkowa, jarmarczna natura rozdziału pierwszego przejawia się też w zachowaniu bohaterów. Warto zwrócić uwagę na fakt, że bohaterowie nie chodzą (co jest szczególnie istotne na zasadzie kontrastu wobec motywu pochodzącego już w pierwszych słowach rozdziału drugiego: „Idzie, idzie ich dwunastu” [s. 258] i będącego jednym z centralnych obrazów w dalszej części poematu) – ale przewracają się, fikają koziołki, kuśtykają niby kukły. Ta cecha uwypuklona została w całym rozdziale pierwszym.

Ślisko na lodzie.
Każdy przechodzień
Ślizga się – ach, nieszczęśnik!
(s. 254)

[...]
Staruszka jak kwoka się grzebie
W zaspie pośrodku ulicy.
(s. 255)

[...]

⁸ Porównania poematu *Dwunastu* z kinem dokonał Jurij Łotman w rozprawie: Borys M. Gasparow, Jurij M. Łotman, *Igrowyje motiwy w poemie «Dwienadcat»* w: *Tiezisy I Wsiesojuznoj Konfieriencyi «Tworczestwo Błoka i russkaja kultura XX wieka»*, Tartu 1975. Por. w tejże pracy zestawienie jedynej czerwonej plamy na czarno-białym tle (czerwony sztandar w finale) z identycznym zabiegiem w *Pan-cerniku Potiomkinie* [Siergieja] Eisensteina (narysowana czerwona flaga).

A oto długopoły
Przez zasy się kopie...
(s. 255)

(Ze względu na brak czasownika funkcję ekspresywną pełni „skacząca” elipsa)⁹.

[...]
Paniusia nieco dalej,
I w karakułach druga:
– Myśmy płakali, płakali...
Pośliznęła się
I – bęc – leży jak długa!
(s. 255)

[...]
Wicher wesoły,
Zły i swawolny,
Targa za poły,
Przechodniów kosi.
(s. 256)

Jednak najbardziej charakterystycznym elementem pierwszego rozdziału jest wyraźnie zaznaczona *intonacja jarmarcznego nawoływacza*. W tym kontekście typowy jest nie tylko sposób prezentacji widzowi kolejnych kukieł (ze stałymi inicjującymi zwrotami-gestami typu: „A to”, „A oto”): „Paniusia nieco dalej”¹⁰ (s. 255), „A oto długopoły” (s. 255), „A to kto? – Z długim włosem” (s. 255). Swoiste są również ironiczne zwroty, skierowane do czytelnika komentarze, nierzadko zawierające komiczne rady-apele. Taki chwyt często można spotkać w teatrze ludowym:

„A to właśnie [...] miasto Paryż, zobaczysz – się sparzysz. A kto jeszcze nie był w Paryżu, niech kupi łyżwy, już jutro będzie w Paryżu”¹¹.

⁹ U Pollaka zastosowano czasownik „grzebie”, przez co nie było już konieczności stosowania równoważników zdania. Przep. tłum.

¹⁰ W tym fragmencie u Pollaka zabrakło zaimka wskazującego, pełniącego funkcję prezentacji. Przep. tłum.

¹¹ *Russkaja narodnaja drama XVIII–XX wiekow*, red. Paweł Naumowicz Bierkow, Moskwa 1953, s. 124.

Charakterystyczny jest wreszcie poetycki kształt tego fragmentu (wiersz rajkowy), nadmiar nawoływań, okrzyków oraz typowa dla języka potocznego eliptyczność wypowiedzi.

Spójność sceny jest niszczone przez wprowadzenie kolejnych epizodów, odpowiadających momentowi wkroczenia na scenę kolejnej kukły. Epizody te zbudowane są według jednego, ściśle określonego schematu: właściciel budy jarmarcznej prezentuje lalkę, która wygłasza jedno zdanie-kliszę odpowiednie dla swojego *emploi* (zarazem zawierające zabawne odniesienie do bieżących wydarzeń), robi komiczne salto, opatrzone czasem ironicznym komentarzem lalkarza. Gdy już zabawi w ten sposób publiczność, zostaje zastąpiona następną kukłą.

Nie ulega wątpliwości, że rozbudowana ekspozycja poematu, konsekwentnie utrzymana w stylistyce lalkowej budy jarmarcznej, nadaje odpowiedni ton, określoną konotację całej opowieści, która, siłą rzeczy, rzutuje na wszystkie późniejsze zdarzenia. W tym rozdziale pojawiają się pozornie niezauważalne detale, istotne w dalszej części poematu.

Interesujący jest zwrot do popa, w którym w zaskakujący sposób wprowadzono zestawienie rymowe „wprzód-lud”, ważne w późniejszych fragmentach poematu:

Pamiętasz, jak bywało,
Brzuchem parłeś wprzód
I krzyżem w krąg jaśniało
Brzuszysko na lud? [...]
(s. 255)

Odnajdujemy tam również (w jarmarcznym wyobrażeniu) krzyż, i nieco dalej (znowuż w sposób zamaskowany) postać Chrystusa. Na pytanie „Co będzie dalej?”¹² (s. 256), postawione pod koniec pierwszego rozdziału, odpowiedź udzielona zostaje w ostatnim wersie poematu: „Przodem – idzie Jezus Chrystus” (s. 272).

¹² W oryginale dosłownie: co jest przed nami – „czto wpieredi”; natomiast w ostatnim wersie – „Wpieriedi – Isus Christos”. Przep. tłum.

Lalkowo-jarmarczna stylistyka ponownie dochodzi do głosu w rozdziale dwunastym dzięki figurze „psa zgłodniałego”. Podkreślono jego monstrualne rozmiary i komiczną potworność: „Odczep się, natarczywy” [...], „Szczerzy kły – jak wilk zgłodniały” [s. 271]. Znamienne, że pies „wlecze się” w uroczystym, majestatycznym pochodzie, wywołując skojarzenia z rozdziałem pierwszym.

Towarzyszący bohaterom pies, mimo że jest przez nich odpędzany, przywołuje wspomnienie ludowego spektaklu lalkowego o Pietruszce (jeszcze jedno wcielenie Pietruchy-Pierrota). W zakończeniu tego przedstawienia, po wszystkich heroicznym czynach bohatera (który pobił i przepędził Cygana, lekarza, kaprała, zabił Niemca itd.), pojawia się ogromny, warczący pies. Pietruszka z całych sił usiłuje go odpędzić, lecz zwierzę ciągle wraca, aż wreszcie porywa Pietruchę za scenę, co zresztą kończy spektakl.

5.

Dramatyczna część poematu (rozdziały od drugiego do ósmego) przenosi nas w inną sferę akcji karnawałowej – w sferę *t e a t r u l u d o w e g o*.

Fabula części dramatycznej jest niejednorodna: złożona jak gdyby z dwóch różnych kawałków, pomiędzy którymi powstaje nieoczekiwana zmiana akcentów znaczeniowych, swoista rysa, typowa dla przedstawienia ludowego. Część pierwsza to „okrutny” dramat miłosny – tradycyjny trójkąt z równie tradycyjnym błyskawicznym dostosowaniem go do aktualnych typologii postaci i otoczenia (por. z nieco późniejszą, podobną interpretacją, stanowiącą jakby kolejną fazę przemiany tej samej fabuły w słynnej *Murce*¹³). Jednak w drugiej części dramatycznej wyraźnie dochodzą do głosu motywy dramatu rozbójniczego (*Łódka*¹⁴,

¹³ *Murka* – piosenka zbójcka znana w przedrewolucyjnej Rosji. Zaczynała się od słów „Hen w odeskim porcie banda grasowała”. Sergiusz Piasecki pisze w swojej *Trylogii złodziejskiej*, że *Murka* była popularna wśród band grasujących na polsko-sowieckim pograniczu w latach 20. XX wieku. Przyp. red.

¹⁴ *Łódka* – ludowy dramat rosyjski, cieszący się ogromną popularnością. Fabuła była nieskomplikowana i posiadała wiele różnych wariantów. Niezmienny jej

różne warianty pieśni i spektakli o Stieńce Razinie), w którym zabójstwo ukochanej traktowane jest jako czyn bohaterski, wyrzeczenie się miłości w imię zbójckiego braterstwa i „wspólnej sprawy”. Ta zmiana kierunków dramatycznych widoczna jest w rozdziale siódmym, w którym na skruczę Pietruchy (w dalszym ciągu postępującego jak przystało na bohatera dramatu miłosnego) towarzysze odpowiadają w konwencji znanej piosenki o Stieńce Razinie, czyniąc mu wyrzuty nie z powodu zabójstwa, lecz ze względu na to, że skrucza oddala go od wspólnego celu:

– Bracia, mam ja w sercu ranę –
 Ja dziewczynę tę kochałem...
 Noce czarne, nieprzespane
 Z tą dziewczyną przepędzałem [...] (s. 265)

– A to, ścierwo, bzdury prawi!
 Czyś ty baba, by się mazać?¹⁵ [...] (s. 266)

– Dzisiaj czasy nie po temu,
 By użalać się twej stracie!
 Jeszcze dużo cięższe brzemię
 Przyjdzie nam podźwigać, bracie! (s. 266)

Typowa jest również zasada „kołysania łodzi” jako osi skupiającej wszystkie wydarzenia (zresztą została ona zastąpiona, odpowiednio do świątecznych okoliczności, przemarszem Dwunastu). W tym kontekście powtarzające się zawołania typu: „Co będzie dalej?” (s. 256), „Towarzyszu!/ Wytęż wzrok!” (s. 257), zyskują jeszcze jeden – „teatralny” – sens. Porównajmy je z poniższym fragmentem *Łódki*:

Ataman (do Esauła)	Weź podejrzliwą rurkę Wejdz na atamańską sterówkę, Patrz na wszystkie strony, [...]
--------------------	---

komponent stanowi pełna rozbójników łódź płynąca po Woldze oraz wypytywanie esauła przez atamana o to, co widać w oddali. Tłum. fragmentu *Łódki* – H.D.

¹⁵ Por.: „Jak zabawił nockę z babą – Sam nazajutrz babą stał się”.

Esauł	Patrz baczniej, mów prędzej! Patrzę, oglądam i widzę!
Ataman	Mówże, co widzisz? ¹⁶

Ukierunkowanie na dramat ludowy dobrze tłumaczy również specyfikę rozwoju akcji dramatycznej. W nawiązujący do popularnego gatunku czastuszek, motywów cygańskich wraz z tańcem, pieśni rozbójniczej (złodziejskiej) i pieśni epicko-heroicznej, naprzemienny układ dynamicznych zwrotów i intermediów muzycznych wplecione zostały formuły (z sensem i bez sensu, czasem również celowo paradoksalnie) popularne zarówno wśród artystów, jak i widzów – począwszy od fragmentów liturgicznych aż do aktualnych haseł ulicznych¹⁷. Na przykład ekspozycja dramatu (rozdział drugi) została rozwinięta poprzez repliki postaci – w ten sposób czytelnik jest zaznajamiany z sytuacją oraz z uczestnikami wydarzeń. Ponieważ chodzi o „sołdata” Wańkę (w opozycji do Dwunastu czerwogwardzistów),

¹⁶ [*Narodnyj teatr*, wybór tekstów, opracowanie, komentarze oraz art. wstępny Anny Fiodorowny Niekryłowej, Niny Iwanownoj Sawuszkinowej, Moskwa 1991, s. 68.]

¹⁷ Możliwy podtekst muzyczny dla tego „występu” stanowi pieśń Odarki z bardzo popularnej na początku [XX] wieku ukraińskiej opery humorystycznej Siemiona Stiepanowicza Hulaka-Artemnowskiego *Zaporożec za Dunajem*:

Oj, mówiła mi matula,
powtarzała,
żebym chłopców do ogrodu
nie wpuszczała.

Och, mamó, mamó, mamó,
nie sprowadzała! (Tłum. H.D.)

Linia melodyczna piosenki Odarki (zarówno strof, jak i refrenu) jest zestrojona z monologiem Pietruchy. Obecność matczynego „zakazu” również współbrzmi (choć w innej intonacji) z ostrzeżeniami i groźbami, jakie Pietrucha kieruje wobec swojej ukochanej. Aluzyjna obecność tej arii wzmacnia ciąg skojarzeń ukraińskich, fundamentalnych dla zrozumienia finału poematu.

Dla akcji poematu istotne jest budowanie wszystkich „występów muzycznych” na kanwie popularnych melodii, dobrze znanych prostej publiczności. Por. analogiczne wykorzystanie cytatów muzycznych (*Na dzikich stepach Zabajkalskich* i in.) w *Pietruszce* Strawińskiego, będącym encyklopedią estetyki jarmarcznej, przemienionej w kolaż modernistyczny.

natychmiast powstaje intermedium w postaci czastuszki agitacyjnej („Poszli, poszli nasi chłopcy/ Służyć w gwardii czerwonej” [s. 260], z rozdziału trzeciego). Następnie powstaje nowy element fabuły – Wańka z Kat’ką mkną na koniu (rozdział czwarty), po czym Pietrucha występuje z utworem solowym: „okrutnym” romanssem cygańskim z refrenem w formie szalonego pląsu (rozdział piąty). Następnie dochodzi do kulminacji dramatycznej – zabójstwa Kat’ki (rozdział szósty), której sekunduje rozbudowany finał muzyczny – dialog solisty z chórem (oparty na motywie piosenki o Stieńce Razinie – rozdział siódmy), a dalej dynamiczne kody – „złodziejskie”, „mołojeckie” kuplety przekształcone w charakterystyczny, współcześnie-agitacyjny sposób.

Fragmety dramatyczne są także częściowo utrzymane w muzyczno-recitalowym duchu. Bezdyskusyjna jest daleka od powszedniości, stylizowana właśnie, recitalowa natura replik w scenie zabójstwa.

Uciekł ten drań! No nic, wolnego,
Jutro dobiorę się do niego!

A gdzie jest Kat’ka? – Kona, kona!
Głowa na wylot przestrelona!

(s. 264)

Swoista, ściśle „poetycka” inwersja („Jutro dobiorę się do niego”) oraz „patetyczne” zawołanie: „Kona, kona!”¹⁸, w żaden sposób nie mieszczą się w granicach realistycznego dialogu. Są natomiast zupełnie na miejscu jako recytatywne partie muzyczno-dramatycznego przedstawienia.

¹⁸ Por. nieoczekiwaną zbieżność z kwestią Hermana wypowiedzianą nad ciałem hrabiny w *Damie Pikowej* Czajkowskiego: „Jest martwa! Spełniło się, a nie poznałem tajemnicy [...] Martwa, martwa!”. Bez względu na to, czy była to zbieżność zamierzona, czy też nie, istotna jest charakterystyczna „operowość” tej kwestii. [Tekst opery Czajkowskiego w języku rosyjskim dostępny m.in. na stronie: <http://www.belcanto.ru/dama.html>; dostęp 15.08.2018].

6.

Nieodzownym elementem widowiska karnawałowego jest spontaniczny udział tłumu, zgromadzonego na placu, na którym toczy się zabawa. Dochodzi tu do połączenia rozmów widzów, okrzyków żebraków, nawoływania przekupniów, tworzących metakomentarz do wydarzeń scenicznych, które stapiają się z widowiskiem w jeden karnawałowy *mise-en-scène*. Już w *Budzie jarmarcznej* Błok często korzystał z chwytu rozbicia struktury scenicznej. W *Dwunastu* owa tendencja została utrzymana. Słyszymy okrzyki żebraków („Chleba!” [s. 256]), ostrzeżenie patrolującego („Zwiewaj!” [s. 256]), nawoływania prostytutek („Biedny człowiecze, Chodźże tu, chodź – Pocałujmy się...” [s. 256]), pojedyncze okrzyki z tłumu („Co będzie dalej?” [s. 256], „Mróz, towarzysze, wściekły mróz!” [s. 258], „Smutno!”). Docierają do nas także odgłosy strzałów i, wreszcie, czytamy hasła i słyszymy je – być może są to improwizowane wystąpienia mówców bądź okrzyki gazeciarzy, albo napisy na ścianach. To wszystko przeplata się ze „sceną”, miesza, przechodzi z jednego w drugie tak, że częstokroć nie sposób rozróżnić, czy kolejne zwrotki następują w ramach toczącej się na scenie akcji, czy też powstają spontanicznie „w tłumie”.

Na przykład w rozdziale drugim repliki rozpoczynające akcję dramatyczną można interpretować również jako realne głosy „w tłumie”:

- A Wańka z Kat’ką hulać poszedł...
 - Ona kierenki ma w pończosze!
 - Waniuszka teraz sam bogaty...
 - Był naszym – poszedł dziś w żołdacy!
- (s. 258)

Natychmiast jednak repliki zmieniają się w czastuszkę, której muzyczno-teatralna natura jest oczywista.

Wolność, wolność, wolność, ha!
Ech, bez krzyża!
Co tam Kat’ka z Wańką ma –
Jakie, jakie sprawy ma?...

(s. 259)

Analogicznie, po scenie zabójstwa utrzymanej, jak mogliśmy się przekonać, w tonacji recytatywnej, ponownie dochodzi do głosu „powszednia”, narracyjna intonacja:

I znów idzie ich dwunastu –
Karabiny na ramionach.
Twarz zabójcy nieszczęsnego
Nie do wiary jak zmieniona...
(s. 265)

Po chwili znów zmienia się ona w muzyczno-teatralny fragment: postaci dramatu jak gdyby schodzą ze sceny, zamieniając się w realne osoby, by po chwili znów przywdziać teatralne maski.

Jednocześnie szereg replik, odnoszących się najwyraźniej do przedstawienia teatralnego, dość klarownie wskazuje na swój stylizowany, literacki charakter. Na przykład „Mróz, towarzysze, wściekły mróz!” (s. 258) to parafraza Niekrasowa („Mróz, kochanieńki, mróz!”¹⁹), zaś o związkach literackich, zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrztekstowych frazy „Co będzie dalej?” (s. 256), już wspominaliśmy.

Połączenie i wzajemne przenikanie się planów „rzeczywistego” i „teatralnego” wzmocnione jest również tym, że na obydwu wydarzenia toczą się równolegle: plac przemierza patrol („Zwiewaj!” [s. 256]), więc uczestnicy miłosno-rozbójniczego dramatu ubrani są jak patrolujący czerwonogwardziści, zgodnie z aktualną sytuacją; gdzieś rozlegają się strzały – w dramacie także strzelają; została zabita bohaterka dramatu – słyhać fragment nabożeństwa żałobnego. Podobnie hasła wybrzmiewają zarówno „na scenie”, jak i „na placu”, przy czym trudno ściśle określić przynależność wielu z nich do konkretnego planu akcji.

Ogólny obraz dopełniony zostaje przez ulicznego grajka, wykonującego (być może do wtóru katarynki) stary romans, w który komically wplecione są znaki czasu: zamiast ulicznego wartownika

¹⁹ Nikołaj Niekrasow, *Szest' stichotworenij Niekrasowa*, Petersburg 1922, s. 50.

(„I na bagnecie stójkowego/ Dwurogi księżyc rozplątany”²⁰) mamy stójkowego, który „już się nie pokaże”:

Miasto po dziennym zmiłkło gwarze,
nad Newską Wieżą głucha cisza,
Stójkowy już się nie pokaże –
Bez wódki pohulamy dzisiaj!

(s. 268)

7.

Najważniejszym elementem widowiska bożonarodzeniowego jest podporządkowanie go zasadzie *p o c h o d u p r z e b i e r a ń c ó w*. Przebierańcy (którzy wybrali współczesne kostiumy) prezentują, jak przystało, różnego rodzaju występy muzyczno-dramatyczne, nie zapominając jednocześnie o swojej nadrzędnej misji, jaką jest sakralno-karnawałowy przemarsz. Pochód ten niczym potok stale podąża naprzód, rozlewając się na statyczne intermedia. Przedstawienie jarmarczne i akcja dramatyczna (w której bohaterowie ponownie *n i e i d ą*, lecz pędzą na rączym koniu, biegną, upadają, tańczą) następnie znów zlewa się w całość i podąża przed siebie. Taki utworzony na nowo pochód wciela kolejne elementy zabawy, by ostatecznie zmienić się w „paradę-apoteozę”, której przewodniczy postać Chrystusa ukazana na sposób jarmarczno-dekoracyjny. Stylistyka ludowa nakazuje ozdobić figurę Chrystusa wieńcem z białych – papierowych? – róż i czerwonym sztandarem, stanowiącym aktualny dodatek do przedstawienia. Pochód komicznie zamyka przerażający pies – istotny dodatek do tej patetycznie-błazeńskiej kulminacji.

Folklorystyczna natura *Dwunastu*, związana z obrzędami bożonarodzeniowymi i kołędowaniem, przejawia się między innymi w kompozycji utworu, a ściślej – w fakcie, że do kulminacji treści dochodzi niemal nieoczekiwanie, jakby nie została ona przygotowana przez wcześniejsze fragmenty, a odnosi się do nich wyłącznie poprzez zewnętrzne, linearne połączenie następujących po sobie zdarzeń:

²⁰ Cytat z *Piosenki więziennej* Fiodora Glinki, 1826 r. Przyp. tłum.

czerwonogwardziści idą, spotykają burżuja z psem, pies kuśtyka za nimi, ktoś majączy w oddali, przywołują go, lecz nie otrzymują odpowiedzi, ponieważ jest to *J e z u s C h r y s t u s*²¹. Porównajmy budowę typowej, często spotykanej przyspiewki kolędników: zaczyna się ona od zwykłych wydarzeń, które linearnie zazębiając się ze sobą, tworzą rozbudowany szereg znaczeń nieoczekiwanie (w celu uzyskania bardziej dramatycznego efektu) zwieńczony tematem sakralnym. Oto przykład (z konieczności najkrótszy) takiej sekwencji oraz nakręcającej ją sprężyny:

Chodził kozioł na bazar.
 Kupił kozioł kosę.
 „A po co mu kosa?”
 – Trawę-murawę kosić.
 „Po co mu trawę kosić?”
 – Konia rączego wykarmić.
 – „Po co konia rączego wykarmiać?”
 – Drewno dębowe wozić.
 „Po co drewno dębowe wozić?”
 – Mosty zwodzić.
 „Po co mosty zwodzić?”
 – Chrystus będzie chodzić!
 Hej Kolęda!²².

Niesiona na czele grupy kolędniczej szopka z Dzieciątkiem Jezus to zwyczaj rozpowszechniony na zachodnich terenach Ukrainy (znamienny jest ów okcydentalizm, katolickie pochodzenie motywu, podobnie jak wianuszek z białych róż, zdobiących głowę Chrystusa). Oczywiście, podobizny Chrystusa czy Bogurodzicy traktowane są jako ich *r e a l n a o b e c n o ś ć* na czele procesji. Takie utożsamienie typowe dla ludowo-religijnej świadomości niewątpliwie funkcjonowało również w świecie poetyckim Błoka. O tym, zresztą, świadczy

²¹ To, że owo nieprzygotowanie jest pozorne, a tematyka chrystusowa przenika cały poemat, wskazywałem już wcześniej. Stanowi to drugi plan „gry” artystycznej.

²² *Poezija kriestjanskich prazdnikow*, red. Iizalij Iosifowicz Ziemcowskij, Lenin-grad 1970, s. 128. [Tłum. H.D.].

wiersz *Za grobem* (*Wiersze różne*), w którym niesienie ikony na czele procesji pogrzebowej interpretowane jest w identyczny sposób:

Matka Boża *Ukój mój smutek*
Jasna, cicha – kondukt prowadziła,
A w żałobie kroczyła za trumną
Ta, co dzisiaj miłego straciła.
[...]
I znak krzyża kreślili spotkani
Na swym czole myślącym, strudzonym.
Kurz wzbijany bliskimi opadał
Na dziewczynę, na grób i ikonę [...] ²³.

Ze względu na tę okoliczność sam pochód przebierańców rozumiany jest w odbiorze ludowym jako świta Chrystusa – „aniołowie pańscy” bądź *a p o s t o ł o w i e*:

a ci wszyscy kolędnicy aniołowie. A my tu przyszliśmy, Chrystusa
znaleźliśmy. [...]
gospodyni stoły kryła, gości wyglądała – świętego Pawła, świętego
Piotra gościa najmilszego Chrystusa Pana²⁴.

Kolędnicy szukają gospodarzy po całym świecie, „w zaułkach”, żeby dopełnił się cel sakralny:

Już my chodzimy	Po zapłotkach
Już błąkamy się	Już szukamy
W zaułkach	Podwórka Iwana... ²⁵ .

Natomiast w poemacie:

Karabinki ich stalowe
Na zaczajonego wroga...

²³ Wiersz Aleksandra Błoka *Za grobem* opublikowany w trzecim tomie poetyckim – *Stichotworenija. Kniga tret’ja (1907–1916)* z roku 1916. Tłum. H.D. Przyp. tłum.

²⁴ Ilarion Swiencicki, *Rizdwo Christowe w pochodi wikiw*, Lwów 1933, s. 112. [Tłum. H.D.].

²⁵ *Poezija...*, dz.cyt., s. 78. [Tłum. H.D.].

Przez zaułki brną grobowe,
Gdzie jeno zawieja sroga... (s. 270)

Podniosła i trudna misja kołędników upoważnia ich do otrzymania nagrody. O nagrodę tę nie tyle się prosi, ile się jej żąda, dlatego nierzadkie są groźby wobec osób, którym przyjdzie do głowy, by nie spełnić życzeń przebierańców. W specyficzny sposób łączą się one z błogosławieństwami i życzeniami dla szczodrych gospodarzy (a ponieważ dotyczą okresu bożonarodzeniowego, są to także życzenia *n o w e g o* szczęścia w *n o w y m* roku). Nadaje to pochodowi ambiwalentny, sakralno-zbójcecki sens, wpisujący się w szeroki kontekst karnawałowy.

Dajcie kołacza,	Owień, kołęda,
bo nożem naznaczę,	Broda sukienna!
wynieście kurę,	Kto nie da udka,
bo zrobię w oknie dziurę,	Temu w okna huknę.
i kiełbasę nieście,	Kto pierogiem nie ugości,
bo wam dom rozniesę ²⁶ .	Temu krowę za włości.
	Kto się chlebem nie podzieli,
	Temu dziadka wzięli.
	Kto szynki nie da,
	Temu w garnkach bieda.

Na te święta, na nowy rok, szczęścia Wam nowego!
Niech wszelkie dobra się mnożą!²⁷

(Porównajmy wersy, od których, według świadectwa Kornieja Czukowskiego, zaczął Błok swoją pracę nad poematem: „I nożykiem/ Pochlastam, pochlastam!” [s. 267], a także zakończenie rozdziału siódmego).

Ambiwalentne, rozbójniczo-apostolskie traktowanie liczby „dwanaście” jest jednocześnie wyraźnym nawiązaniem do Niekrasowa (*Dwunastu było rozbójników*) oraz jego *Ucztę nad ucztami z Komu się na Rusi dobrze dzieje*. Tutaj, po raz pierwszy w nowej literaturze rosyjskiej, wykorzystano motyw karnawału, z muzycznymi fragmentami

²⁶ Ilarion Swiencicki, dz.cyt., s. 147. [Tłum. H.D. W oryginale po ukraińsku].

²⁷ *Poezija...*, dz.cyt., s. 122. [Tłum. H.D. i Eliza Wolska].

przetykanymi dialogami, utrzymany w poczciwo-rozbójniczym tonie itd. Wspomniany związek został zresztą utrwalony w notatkach samego Błoka – w adnotacjach do rozdziału dziesiątego czytamy: „I był z rozbójnikiem. Dwunastu było rozbójników”. Jednocześnie fragment ten odsyła nas do zawartych w Ewangelii według św. Łukasza słów Jezusa, skierowanych do złoczyńcy: „Dziś będziesz ze mną w raju”²⁸. Aby właściwie zrozumieć sens tego odniesienia, przyjrzyjmy się jeszcze jednemu motywowi, związanemu z pochodem kolędników.

Widzieliśmy już, że procesja przebierańców uważa siebie za *straż* („patrol”), która winna ochraniać Chrystusa przed siłą nieczystą. Waga tej misji podkreślana jest też przez samą naturę (śnieg, zamieć, porywisty wiatr), która w tym czasie ukazuje rozpętanie pierwiastka diabelskiego; przypomnijmy, że utożsamienie wichury śnieżnej z siłą nieczystą jest stałym elementem ludowej świadomości religijnej i poetyckiej.

Zatem, „patrol” apostołów-przebierańców ochrania „kroczącego przodem” Chrystusa (Dzieciątka Jezus) przed „wrogiem śmiertelnym”. W związku z tym ambiwalentne znaczenie zyskuje słowo „wróg”, wielokrotnie powtarzane w poemacie i na pierwszy rzut oka mające jedynie zabarwienie polityczne. Jednak, zauważmy, w jakie atrybuty został wyposażony ten wróg: kolędnicy nazywają go „niewidzialnym”, „niepohamowanym”, „śmiertelnym” („śmiertelny wróg” – to wręcz idiom, określający siłę nieczystą). Znamienne jest również poczucie stałej obecności wroga i jego niewidzialności. Interesujące jest wreszcie, że każda wzmianka o „wrogu” łączy się z motywem wirującego śniegu, zamieci:

2.
Wicher przegania śnieg przez miasto.
Idzie, idzie ich dwunastu,
U karabinów czarne rzemienie,
Wokoło – ognie, ognie, płomienie...
(.....)

(s. 258)

²⁸ Łuk, 23, 43. Przyp. tłum.

Wokoło – ognie, ognie, płomienie...
Przez ramię – karabinów rzemienie...
Rewolucyjny równaj krok!
Czujnie cię wroga śledzi wzrok!
(s. 259)

11.
Karabinki ich stalowe
Na zaczajonego wroga...
Przez zaułki brną grobowe,
Gdzie jeno zawieja sroga...
I przez zaspy, przez puchowe,
W których grzęźnie noga...
(s. 270)

Sztandar czerwony,
Wiedzie ich wprzód.
Słysząc stłumiony
Tupot nóg.
Znienawidzony
Zbudzi się wróg...
Zawierucha dmie im w oczy
W dzień i w nocy
Z całej mocy...
Naprzód kroczy
Lud roboczy!
(s. 270)

Zauważmy przy okazji związek ze słowem ‘naprzód’, którego ambiwalentność już była analizowana. W ten sposób nawet otoczenie rymowe tych dwóch kluczowych wyrazów zyskuje jeszcze jeden, sakralny sens: słowa „sztandar” i „naród” oznaczają chorągiew cerkiewną oraz procesję religijną („prawosławny lud”), nie tracąc jednak swojego pierwotnego, wydawałoby się kompletnie odmiennego znaczenia.

8.

Należy określić jeszcze jeden obszar typowy dla wszystkich wydarzeń karnawałowych, a bożonarodzeniowych w szczególności – jego infantylny, dziecięcy zabarwienie. Z feriami świątecznymi, karnawałem, występami przebierańców związanych jest wiele elementów dziecięcych. Motyw ten zostaje jeszcze wzmocniony tematyką rodzin Chrystusa, Dzieciątka Jezus, jak również (w związku z tym) z tematyką odnowienia przez chrzest – do którego, jak do kulminacji, zmierza całe widowisko bożonarodzeniowe²⁹.

Charakterystyczny infantylny *modus* stylistyki karnawałowej sygnalizuje Błok już w wierszach do *Budy jarmarcznej*, w których przedstawienie (wraz z cytataми z samej sztuki) pokazane jest z perspektywy dziecka, jak zresztą również w samej *Budzie jarmarcznej*, gdzie na wszelkie sposoby podkreśla się infantyilizację Pierrota. W strukturze *Dwunastu* „dziecięce”, baśniowe intonacje pojawiają się na przykład w rozdziale dziesiątym:

²⁹ Motyw chrztu w zamieci śnieżnej z wielką mocą dochodzi do głosu w wierszu programowym ze *Śnieżnej Maski – Drugi chrzest*. Istnieje tam cały szereg innych ciekawych paralelizmów z analizowanym utworem – od przyjaciółki, leżącej na „stygnałej ziemi”, po grudki lodu połyskujące na czole bohatera-Chrystusa (przecież „białe róże” w poemacie można także interpretować w sposób „rzeczowy”, jako śnieżynki):

Zamiecie drzwi mi otwierały,
Chłód ściał izdebkę po framugi.
I w nowej toni, śnieżnej, białej,
Chrztu dostąpiłem po raz drugi.
I w świecie nowym – dobrze wiem to,
Że ludzi są, i że są sprawy.
Że drzwi do rajy nie zamknięte
Tym, którzy drogi złe obrali.
Pieszczota miłej już mnie męczy
Na ziemi wziętej w karby chłodu.
Szlachetny kamień – znak zamieci
Na czole błyszczący grudką lodu.

[*Wtoroje krieszczenije*. Wiersz ukazał się w drugim tomie poetyckim Błoka, *Stichotworenija. Kniga wtoraja*, dz.cyt. Tłum. H.D.].

Śnieg się kłębi niby chmury,
Śnieg się słupem wzbił do góry...
(s. 269)

W rozdziale siódmym bohatera cechuje typowo baśniowa formuła:

– *Niewesołyś, towarzyszu?*
– *Czemu ci tak zrzędła mina?*
– *Czemużeś się tak uciszył*³⁰.
(s. 265)

Motyw ten jest szczególnie wyraźny w zamykającej apoteozie – pojawieniu się stylizowanej figury Chrystusa. Rytm ostatnich sześciu wersów poematu – czterostopowy chorej z rymami parzystymi i zmieniającą się klauzulą męsko-żeńską – jest tradycyjnie rytmem „dziecięcy”. Bodajże jako pierwszy korzystał z niego Puszkina (*Bajka o carze Saltanie, Bajka o martwej carównie, Bajka o złotym koguciku*), a wśród współczesnych Błokowi twórców posługiwali się nim na przykład Majakowski, Marszałak i Charms:

Przodem – niosąc krwawy sztandar,
Za wichurą niewidzialny
I dla kul nieosiągalny,
Lekką stopą nadśnieżystą
Przez perliste rozsypisko,
W wieńcu białych róż na skroni
Przodem – idzie Jezus Chrystus.
(s. 272)

„Infantylny” rytm baśni poetyckiej paradoksalnie łączy się z chwytami stylu oratorskiego (mamy tu do czynienia z klasycznym zdaniem zawierającym patetyczną anaforę). Podobnie łączą się w warstwie znaczeniowej tego fragmentu pierwiastki patetyczny i błazeński. Mamy

³⁰ W oryginale występuje określenie „zwiesił nos”, a cała stylistyka przytoczonego fragmentu przypomina przygnębianie baśniowego bohatera Iwanuszki, którego przytłacza ogrom wyzwań, jakie musi pokonać, aby zdobyć wymarzoną nagrodę (rękę carówny, carstwo etc.). Przep. tłum.

przed sobą nie „po prostu” Chrystusa, lecz właśnie Dzieciątko Jezus (tak jak powinno to wyglądać w orszaku świątecznym). Ten szczegół określa jeszcze jedną, bożonarodzeniową, baśniową, „choinkową” perspektywę poematu.

9.

Przechodząc do analizy struktury karnawałowej poematu jako takiej, można odkryć pewne dominanty znaczeniowe, na które należy zwrócić szczególną uwagę.

Przede wszystkim, jak udowodnił Michaił Bachtin, karnawał jest zjawiskiem poliwalentnym. Każdy jego element posiada jednocześnie różne płaszczyzny i sensory, w tym znaczenia przeciwstawne: wysokie i niskie, święte i błazeńskie, połączone w nierozdzielny spłocie. Wskazywaliśmy już na szereg podobnych elementów w strukturze poematu, trzeba jednak podkreślić, że w ten sposób można interpretować wszystkie części kompozycji utworu. Widzieliśmy to na przykładzie czerwonogwardystów (będących zarazem przebierańcami, a więc również złoczyńcami-apostołami), Pietruchy (który jest jednocześnie Pierrotem, Pietruszką i apostołem Piotrem). Podobnie ambiwalentny jest także pies – niby całkiem rzeczywisty, a zarazem jest i uczestnikiem błazenady, i symbolem starego świata, i Mefistofelem obiecującym odnowienie.

W tym sensie interesująca jest też postać Kat’ki. Występuje ona na dwóch płaszczyznach – „realnej” i „lalkowej”, co w zasadzie jest zrozumiałe w świetle wcześniejszej analizy. Lecz zdaje się, że w utworze kielkuje też trzecia płaszczyzna, symboliczna. W związku z tym zwraca uwagę współbrzmienie poniższych ustępów:

Chwyć za karabin, lęk w sobie skrusz!
Kropniemy kulką w Świętą Ruś –

W starodawną,
Chałupianą,
Tęgozadą!
(.....)

(s. 259)

Ach, ty Katiu, moja Katiu,
Mordeczko pyzata...

(s. 261)

„Pyzata” Kat’ka stanowi więc *pendant* do „tęgozadej” Rusi. Bohaterowie zamierzali „kropnąć” Świętą Ruś, po czym rzeczywiście kropnęli – Kat’kę. W związku z tym, nacechowana dotąd jedynie parodiowo replika wyśmianej maski-lalki jarmarcznej: „Zdrajcy! – Rosja umiera!” (s. 255) – nieoczekiwanie zyskuje ambiwalentny sens – jak już zauważyliśmy, również w stosunku do innych wypowiedzi uczestników widowiska. Ponownie zderzamy się z logiką karnawałową, zgodnie z którą wszystko, co wyśmiewane, jest zarazem stwierdzane, a wszystkie stwierdzenia jednocześnie się wyśmiewa.

Inny, równie ciekawy pod względem wielopłaszczyznowości sens wnosi postać burżuja oplakującego stary świat. Po raz pierwszy ta figura pojawia się w roli „złotoustego” w jarmarcznym widowisku z pierwszego rozdziału; następnie ponownie wkracza na scenę w rozdziale dziewiątym w towarzystwie głodnego psa. To nie tylko portret społeczny, nie tylko symbol starego świata, wreszcie nie tylko maska jarmarczna, wygłaszająca swoje komiczne proroctwo ku uciesze gawiedzi. W postaci burżuja-złotoustego zdają się dochodzić do głosu cechy autoportretu oraz autoparodii (nieodzownego elementu stylistyki karnawałowej).

Wstrzymajmy się na chwilę przed odpowiedzią na pytanie, czy autor wprowadził ten motyw świadomie. Istotne, że dla niektórych jemu współczesnych było to rzeczą oczywistą. Znamienny jest pod tym względem fragment poematu Majakowskiego *Dobrze!*, przedstawiający spotkanie z Błokiem (wyraźnie stylizowane), w którym obraz poety skrojony jest na modłę analizowanego wyżej fragmentu *Dwunastu*:

Zadumał się Błok –
a obok –
cień Błoka
wypatrzył się z muru,
strzelisty.
Czekają

Dwunastu nawiązania do *Oszczyrcem Rosji* Puszkina (pary rymowej „witija”³²– „Rossija”), z kolei związek pomiędzy utworem Puszkina a *Scytami* jest już bardzo czytelny.

Wspomniany paralelizm, jak również fakt, że tematyka Zachodu stale (choć niedosłownie) przewija się w *Dwunastu*, pozwala na skorelowanie warstwy treściowej *Scytów* ze światem karnawałowym *Dwunastu*. Przekleństwa, nienawiść i odrzucenie Zachodu zyskują w *Scytach* znaczenie poliwalentne, zazębiając się ze światem karnawałowym *Dwunastu*.

10.

Można byłoby ograniczyć się do poruszonych już kwestii, gdyby chodziło jedynie o strukturę konkretnego utworu lub o twórczość jednego poety. Należy jednak powrócić do myśli, sformułowanej we wstępie i przypomnieć, że poemat *Dwunastu* stanowi tylko jeden, choć niewątpliwie najjaskrawszy z przejawów powszechnego, nadzwyczaj silnego nurtu, mającego wówczas wpływ nie tylko literaturę czy sztukę, lecz także na całą kulturę. Dlatego tak ważna jest próba wyjaśnienia źródeł i sensu tego prądu. Odpowiedź na to pytanie wiąże się z analizą źródeł struktury karnawałowej *Dwunastu*.

Na tym obszarze trzeba odnotować przede wszystkim konotację apokaliptyczną karnawału jako takiego, a zwłaszcza jego jarmarczno-cyrkowego ekscentryzmu. Takie pole semantyczne uwidacznia się na wielu płaszczyznach. Przede wszystkim sam fenomen karnawału stanowi negację, ruinę pierwotnego świata, „koniec świata”. Jest to najbardziej radykalny rodzaj niszczenia – „wesołe” niszczenie, za sprawą którego nie tylko zburzony zostaje świat zewnętrzny, lecz także sam niszczyciel rzuca się w karnawałowy żywioł samounicestwienia. Jest to zachwyty nad samozagładą, „uroczystość mąk przedśmiertnych”

³² W polskich przekładach Puszkina rosyjski wyraz „witija”, przez nas przełożony w tekście artykułu jako „złotousty”, tłumaczono jako „krasomówca”, „orator”, w związku z czym zasygnalizowana przez Gasparowa para rymowa uległa rozbiciu. Zob. np. *Z rosyjskiego*, tłum. Julian Tuwim, Warszawa 1954, t. 1, s. 227. Przep. tłum.

(*Śnieżna maska*)³³, wyraźnie obecna w apokaliptycznych, społeczno-histerycznych systematach tamtego okresu, przepowiadających krwawy zmierzch „ery humanitaryzmu” – od *Nadchodzącego chama* Mereżkowskiego do *Zmierzchu Zachodu* Spenglera. Niewątpliwie, w Rosji, z jej nihilistycznymi i apokaliptycznymi tradycjami, owa granica musiała być szczególnie podkreślona.

Apokaliptyczność karnawału polega również na jego irracjonalności i wyzwoleniu mrocznego, żywiołowego, „dionizyjskiego” pierwiastka. Jest to motyw szczególnie ważny w epoce gwałtownej reakcji na tradycyjny racjonalizm i humanizm, na *éducation sentimentale* okresu poprzedniego, w epoce prorocत्व zagłady dostatniego, „burżuazyjnego” świata. W modernistycznej kulturze europejskiej z dużą mocą wybrzmiał on przede wszystkim za sprawą Nietzschego. Należy też podkreślić rolę twórczości Wagnera w jej wymiarze rekonstrukcyjnym i mitologizującym. Wyjątkowa rola muzyki i szeroko rozumianej świadomości muzycznej wpłynęła na samoświadomość epoki oraz na twórczość Błoka.

W analizowanym obszarze istotny jest jeszcze jeden motyw karnawałowy. Chodzi o związek między karnawałem a misteriami średniowiecznymi, z ich jarmarcznym, prymitywnym traktowaniem apokaliptycznej i wzniosłej tematyki duchowej. Podkreślmy, że Błok tłumaczył *Cud o Teofilu*³⁴, w którym również dostrzec można dążenie do prymitywizmu.

Zresztą, współczesne, „jarmarczne” i cyrkowe przedstawienie nie jest pozbawione misteryjnego zabarwienia, swoistej błazeńskiej uroczystości. Wszyscy ci akrobaci-aniółowie, fruający pod sufitem i chodzący po linie (niczym Chrystus po wodzie); wszystkie przeobrażenia, strącenia do piekła i równie cudowne zmartwychwstania; człowiek w klatce z lwami i tygrysami, przywodzący na myśl pierwszych chrześcijan; Dawid niezmiennie zwalczający Goliata; wreszcie,

³³ Cytat w wierszu *Ustalost'*, który wszedł do cyklu *Śnieżna maska*, opublikowanego w tomie drugim poezji Błoka – *Stichotworenija. Kniga wtoraja*, dz.cyt. Przyp. tłum.

³⁴ Chodzi o dramat religijny Rutebeufa napisany około 1260 roku, przekład którego opublikował Błok w roku 1916. Przyp. tłum.

trawestacyjna reprodukcja całego świata biblijnego w kłownadzie, niewątpliwie stwarzały dla artysty, zwłaszcza w aurze początku wieku, zaraźliwie inspirującą atmosferę. Znanie jest zainteresowanie Błoka (i nie tylko Błoka) cyrkiem, zapasami francuskimi oraz pojmowanie tego fenomenu jako nieodłącznej części „muzycznej treści” epoki przełomu i kryzysu. W tym sensie ciekawa jest przedmowa do *Odwetu*, napisana już po rewolucji, w której w jednym szeregu wymieniane są: zapasy francuskie, pasjonowanie się lotnictwem, sprawa zabójstwa Juszczyńskiego, przygotowania do wojny itd.

Warto zwrócić uwagę także na fakt, że karnawał ze swoją „uliczną” orientacją artystyczną jest przeprowadzoną celowo duchową apokalipsą estetyczną. Stanowi on wykpienie i zniszczenie tradycyjnej sztuki „humanistycznej” i tradycyjnego stosunku do niej jako do czegoś „podniosłego”, obniżenie, parodię i autoparodię. Zagłada starego świata i samozagłada osobowości, która wyrosła w świecie tradycyjnych wartości, łączy się ze śmiercią starej sztuki i dawnego do niej stosunku.

Zarazem, to obniżenie tonu, zwrot ku błazeńskiej prymitywności wiązały się nie tylko samozagładą, lecz także z *w y z w o l e n i e m* artysty. Ton błazeńskiej podniosłości pozwolił mu na odważne wprowadzenie najwyższych nut patosu i retoryki, na myślenie w skali kosmiczno-apokaliptycznej (choćby nawet pod maską błazenady), czyli na wyrażenie wprost tego, czego nie sposób było „wypowiedzieć” w ramach starej, „poważnej” sztuki.

Znamienne, że muzyka, czyli sztuka z natury skłonna do „bepośredniego”, patetycznego oddziaływania na słuchacza, szczególnie ostro zareagowała na wyzwalającą rolę prymitywizmu jako możliwość wyrwania się (zarówno w sensie wysokim, jak i niskim) z pęt *éducation sentimentale*. Prymitywizm stał się dla niej zarówno samozaprzeczeniem i drwiną, jak i dążeniem do najwyższego (i w tej podniosłości prymitywnego) patosu. Aby zrozumieć wagę tego prądu, wystarczy przypomnieć najwybitniejsze zjawiska muzyczne tamtej epoki, które (mimo oczywistych różnic) łączy nawiązanie do estetyki karnawałowego kolażu. Możemy tu mówić o symfoniach Mahlera, baletach Strawińskiego, *Pierrot lunaire* Schoenberga, twórczości Satiego

i „Les Six” (zwłaszcza Milhauda), wreszcie o pierwszych utworach Prokofiewa (*Suita scytyjska, I Koncert fortepianowy*). W tym miejscu nie musimy już rozwijać wątku o wrażliwości Błoka na muzykę i o „muzyczności” jego twórczości.

Równoległe z wyzwoleniem w obszarze treści, można również mówić o ściśle formalnej swobodzie twórcy. Kres patetycznego podejścia do sztuki oznacza także kres wszystkich formalnych zobowiązań, reguł postępowania twórczego, które wcześniej na nim ciążyły. Okazuje się, że „wszystko jest dozwolone” tak pod względem duchowym, jak i ściśle technicznym. Artysta może eksperymentować do woli, urządzać dowolny „karnawał” stylu, gatunków czy kompozycji. Skandaliczny i epatujący efekt tych eksperymentów nie tylko nie odstrasza, lecz także staje się wręcz upragniony, przemieniając w karnawał losy samego utworu (o czym już wspominaliśmy). Aktywny zwrot ku niskim gatunkom i wulgarnemu prymitywizmowi, choć już sam wnosi pożądaną atmosferę skandalu, jeszcze mocniej stymuluje „swawolę” autora, bowiem nie musi on już z niczym i nikim „się ceregielić”. Z samej swej natury utwór jest kruchy, mobilny, z łatwością dostosowuje się do nowych potrzeb i okoliczności zewnętrznych, jest kompletnie pozbawiony aureoli nietykalności, która otaczała tradycyjną „świętą sztukę”.

Rzeczywiście, już pierwsze próby wykorzystania karnawałowo-jarmarcznego entourage’u prowadziły do odważnego żonglowania planami narracyjnymi, gwałtownej zmiany masek, dziwacznej mieszanki groteski i publicystyki. W tym kontekście w sztuce rosyjskiej znamienne są *Rajok* Musorgskiego oraz *Uczta nad ucztami* Niekrasowa, a także *Co robić* Czernyszewskiego. Maestrę sztuki Błoka w odniesieniu do tego zjawiska karnawalizacji próbowałem pokazać wyżej.

Przejdźmy do jeszcze jednego istotnego kontekstu tematyki apokaliptycznej – „końca świata”, który jest zarazem odnowieniem i wyzwoleniem. Te nowe narodziny, nowy „chrzest” w kipieli karnawałowej („śnieżnej toni” Błoka) z wielką mocą uruchamiają motywy dzieciństwa – niemowlęctwa i lat szkolnych (karnawał to ferie, „zabawa dziecięca”).

Zawarte w obrazie karnawału połączenie apokaliptycznego zrywu z naiwno-infantylnym odnowieniem, nasuwa nadzwyczaj głębokie skojarzenia z rewolucją. Pozostając jedynie w obrębie dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej, można przywołać scenę końcową *Co robić* Czernyszewskiego (rewolucja jako święto, jako „wesele”) czy drugą część *Komu się na Rusi dobrze dzieje – Uczta nad ucztami* z rewolucyjno-demokratycznym zakończeniem. Finałowa scena opery Musorgskiego *Boris Godunow (Scena pod Kromami)*, przedstawiająca bunt ludowy przeciwko Borysowi, również utrzymana jest w stylistyce karnawałowej. Znajdziemy tam: chóralne wykonanie rozbójniczych, „mołojekich” pieśni, aktualne zwrotki-haśła wędrownych mnichów-uciekierów, wreszcie konieczny element trawestacyjny, jakim są szyderstwa wobec porwanego „bojara Borysa”, przebranie go w stroje błazeńskie, kierowane do niego parodystyczne „pieśni pochwalne”. Obrazu dopełnia przejście procesji jezuitów, śpiewających hymn katolicki, czemu towarzyszą oburzenie i szydercze repliki z tłumu, a w zakończeniu – pojawienie się carewicza i uroczysty pochód-apoteoza, z tragicznie błazeńskim zamknięciem: na poły bezsensownym, a przez to tym bardziej złowieszczym wołaniem jurodiwego.

Interesujące jest także podkreślanie przez Dostojewskiego w *Biesach* infantylności swoich bohaterów, przede wszystkim Piotra Stiepanowicza „Pietruszy”. Ma on szkolno-sprawozdawczą manierę mówienia, jego „wybryki”, podobnie jak wybryki jego podopiecznych, cechuje zarówno złowieszczy, jak i komiczno-szkolny charakter. Zresztą, kulminacja powieści przybiera kształt święta-karnawału, przy czym pożar wraz z postacią obłąkanego gubernatora wyraźnie kontynuuje i rozwija tę skandalicznie świąteczną linię stylistyczną.

W ten sposób motyw infantylności staje się ambiwalentny, niesie ze sobą nie tylko pierwiastek radosnego odnowienia, ale i pierwiastek apokaliptyczny. W tym ostatnim obszarze infantylnizm jawi się jako antyosobowość, czyli zniszczenie świata wartości humanistycznych. Osobowość rozmywa się w żywiole karnawałowym, w śmiechu z samej siebie, w irracjonalności i prymitywizmie. Na

tym polega jeden z sensów przemiany w dziecko, owego „powtórnego chrztu”. Ma się rozumieć, w tym kontekście infantylizm jest jak najściślej związany ze „socytyjskością”, co po raz kolejny potwierdza korelację między dwoma późnymi dziełami Błoka oraz w znaczeniu szerszym – pomiędzy nurtem „prymitywizmu” i „barbarzyństwa” w sztuce europejskiej.

Istnieje jeszcze jeden istotny aspekt właściwy dla kultury rosyjskiej – związek z tradycją rewolucyjno-demokratyczną. Zwrot ku niższym warstwom folklorystycznym, ku kulturze ludowego świętowania, był zarazem wyjściem „do ludu”, osiągnięciem „ludowości” sztuki. Była to forma artystycznej służby ludowi. Taki patos niewątpliwie obecny jest w odpowiednich eksperymentach artystycznych Musorgskiego i Niekrasowa, których dorobek był nadzwyczaj ważny dla Błoka. Nie musimy przy tym wspominać, że zwrot ku prymitywizmowi i folklorowi bynajmniej nie powodował u t o ż s a m i e n i a dzieła sztuki z danymi zjawiskami. Te ostatnie stanowiły materiał porządkowany zazwyczaj w sposób niezwykle skomplikowany. Sformułowanie to odnosi się do *Rajka* Musorgskiego oraz do poematu Niekrasowa w tej samej mierze, co do *Dwunastu* Błoka. Tak czy inaczej kształtowała się określona tradycja sztuki rewolucyjno-demokratycznej, do której Błok zwracał się właśnie poprzez sferę karnawałową (zob. bezpośrednie nawiązanie w treści *Dwunastu* do Niekrasowa).

Ostatnia kwestia, którą poddamy analizie, odsyła nas ponownie do „skandalu” – nieuniknionego i koniecznego towarzysza utworu karnawałowego, stanowiącego akt z e r w a n i a z określoną sferą wartości, tradycyjnie uznawanych za święte. Skandal sankcjonuje owo zerwanie, dlatego jest konieczny zarówno dla publiczności, jak i dla samego utworu oraz jego autora. W większości te skandale-zerwania pozostają w stosunkowo nieszkodliwej, wyłącznie artystycznej sferze: artysta rzuca wyzwanie pojęciom estetycznym własnego środowiska, lecz bynajmniej nie istnieniu tego środowiska jako takiego. Odpowiednio: reakcja skandalu i ostracyzm kierują się ku utworowi, a nie jego twórcy. Właśnie taką sytuację obserwowaliśmy i opisywaliśmy na przykładzie *Budy jarmarcznej*.

W ogólnej tendencji wyróżniają się również pewne skrajne, wyjątkowe zjawiska. Okazuje się, że ich niszczycielska praca jest na tyle zaawansowana, rzucone przez nie wyzwanie tak dalekie i gwałtowne, a szyderstwo – dotkliwe, że „skandal” przekracza granice ściśle estetyczne. W tym przypadku samozagłada, ofiara artysty z siebie samego dotyka nie tylko jego własnej, częstokroć już zmienionej „skóry” artystycznej (tak było w przypadku auto-parodii w *Budzie jarmarcznej*), lecz także istotnych i fundamentalnych wartości, bez których nie da się już ani tworzyć, ani żyć. Odpowiednio więc – skandal wywołany we własnym środowisku, któremu rzucono wyzwanie, prowadzi do rzeczywistego zerwania, bezpowrotnego odejścia artysty. Takie zjawiska, nie tracąc wcale swojej skandaliczno-zabawowej otoczki, zyskują jednocześnie sens proroczy, apokaliptyczny, a zarazem swego rodzaju specyficznie rosyjski odcień, wpisując się w szereg tragiczno-karnawałowych rosyjskich „odchodzeń”.

Tak właśnie postrzegam poemat Błoka *Dwunastu*. Można go zrozumieć właściwie jedynie na tle procesów, które w znacznej mierze określały charakter rosyjskiej i europejskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku. Jednocześnie, ze względu na wyjątkowy charakter tego utworu i jego ekstremalne nacechowanie estetyczne, skupienie na nim powinno uczynić bardziej zrozumiałymi wspomniane procesy, ich źródła oraz treść.

Artykuł przetłumaczono w ramach zajęć translatorskich dla doktorantów WNH UKSW w roku akademickim 2016/2017.

Summary

**Boris Mikhailovitsh Gasparov, “Elements of Christmas Pageant
in Alexander Blok’s «The Twelve»”**

This paper is an attempt of a new interpretation of Alexander Blok’s “The Twelve” in the context of Carnival customs in Russia at the end of the nineteenth century.

Borys Michajłowicz Gasparow, prof. dr hab. – rosyjski i amerykański językoznawca, semiotyk, literaturoznawca i muzykolog.

Małgorzata K. Muszyńska – magister filologii polskiej, doktorantka na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW w zakresie literaturoznawstwa.