

O niektórych teatralnych aspektach wierszy Mariny Cwietajewej

Halina Mazurek

Teatralność liryki poetki nie była do tej pory przedmiotem osobnych badań. Wspomina o niej Anna Saakianc, ale nie traktuje tego tematu poważnie. Podkreśla dekoracyjność wczesnej liryki Cwietajewej:

To wszystko — maski i płaszcze; mało duszy i dużo ubrań. Taka udekorowana liryka to nic innego jak ucieczka od dotkliwej, „nieprzytulnej” rzeczywistości. Trwało to dwa kolejne lata, kiedy Cwietajewa zaprzyjaźniła się z aktorami Drugiego Studium Moskiewskiego Teatru Artystycznego i Trzeciego — „Wachtangowskiego”. Zaczęła wtedy pisać romantyczne sztuki inspirowane utworami fascynującego ją Rostanda¹.

Natomiast Paweł Antokolski — poeta, aktor i krytyk, przyjaciel Cwietajewej, któremu jej liryka była dobrze znana — miał odmienne zdanie w tym względzie. Wiersze z lat 1917—1918, zwłaszcza te o ulubionym przez poetkę XVIII wieku i jego bohaterach (takich jak Casanova, Lauzun, Maria Antonina, Cagliostro), uznał za wyjątkowo teatralne: „każdy spośród obrazów przedstawionych przez Marinę może stać się rolą”². Jest to komentarz do jednego z wierszy z cyklu *Płaszcz* (*Плащ*, 1918), gdzie poetka pokazała, jak bogata może być, pod jej piórem, metaforyka tego słowa, określającego w podstawowym swym znaczeniu część garderoby³:

¹ А. Саакянц: *Поэт Марина Цветаева*. В: *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подготовка текста и комментарий А. Саакянц, Л. Мнухина. Москва 1994—1995, Т. 2, s. 580; tłum. — Н.М.

² П. Антокольский: *Театр Марины Цветаевой*. В: М. Цветаева: *Театр*. Москва 1988, s. 9; tłum. — Н.М.

³ O metaforyce płaszcza, fascynacji Cwietajewej XVIII stuleciem, jak również o teatralności całej jej twórczości piszę w książce *Róża i Płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej*. Katowice 2009.

Ночные ласточки Интриги —
 Плащи, — крылатые герои
 Великосветских авантю.
 Плащ, щеголяющий дырою,
 Плащ вольнодумца, плащ расстриги,
 Плащ—Проходимец, плащ—Амур.

Плащ прихотливый, как руно,
 Плащ, преклоняющий колено,
 Плащ, уверяющий: — темно...
 Гудок дозора. — Рокот Сены.
 Плащ Казановы, плащ Лозэна. —
 Антуанэтты домино.

Но вот, как черт из черных чаш —
 Плащ — чернокнижник, вихрь—плащ,
 Плащ — вороном над стаей пестрой
 Великосветских мотыльков.
 Плащ цвета времени и снов —
 Плащ Кавалера Калиостро⁴.

Wymienionym postaciom Cwietajewa poświęciła kilka swoich dramatów: *Przygoda (Приключение)*, *Fortuna (Фортуна)*, *Feniks (Феникс)* — wszystkie z 1919 roku, rozwijając wątek słynnych w XVIII stuleciu osobowości. Urzeczona dekoracyjnością, widowiskowością, malowniczością i teatralnością wieku rewolucji francuskiej, wieku miłości i swobody obyczajowej, przeniosła te cechy do własnych sztuk, a najpierw do liryki. Ale to nie XVIII wiek przesądził o dramaturgiczno-teatralnym charakterze wierszy poetki. Ta teatralność była w niej samej. Myślała i pisała obrazami i konkretnymi scenami. A jej nieświadoma fascynacja efektami scenicznymi, zdaniem Antokołskiego, wynikała z nieprzepartej chęci przeistaczania się, przeobrażania, co jest fenomenem zapowiadającym profesjonalnego dramaturga⁵. Przytoczony wiersz można uznać za skrócony zapis scenariusza spektaklu (może nawet spektakli) o przygodach znanych w osiemnastowiecznych dziejach postaci. Dała tu znać o sobie charakterystyczna dla twórczości Cwietajewej lakoniczność wypowiedzi, ale lakoniczność wielce wymowna. W takim przypadku poetka odwołuje się do wiedzy odbiorcy i do jego wyobraźni, podobnie jak czyni to teatr. Każda postać wymieniona w cytowanym wierszu to osoba dramatu. Wystarczy przywołać samo nazwisko Casanovy, aby przed oczami odbiorcy pojawiły się obrazki z burzliwego życia kochanka wszech czasów, czy hrabiego de Lauzuna — uczestnika rewolucji francuskiej — aby móc wspomnieć zmienne losy zaangażowanych po jej stronie arystokratów.

⁴ М. Цветаева: *Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе*. Москва 2008, s. 133; pozostałe cytaty pochodzą z tego samego wydania.

⁵ П. Антокольский: *Театр...*, s. 7.

Zestawienie „płaszcz — wicher” kojarzy się z pełnymi dynamiki scenami z rodzaju płaszcz i szpady oraz przywodzi na pamięć nocne wypadki ówczesnych kawalerów, pragnących okryć się obszernym, czarnym płaszczem peleryną, żeby nie byli rozpoznani. Maria Antonina, Cagliostro to cała historia opowiedziana kilkoma słowami i za pomocą jednego rekwizytu — płaszcz — który dla Cwietajewej był w głównej mierze symbolem tajemniczości, niezwykłości, ale również reprezentatywnym znakiem epoki i jako taki stał się podstawowym tworzywem teatru omawianego wiersza, w swym mikrokosmosie przywołującym makrokosmos osiemnastowiecznych dziejów. „Плащ, преклоняющий колени, / Плащ, уверяющий: — темно...” — ileż to treści kryje się w tych krótkich zdaniach, nasuwających na pamięć znane z lektury przygody miłosne, awantury i pojedynki, ileż te słowa mogą dostarczyć wyobraźni odbiorcy scen z przygodami takimi związanymi.

Cwietajewa była oszczędna w słowach, zastępowała je myślnikami, przemilczeniami, niedopowiedzeniami, przepelnionymi wszakże głębokimi przemyśleniami i znaczeniami. W dramatach takie przemilczenia dawały pole do popisu reżyserom, tworzyły kształt teatralny utworu dramaturgicznego⁶. W wersie „Плащ, уверяющий: — темно” po dwukropku, zapowiadającym wyliczenie, pada tylko jeden wyraz, „ciemno”, a potem jedynie trzy kropki, które mieszczą w sobie wszystko, co może dziać się pod osłoną ciemności, bo przecież „ciemno” Cwietajewej nie oznacza tylko i wyłącznie ciemności. Władimir Orłow swego czasu słusznie zauważył, że poetka: „[...] nie wymyślała nowych słów, brała z reguły słowo potoczne, ale potrafiła tak go dotrzeć, przetopić i przekuć, że grać zaczynały w nim nowe odcienie jego znaczenia”⁷. „Ciemność” obdarzyła głębią znaczenia, używając figur retorycznych, a słowu „płaszcz” — podstawie konstrukcyjnej wiersza — nadała sensy różnymi formami epitetu. W innych wierszach wykorzystywała w tym celu w sposób niepowtarzalny szatę dźwiękową słów. Była mistrzem w kreśleniu scen i sytuacji za pomocą kilku wyrazów.

W cyklu liryków o Don Juanie wyobraziła sobie spotkanie osławionego uwodziciela z Carmen i w jednym z wierszy tak oto przedstawiła nader krótki scenariusz tego wydarzenia:

⁶ Jako pierwsza zwróciła uwagę na taką funkcję niedopowiedzeń Irena Sławińska, m.in. w swoich książkach: *O komediach Norwida*. Lublin 1953; *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960; *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971. O kształcie teatralnym i znaczeniu figur retorycznych w dramacie pisałam m.in. w: *Figury retoryczne w monologu osiemnastowiecznych komedii satyrycznych*. W: „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 8. Katowice 1985; *Dramat rosyjski okresu Oświecenia (1765—1825). Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi*. Katowice 1987; *Teatr; życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*. Katowice 2002.

⁷ В. Орлов: *Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века*. Москва 1976, s. 299; tłum. — H.M.

Ровно — полночь.
Луна — как ястреб.
— Что — глядишь?
— Так — гляжу!

(s. 116—117)

Autorka zetknęła ze sobą dwie charyzmatyczne, zdecydowane, odważne, gotowe na ryzyko, pragnące przygody życia postacie. To początek ich spotkania, wzajemne rozpoznawanie, zaczynające się od uważnego patrzenia na siebie, nieco się przedłużającego, o czym świadczy pytanie, przerywające ciszę księżycowej nocy. Wypowiedziane być może przez Don Juana, na co dowodem może być odpowiedź zdecydowana, z wykrzyknieniem, właściwie niepasująca do kobiety, która w takich sytuacjach zwykle bywała nieśmiała, ale nie do Carmen, dumnej i pewnej siebie, podkreślającej odwagę, że nie uznaje męskiej dominacji. Może być i tak, że pierwsza odzywa się właśnie Carmen. Amator urody kobiecej — Don Juan — kontakt ze swoimi wybrankami rozpoczął od przypatrywania się ich strojom, czemu wyraz dał np. Moliere w swoim dramacie o nim. Tu Don Juan porzuca żonę Elwirę, ale zaczyna się nią ponownie fascynować, gdy przypadkowo widzi ją już zupełnie odmienioną, w stroju zakonnicy. W przytoczonym czterowierszu zapewne przygląda się uporczywie Carmen, która pytaniem przerywa tę chwilę, zaś Don Juan, odpowiadając wykrzyknieniem, wyraża swój zachwyt. Decyzja należy do odbiorcy, interpretatora, badacza. Nie to jednak wydaje się ważne, kto wypowiada jaką kwestię. Odpowiedni dobór słów oraz częste użycie znaków graficznych mają za zadanie podkreślić emocje towarzyszące całej scenie (rzecz w teatrze najważniejsza), wynikające choćby z samego faktu spotkania tak niezwykłych postaci. Już pierwsze zdanie jest przesycone emocjami i wprowadza do utworu napięcie, nieodzowne w sztukach teatralnych. „Dokładnie o północy” wiele może się stać, ta pora nocy, bardzo często eksploatowana przez pisarzy, odnowiona przez pióro Cwietajewej, zapowiada wagę i niesamowitość przedstawianego zdarzenia. Napięcie jest potęgowane poprzez kolejny wers, w którym księżyc porównany jest do jastrzębia, co wskazuje, że spotkanie (zapowiadane w poprzedzającym omawiany wiersz liryku), nie będzie stereotypową randką pary kochanków. Pytanie i odpowiedź to wyzwanie rzucone sobie nawzajem, prowokujące kontakt, w którym nie będzie uległości ze strony żadnej z tych osób. Jednak świetnie zarysowany w kilku słowach początek spotkania rozwinąć się może w wyobraźni odbiorcy także w innym kierunku, choć kontrowersyjność postaci Don Juana i Carmen oraz ich nacechowanie emocjonalne sugerują związek raczej skomplikowany, co potwierdzać może postawa poetycka samej Cwietajewej, którą banalne historie nigdy nie interesowały.

Ze względu na ekspresję, szczególnie silne napięcie, dynamiczność, pojemność znaczeniową słowa wiersze poetki śmiało nazwać można mi-

niaturami dramaturgicznymi, które zawsze, jak każde dzieło przeznaczone dla sceny, przedstawiały jakąś przełomową sytuację, zdarzenie szczególnej wagi, czemu zazwyczaj towarzyszył niezwykle splot wypadków. Niekiedy nawet same tytuły niektórych z nich wskazują na to, że w utworze coś się powinno wydarzyć: *Mama w ogrodzie* (*Мама в саду*, 1910), *Mama na łące* (*Мама на лугу*, 1910), *Przy łóżeczku* (*У кровати*, 1910), *Incydent przy stole* (*Инцидент за супом*, 1910), *Wyjazd* (*Отъезд*, 1910), *Ofelia — w obronie królowej* (*Офелия — в защиту королевы*, 1923), *Dialog Hamleta z sumieniem* (*Диалог Гамлета с совестью*, 1923), *Rozmowa z geniuszem* (*Разговор с гением*, 1928) i in. Nie tylko samo dzianie się, ruch potwierdza dynamikę konkretnego liryku, ważny w takim przypadku jest również odpowiedni dobór słów. W poezji Cwietajewej, podobnie jak w teatrze, praca nad słowem miała znaczenie decydujące. Wydobywanie z niego wszystkich możliwych jego sensów, docieranie do jego korzeni to nie jedyna zaleta warsztatu poetki. Słowa-gesty poświadczają dramaturgiczne i teatralne ukształtowanie wielu jej liryków. O takiej funkcji słowa wspomina również Orłow i powołuje się przy tym na wypowiedź Konstantego Stanisławskiego, który domagał się w teatrze umiejętności działania słowem⁸. Pisząc o roli i poświęceniu się poety, Cwietajewa wołała:

Что другим не нужно — несите мне:
Все должно сгореть на моем огне!
(s. 142)

W innym liryku wystawiała twórcę na osąd odbiorcy:

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
Загатавливайте — чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян).
(s. 465)

Słowa dynamizujące przedstawiany obraz ułożyły się spektakularnie w wierszu *Psyche* (*Психея*, 1920), poświęconym wzajemnym relacjom Aleksandra Puszkina i jego żony Natalii, nazywanej w ówczesnym salonowym towarzystwie Psyche. Cwietajewa nadaje temu określeniu ironiczny wydźwięk, uznając petersburską piękność za kobietę lekkomyślną i płochą. Widzimy ją w utworze w czasie wybierania się na bal. Jej krzątanina po całym mieszkaniu kontrastuje z pełnym powagi, godności i twórczej refleksji zamyśleniem wielkiego poety w ciszy swojego gabinetu:

⁸ Ibidem.

Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин,
 Пунш — и пенковая трубка
 Пышущая. Пунш — и лепет
 Бальных башмачков по хриплым
 Половицам. И — как призрак —
 В полукруге арки — птицей —
 Бабочкой ночной — Психея!

.....
 И на цыпочках — как пери! —
 Пируэтом — привиденьем —
 Выпорхнула. Пунш и полночь.

(s. 294)

Początek wiersza stanowiący wyliczenie znajdujących się w zasięgu oka obserwatora przedmiotów i sytuacji sprawia wrażenie statyczności obrazu. Jednak trzykrotne powtórzenie, niemal w równych odstępach, wyrazu „пунш” wrażenie owo rozwiewa. Wydaje się bowiem, że spójnik „и” wraz z myślnikami odpowiada kolejnym powolnym sięganiom po kielich. Znaki graficzne zastępują tu ewentualny zwrot „od czasu do czasu”. Fajka „пышущая” potwierdza, że Puszkina nie siedzi w bezruchu. Kontempluje popijając poncz i pałac fajkę. Ruch w wierszu nasila się coraz bardziej, gdy do gabinetu wpada Natalia („бабочкой”, „птицей”), żeby pożegnać się z mężem, i wybiega („пируэтом”). Zapomina wachlarza, ponownie wbiega, Puszkina odprowadza ją do powozu, otula pledem, całuje, podąża znów do gabinetu, zamyśla się głęboko, co sugeruje niekontrolowane „Ниспадение пепла на халат”. Teraz zapewne myśl jego zaprzęta coś innego, może znikające w lustrze odbicie balowej sukni żony, którą wolałby zatrzymać w domu. Cwietajewa podkreśla w ostatnim wersie swoją dezaprobatę dla Natalii, nazywając jej balowy strój „пустą pianą”, czyli czymś, co nie jest trwałe, czymś co jest bezwartościowe, pięknem pustym. Podkreślana przez słowa-gesty lekkość ruchów, filigranowość sylwetki i zwiewność stroju młodej małżonki Puszkina przestaje zachwycać w momencie, kiedy siadając w powozie obok przyzwoitki, zapomina o mężu i ostatnich jego słowach „z Bogiem”, a martwić się zaczyna, czy aby:

Не прожег ли ей перчатку
 Пылкий поцелуй арапа...

W zasadzie już od samego początku kreacja postaci Natalii zmierza w kierunku jej nieakceptacji. Przychodzi ona pożegnać się z mężem i spuszcza oczy, co Cwietajewa spieszy wyjaśnić w zdaniu parentetycznym jako prośbę z góry o przebaczenie za swawole balowej nocy. Częste w liryce poetki zdania wtrącone w nawias mają charakter didaskaliów, które, podobnie jak w dramacie, mają za zadanie podpowiedzieć, jak należy odebrać przedstawione zachowanie postaci lub też daną sytuację.

Psyche to wiersz-scenka, którą można uznać za swego rodzaju zawiązanie akcji, wprowadzenie do dramatu z dobrze wszystkim znanym finałem. Z pozoru zwyczajna scena, wybieranie się na bal, ale już sam fakt, że udaje się nań tylko żona, wskazuje na zarysowującą się w niej konfliktowość. Zwłaszcza, gdy przypominamy, że poeta niechętnie uczestniczył w tego rodzaju rozrywce, natomiast Natalia za balami przepadała. Zachowanie Puszkina świadczy o jego oddaniu żonie, odprowadzając ją do powozu, ucałował każdy palec jej dłoni „sto razy”, każdą perelkę naszyjnika. Ona zaś zamartwiała się zmiętą rękawiczką, bała się spóźnić, bo tańczyła w pierwszej parze poloneza. Nacechowane emocjami poszczególne słowa także dają świadectwo siły uczucia poety („пылкий”, „поцелуй”), jego wytrwałości, wyrozumiałości („покорно под руку”), natomiast zdrobnienia („пальчик”, „лапки”, „шейка”), podkreślają brak powagi, ulotność, tymczasowość uczuć Natalii, porównywanej przez autorkę do przywidzenia, czyli czegoś nietrwałego, niematerialnego. Zdrobnienia wyrażają również stosunek poety do żony, o którą troszczył się jak o dziecko i pozwalał z wyrozumiałością statecznego mężczyzny, kochającego męża zaspokajać jej kaprysy. Przeciwwstawienie dwóch różnych osobowości: wielkości, wieczności i przyziemności, przemijającego pustego piękna jest początkiem konfrontacji rodzącej walkę przeciwieństw — podstawę konstrukcji każdego utworu przeznaczonego dla sceny.

Cwietajewa nieprzypadkowo sięgała po wątki literackie i historyczne nie tylko powszechnie znane, ale przy tym kontrowersyjne, nade wszystko zaś osnute zawsze na konfrontacji, konflikcie. Główny temat jej twórczości to miłość, więc wybierała historie, w których emocje z uczuciem tym związane odgrywały rolę najważniejszą. Stąd zainteresowanie takimi związkami, jak Dymitra Samozwańca i Maryny Mniszchówny, Zygryda i Brunhildy, Fedry i Hipolita, Ariadny i Tezeusza, Hamleta i Ofelii itd. Każde uczucie poetka pojmowała jako aktywne działanie i dzianie się, jak podkreślił w cytowanej już tu pracy Orłow. Uważała za stosowne ujawnić na te tematy swoje własne zdanie, które nigdy nie pokrywało się z ustalonym od wieków stereotypem postrzegania problemu. Była nastawiona na konfrontację i tylko w pojedynku i w walce widziała sens tworzenia liryki, przez takie właśnie podejście zbliżające ją do teatralnego dzieła, opartego na zderzeniu się przeciwieństw. Kreśliła w wyobraźni scenariusz walki serafina z orłem (*Серафим — на орла! Вот бой!*, 1918), w innym wierszu, *Dzika wola* (*Дикая воля*, 1910), pisała, że lubi takie walki jak tygrysa z orłem i bitwy, w których wrogami byłiby jedynie sami wielcy bohaterowie, a kończyła słowami:

Чтобы в мире было двое:
Я и мир!

(s. 51)

Żywiołowość, emocjonalność, prowokacyjność omawianej liryki zbliżała ją do prawidłowo pomyślanego dramatu oraz do spektaklu teatralnego tak ułożonego, by widza trzymać w napięciu do samego końca. Napięcie w wierszach Cwietajewej wzmagają się poprzez siłę jej przeobrażania się, uczestnictwa w pojedynku, w konfrontacji, poprzez utożsamianie się i wcielanie w rolę uczestniczących w niej bohaterów. Poetka nigdy nie ukazywała zdarzeń z pozycji obserwatora, lecz z punktu widzenia zaangażowanego bez reszty uczuciowo i emocjonalnie uczestnika przedstawianych wypadków. Wpisywała się na listę kochanek Don Juana w cyklu liryków o nim, zapewniając, że tym samym lista ta jest zamknięta. Pocieszała kawalera des Grieux wyznając mu swoją miłość (*Kawaler des Grieux*, 1917). Stawała się Ariadną i Fedrą, Maryną Mniszchówną itd., starając się zawsze w każdej z postaci znaleźć pozytyw i usprawiedliwić wszystko siłą miłości. Całą twórczość poświęciła przedstawianiu własnego widzenia istoty tego uczucia. Toteż wcielanie się w różne postacie należy rozumieć nieco szerzej: Cwietajewa nie tylko stawała się Fedrą czy Maryną, lecz to Fedra przeradzała się w Cwietajewą, która o stanie swego ducha i mocy uczuć mówiła jej ustami. W wierszu *List (Послание)* z cyklu *Fedra* (1923) napisała (do Hipolita):

Утоли мою душу! (нельзя, не коснувшись уст,
Утолить нашу душу!)

(s. 454)

Jest to wyraz próby pogodzenia miłości duchowej z cielesną, co było motywem przewodnim liryki poetki, ukazującej na różne sposoby swoisty poedynek duchowości z fizycznością.

W jednym z najbardziej dynamicznych i sugestywnych wierszy *Kurtyna (Занавес)*, (1923) przeistoczyła się w zasłonę na scenie teatru, porównując jej rolę w odbywającym się spektaklu do roli mediatora między sztuką a jej odbiorcą, sztuką a życiem. Twórca tak jak kurtyna musi pojawiać się w odpowiednim momencie, by bronić swoje dzieło, ale i uwzględnić zdanie widzów, godzić i jednoczyć je i dla tej sprawy poświęcić samego siebie. Jako tło akcji wybrała przedstawienie o losach Fedry, co zaostrza konfliktowość utworu, potęguje emocje („ход трагедии — как — шторм!”). Stąd szalone miotanie się po scenie podnoszącej się i opadającej kurtyny, porównanej do wodospadu, lawiny, wijącego się gryfa, do płomienia, do żagli. Wiersz jest swoistym teatrem w teatrze. Zatem na scenie oprócz dziejącej się tragedii Fedry występ daje kurtyna, tworząc swoje własne widowisko. Wije się między sceną i widownią, chcąc najpierw osłonić bohaterkę, odizolować ją od sali, potem zaczarować publiczność, omamić, zmusić do żywiołowej reakcji, by wreszcie oddać się pod jej osąd: „Ложи в слезы! В набат, ярус!”, „Нате! Рвите! Смотрите!”. Finał łączy oba teatry poprzez odkrycie tajemnicy, oczysz-

czenie i pojednanie. Jeśli na początku poetka zaznaczyła, że zna tajemnicę sceny (sztuki), to na końcu, po dramatycznych przeżyciach, odkryła prawdę o tym co jest poza sceną, zrozumiała i zaakceptowała widownię:

Нету тайны у занавеса — от зала.
(Зала — жизнь, занавес — я).

Spektakl pojedynku twórcy i jego sztuki z życiem nieprzypadkowo został zilustrowany przy pomocy typowych chwytów teatralnych. Nie tylko dlatego, że teatr jest rodzajem sztuki niezwykle sugestywnym oraz dziejącym się tu i teraz, ale że przez to dającym możliwość uczestnictwa w nim, współtworzenia i właśnie złączenia tu i teraz życia ze sztuką. Toczące się na scenie teatru zmagania bohaterów z przeciwnościami losu nie pozostawiają obojętnym, wciągają i prowokują do zabrania głosu, zajęcia stanowiska i dokonania wyboru. Taka też jest liryka Cwietajewej. Już nawet z samego faktu poruszania przez nią tematów kontrowersyjnych oraz wątków i zdarzeń z istoty swej konfliktowych. Poza tym rolę najważniejszą odgrywa w tym względzie nastawienie samej poetki na konfrontację. Odwołując się celowo do znanych historii, nie zgadzała się nigdy z obiegową opinią o nich, zawsze prezentowała własny pogląd, najczęściej zaskakujący i nie pozostawiający nikogo obojętnym, lecz zmuszający do ustosunkowania się doń. Jest więc twórczość poetki Cwietajewej wywoływaniem do odpowiedzi, zwracaniem się, prośbą, wołaniem, apelem, nawet rozkazem. Ustami Ofelii wzywała Hamleta (w wierszu *Ofelia — w obronie królowej*):

Принц Гамлет! Довольно червивую залежь
Тревожить... На розы взгляни!
[...]
Принц Гамлет! Довольно царицыны недра
Порочить...

(s. 454)

Postępowanie królowej tłumaczyła miłością, która — jej zdaniem — była jedynym prawdziwym usprawiedliwieniem wszystkiego. W związku Maryny Mniszchówny i Dymitra Samozwańca nie szukała politycznych podtekstów, lecz wbrew przyjętym opiniom jako jego podstawę uznała właśnie miłość. Wykrzyknieniem podkreślała aprobatę dla tej pary w liryku z 1916 roku:

Димитрий! Марина! В мире
Согласнее нету ваших
Единой волною вскинутых,
Единой волною смытых,
Судеб! Имен!
.....

Марина! Димитрий! С миром,
Мятежники, спите, милые.

(s. 97—98)

Patetyczność, ekspresja, występowanie przeciw stereotypom, eksklamatywność składają się na siłę rażenia monologów Cwietajewej, bo jej wiersze w istocie swej są poruszającymi monologami, są teatrem jednego aktora, który pragnie być usłyszany przez wielu i liczy na odzew, co przypomina teatralne relacje widowni i sceny.

Wiele liryków skonstruowanych jest również na zasadzie dialogów, przeważnie lakonicznych, lecz przez to nasyconych znaczeniowo, zwłaszcza psychologicznie. Maksimum wyrazu przy minimum środków — to podstawa warsztatu twórczego Cwietajewej i jednocześnie istotna cecha łącząca jej poezję ze sztuką teatru, w którym dobry spektakl musiał się zawsze na takiej podstawie opierać. W jednym z wierszy z cyklu *Maryna* (1921) zaledwie w kilkuwersowej rozmowie, wykorzystując niedopowiedzenia, oddała siłę uczuć i atmosferę spotkania Dymitra z Mniszchówną:

— Грудь ваша благоуханна,
Как розмариновый ларчик...
Ясновельможная панна...
— Мой молодой господарчик...
— Чем заплачу за щедроты:
Темен, негромок непризнан...

(s. 355)

Zdrobnienia, myślники i trzykropki, same słowa rozmowy bez komentarza odautorskiego podkreślają wzajemną fascynację młodych, także wyglądem zewnętrznym, radość ze spotkania i oczekiwanie na to, co jeszcze stanie się tego dnia. To jest początek spotkania, kiedy pada jeszcze niewiele słów, aktywne są tylko oczy, a to, co kłębi się w głowie i zapiera dech, zawarte jest w przemilczeniach.

Psychologiczna gra toczy się między biblijnym Józefem a żoną Potyfara, która, znudzona, stara się skłonić młodzieńca do spędzenia z nią czasu:

— Отчего твои очи грустны?
В погребях наших — царские вина!
— Бедный юноша — я, вижу сны!
И служу своему господину.
— Позабавь же свою госпожу!
Солнце жжет, господин наш — далеко...
— Я тому господину служу,
Чье не дремлет огромное око.
.....

— Я сберег господину — казну.
 — Раб! Казна и жена — не едино.
 — Ты алмаз у него. Как дерзну —
 На алмаз своего господина?!

(s. 126—127)

Kobieta rozpoczyna zabiegi dyplomatycznie, chcąc podkreślić, że stara się rozwiać smutek Józefa, a nie zaspokoić swoje żądze. Ten zaś, gdy nie odnosi skutku tłumaczenie się lojalnością wobec pana, przywołuje Boga, odwołując się w ten sposób decydującą chwilę. W kulminacyjnym momencie ucieka się do argumentu ostatecznego — niczym nieuzasadnionej próby sięgania po najwyższe dobro, jakim jest dla Potyfara jego małżonka. W przywołanym wierszu nie pokazuje jej poetka jako osoby natarczywej i nieliczącej się ze swoim poddanym. Władcza i bezwzględna jest ona tylko wobec innych sług. Wprawdzie argumenty Józefa też jej nie przekonują, ale zaprzestaje narzucania się, gdyż postawę jego akceptuje, porównując ją do polemiki Jakuba z Bogiem, i godzi się z nią, choć nie bez emocji i bólu: „И глотает — с улыбкою — вой/ Молодая жена царедворца”. Nie chce, by na jej twarzy odbiła się reakcja na przegraną, stąd też powołanie się na zachowanie Jakuba.

Podobną walkę na argumenty ilustruje dialog z wiersza *Rozmowa z geniuszem* (*Разговор с гением*, 1928). Z tą tylko różnicą, że jest ona wygrana przez geniusza, któremu musi poddać się poeta, a jest on w tym utworze zmęczony swoim posłannictwem, ciężką mu laury pochwał, nie przychodzą do głowy ciekawe pomysły, dźwięczny głos zamieniła chryпка. Stanowczy i nieubłagany wielki geniusz chryпkę też nazywa głosem, a na ostateczne tłumaczenie się niemocą twórczą tonem nieuwzględniającym sprzeciwu stwierdza, że i o tym także można pisać:

„Что я, снегирь,
 Чтоб день—деньской
 Петь?”

— „Не моги,
 Пташка, а пой!
 На зло врагу!”

.....
 „Петь не могу!”

— „Это воспой!”

(s. 652—653)

W prezentowanym wierszu zauważa się zróżnicowanie języka wypowiedzi. W tym przypadku celowe użycie przez geniusza wyrazów potocznych i w niewłaściwej formie ma zaznaczyć niższość poety, bagatelizowanie jego argumentów i protekcyjalny ton zwierzchnika. W lirykach Cwietajewej spe-

cyfika języka i mowy spełnia znaczącą rolę w kreacji postaci, jak zwykle dzieje się to w utworze scenicznym.

Mistrzostwo dialogu skoncentrowanego na stanie ducha bohatera przejawia się znakomicie w jednym z najlepszych liryków poetki *Rozmowa Hamleta z sumieniem* (*Разговор Гамлета с совестью*, 1928). Odwołując się do klasyki, autorka nie posłużyła się najczęściej eksploatowanym monologiem *Być albo nie być*, lecz zapragnęła na swój sposób dociec tego, co naprawdę łączyło szekspirowskiego bohatera z Ofelią. Warto zacytować jej wersję w całości:

— На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, — но сна и там нет!
— Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!
— Гамлет!
На дне она, где ил:
Ил!... И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
— Но я ее любил
Как сорок тысяч...
— Меньше,
Все ж, чем один любовник.
На дне она, где ил.
— Но я ее —
(недоуменно)
— любил??

(463—464)

Jest to wiersz dla poezji Cwietajewej zarówno charakterystyczny, jak i wyjątkowy. Antokolski nazwał go dialogiem-dramatem, w którym autorka powiedziała za Hamleta to, co przemilczał Szekspir⁹. Uzupełniła scenę nad grobem Ofelii. Sama stała się sumieniem Hamleta, podającym w wątpliwość szczerą jego uczuć. Zainscenizowana chwila zadumy bohatera jest przepojona podtekstami psychologicznymi. W pierwszej zwrotce przerażony nagłą śmiercią dziewczyny wyraża żal po jej utracie. Zachowuje się jak każdy człowiek, który zwykle myśli o zmarłym dobrze i pragnie zaznaczyć, iż za życia darzył go pozytywnymi uczuciami. Hamlet ubolewa, że nie ma już tej, którą bezgranicznie kochał. Jest pod wpływem silnych emocji, związanych z pierwszym kontaktem z zaistniałą tragiczną sytuacją, jakby nie mógł sobie darować, że nie zdążył wszystkiego powiedzieć za życia Ofelii. Nasuwające się z czasem refleksje, wyrażane przez myślniki i trzykrop-

⁹ П. Антокольский: *Театр...*, s. 16.

ki, łagodzą stopniowo spontaniczność pierwszych wrażeń. I już w drugiej zwrotce Hamlet zastanowi się i uświadomi sobie, że kochał ją nie tak, „jak nie mogło uczynić to nawet czterdzieści tysięcy braci, ale najwyżej trochę bardziej niż jeden kochanek”, by w ostatniej zadać ze zdumieniem pytanie, czy miłość ta w ogóle istniała. Wygłoszona na początku patetyczna wręcz deklaracja, odruchowa, nieświadoma nie jest w stanie zagłuszyć sumienia. Hamlet stara się uporczywie mówić tylko o śmierci Ofelii i potęgować przez to swój żal. Powtarza stale jedno i to samo zdanie, którego jednak nigdy nie może dokończyć, bo nie daje mu tego uczynić głos wewnętrzny, domagający się skupienia właśnie na nim. Przerwana w coraz krótszych odstępach wypowiedź obrazuje intensywność zakłócających jej tok innych myśli. *Rozmowa Hamleta z sumieniem* to rzeczywiście udana miniatura sceniczna lub fragment dramatu psychologicznego, wymagający dobrej gry aktorskiej, właściwego rozszyfrowania niedopowiedzeń i oddania ich treści poprzez mimikę, gest, tonację głosu. Obecność i znaczenie psychologicznego rysunku w liryce Cwietajewej potwierdza Orłow, który w zasadzie jako pierwszy zagłębił się w trudne wiersze poetki i nie poprzestał jedynie na ich powierzchownym opisie: „[...] Hermetyczność maniery twórczej Cwietajewej zyskiwała dodatkową — psychologiczną — motywację”¹⁰. Z tego też powodu poezja Cwietajewej nie była łatwa w odbiorze, podobnie jak swego czasu sztuki Antona Czechowa, a przed nim również dramaty Iwana Turgieniewa.

Poezja ta jest trudna, wymagająca od odbiorcy intensywnej pracy myśli. Jest w istocie swą jedyną wielkim rebusem, w którym kryje się wszystko. Jej oryginalność polega też m.in. na tym, że jest ona niezwykle widowiskowa, obrazowa, ją się nie tylko słyszy, ale i widzi. Należy jednak zaznaczyć, że Cwietajewa nie posługuje się opisem, co mogłyby wymienione cechy sugerować. Ona przedstawia, tak jak ma to miejsce w teatrze. Czyni to wszakże w ten sposób, że owo przedstawianie przesycę ogromnym ładunkiem emocjonalnym związanym z jej osobistym zaangażowaniem, z jej przeżywaniem po swojemu wszystkiego o czym pisze. Toteż każdy jej wiersz jest lirykiem. Przywołany wyżej utwór nie mówi wyłącznie o Hamlecie, on jest także o Cwietajewej. To liryk, choć prezentuje się jak scena z utworu dramaturgicznego, w której widzimy wyraźnie postać młodego księcia stojącego nad grobem Ofelii. Jego słowa o mulistym dnie, wodorostach, zaczeponym o przybrzeżny pień wianku dziewczyny są nie tylko opisem, lecz przede wszystkim wyrazem przeżyć, żalu, którym gnębi siebie Hamlet. Między wierszami wypowiedzi, w przemilczeniach przejawia się ekspresja uczuć samej autorki. A po przeciwnej stronie znajduje się odbiorca, który nie może być obojętny wobec tak ujętego stanu ducha bohatera (Hamleta

¹⁰ В. Орлов: *Перепутья...* s. 306.

i Cwietajewej-sumienia). By raz jeszcze się powołać w tym kontekście na wiersz *Kurtyna* — spektakularny przykład przejawu omawianych cech.

W swojej technice scenopisania, przedstawiania, obrazowania posługiwała się poetka również grą kolorów. W cyklu wierszy o św. Jerzym (*Георгий*, 1921) przeciwstawiając się konwencjonalnemu pogładowi na temat bohaterstwa tej postaci, zwróciła uwagę szczególną na jej skromność, szlachetność, godność, wstydlivość i pokorę symbolizowane przez oślepiającą biel konia oraz łabędzia, do którego został porównany i św. Jerzy i jego rumak. Ustawiczne podkreślanie bieli i czerwieni ubarwia scenę walki ze smokiem, ale też kontrastuje chwałę zwycięstwa z wstydlivością i niewinnością, nie pozwalającą Jerzemu unieść ciężaru zwycięstwa nad gadem, stworzeniem obrzydliwym i godnym pogardy, co wyraża zachowanie konia. Wciąż odskakuje od smoka, spoziera na niego z góry i stara się jak najdalej unieść jeźdźca. Scena może bardziej kinowa niż teatralna, ale środki przekazu są podobne, wszak teatr jest syntezą sztuk. A w liryce Cwietajewej łączy się w sposób nadzwyczajny plastyczność, muzyczność, kolorystyka, mistrzowska praca ze słowem, z którego poetka wydobywa wszystkie możliwe sensy i znaczenia.

Rouge et bleue (1910) jest wierszem, w którym kolor charakteryzuje osobowość postaci. Przypomina to, w pewnym sensie, rolę nazwiska znaczącego w dramatach klasycznego typu. Ułatwiało ono uważne śledzenie intrygi, gdyż widz już z jego brzmienia orientował się, z kim będzie miał do czynienia. Akcja każdej z trzech zwrotek liryku dzieje się po upływie lat. Jednak młode kobiety, może siostry, jedna w czerwonym stroju, druga w niebieskim, nie zmieniają swojego podejścia do życia. Ta w czerwonym, i jako dziewczynka, i jako panna, także dojrzała kobieta nudzi się monotonią życia i wciąż namawia towarzyszkę do radykalnych zmian. Ta zaś zawsze studzi jej zapały, spokojnie i z powagą tłumacząc na początku, że słuchać trzeba matki, potem, że „życie to nie romans”, by w finale podsumować refleksją: „przecież jesteśmy kobietami”, co znaczy, że musimy się zachowywać stosownie, nie wszystko nam wolno i los nasz jest z góry przesądzony czy też jako kobietom — istotom wyjątkowym — wypada nam być wyrozumiałymi, mieć do wszystkiego dystans, zachować twarz w każdej sytuacji. Trzy krótko opisane spotkania, trzy niedługie rozmowy, wyjęte z różnych okresów czasowych dwóch różniących się charakterami kobiet, dają pojęcie o całym ich życiu. To miniatura utworu dramaturgicznego, który poprzez wybrane sceny dąży do całościowego przedstawienia losów człowieka. Ten wiersz z wczesnego etapu twórczości Cwietajewej już wówczas wyjawiał skłonność autorki do takiego właśnie ujęcia kreowanej rzeczywistości.

Poetka patrzyła na świat teatralnie, natychmiastowo też reagowała na to, co wokół niej się działo. Dlatego przedstawiała swoje widzenie świata jakby

jednym tchem, wszystko chciała powiedzieć naraz¹¹. Stąd oszczędność słowa, nadmiar figur retorycznych, ekspresja, dynamika, kolizyjność, konfliktowość rysująca się już w samym zamyśle twórczym i wynikająca z odrzucenia stereotypów w każdej dziedzinie życia. Wypowiedzieć się do końca, przyjrzeć się sprawie z różnych stron wynikało z uczciwości poetyckiej i szlachetności Cwietajewej, która, aby całościowo móc kreować rzeczywistość, tworzyła cykle wierszy. Cykliczność wprawdzie nie jest cechą świadcząca o teatralności, niemniej znakomita większość cykli ma w omawianej liryce charakter teatralny, bowiem całość problemu i całość jakiejś konkretnej historii obrazuje przy pomocy kilku wierszy-scen. Poetka sięgała najczęściej po znane wątki, mity, zdarzenia pragnąc rozpatrzyć je od nowa, coś dopowiedzieć do nich, narysować w swojej poetyckiej wyobraźni inny możliwy scenariusz wypadków. Tak było np. w cyklu wierszy o Don Juanie, któremu dała możliwość pobytu w Rosji, w czterech lirykach o Marynie i Dymitrze przedstawiła nader lakonicznie całe dzieje tych postaci historycznych, koncentrując się wyłącznie na uczuciu, które mogło je łączyć. Motyw płaszcza pozwolił jej przywołać w pamięci losy sławnych postaci z osiemnastego wieku i z epoki romantyzmu, by mogła wyrazić aprobatę dla nich i przejąć się ich losami. Za pomocą paru scen-miniatur potrafiła dać ogląd całości, co bez wątpienia łączy jej lirykę ze sztuką teatru.

¹¹ Zwraca na to uwagę Seweryn Pollak w swoich pracach: *Wstęp*. W: M. Cwietajewa: *Poezje*. Warszawa 1968; *Sztuka w świetle sumienia*. W: M. Cwietajewa: *Wiersze*. Warszawa 1983; *Ruchome granice*. Kraków 1988.

Галина Мазурек

О НЕКОТОРЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ АСПЕКТАХ СТХОТВОРЕНИЙ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Резюме

Лирика Цветаевой рассматривается в настоящей статье с точки зрения ее связей с искусством театра. Основой такого понимания стихов поэта является их большая эмоциональность, динамичность, заключающаяся в них борьба противоположностей, вытекающая из неконвенционного подхода Цветаевой к общеизвестным событиям, сюжетам, мифам. Уже предпосылки, подвергающейся анализу поэзии заключали в себе конфликтность, ориентацию на диалог с читателем. Эта поэзия провоцировала, вызывала к ответу, требовала диалога.

Особенного внимания заслуживает в ней экономика слова, настойчивая работа с ним, чтобы извлечь из него наибольшее количество оттенков значения. Слово-жест, психоло-

гический подтекст, особенная роль риторических фигур, экспрессия, противопоставление взглядов, мастерство диалога, диалогичность монолога, зрелищность, способность перевоплощаться — все это составляет театральную форму стихотворений Цветаевой.

Главные слова: театральность, диалог, слово-жест, психологический подтекст, противопоставление, перевоплощение

Halina Mazurek

ON SOME THEATRICAL ASPECTS OF MARINA CWIETAJEWA'S POEMS

Summary

Cwietajewa's lyrics is discussed in the article from the perspective of its relation to the art of theatre. As the basis for such an understanding of her poems was a strong emotional marking, dynamisms, a battle of contradictions deriving from Cwietajewa's unconventional approach to commonly-known events, myths and threads. It was assumed that the poetry in question was focused on conflict and dialogue with a reader as it was provocative, demanded reaction, and answer to the questions it asked.

Special attention should be paid to word economy and persistent work with it in order to receive the biggest number of meaning shadows from it. The word-gesture, a psychological subtext, a special role of rhetorical means, expression, confrontation of viewpoints, stageability, monologue mastership, a dialogue nature of a monologue, the poet's ability to transform herself — all this constitutes a theatrical shape of her poems.

Key words: theatricality, dialogue, word-gesture, psychological subtext, confrontation, transformation