

DOI: 10.31648/an.5224

MUZYCZNO-SYNESTEZYJNA PRZESTRZEŃ
MARINY CWIETAJEWEJ
W ESEJU AUTOBIOGRAFICZNYM
MATKA I MUZYKA

MARINA TSVETAeva'S MUSICAL AND SYNAESTHETIC
SPACE IN *MY MOTHER AND MUSIC*,
HER AUTOBIOGRAPHICAL ESSAY

Grzegorz Ojcewicz

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5909-270X>

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie / University of Warmia and
Mazury in Olsztyn

e-mail: grzegorz.ojcewicz@uwm.edu.pl

Keywords: Marina Tsvetaeva, music, synesthesia, childhood, poetry, toxic mother

Abstract: The author presents Marina Tsvetaeva's musical and synaesthetic space on the basis of *My Mother and Music*, her autobiographical essay. Synaesthesia, although present in the life of Tsvetaeva as a young child and adult poet, is not especially depicted in this particular piece of work. The writer chose her memories which encompass a significant period of time from her birth to her 42nd birthday as her main narrative focus. The musical sphere of the young child was presented through the piano and its attributes (the keyboard, pedals, music stand, metronome, notes, piano stool), which were a source of various – both positive and negative – experiences for this sensitive girl. Marina Tsvetaeva's mother, unfulfilled as a pianist, undoubtedly played a toxic role in her musical education. Maria Tsvetaeva "drowned and killed her daughters with music", making them feel an organic resistance towards required physical and mental efforts far too great for their age. The situation changed after her mother's death when Marina could pour all her love for music into incredibly original lyric poetry, becoming one of the greatest writers of the 20th century.

Są siły, których nie może nawet w takim dziecku przemóc nawet taka matka.
[Цветаева 1994-1995, VII]¹

O muzyczno-synestezyjnej przestrzeni Mariny Cwietajewej (1892-1941), wypełniającej dzieciństwo pisarki i wpływającej istotnie na lata dorosłego jej życia, pisze ona sama w eseju autobiograficznym *Matka i muzyka* (*Мать и музыка*). Esej powstał w 1934 roku i został opublikowany po raz pierwszy we Francji w styczniowym numerze opiniotwórczego emigracyjnego czasopisma „Современные записки” („Sovremennye zapiski”) [Цветаева 1935, 242-266]. Ponieważ jest to wypowiedź odautorska, można przyjąć, że zawarte w niej informacje odznaczają się najwyższym stopniem wiarygodności, chociaż są nacechowane subiektywnością piszącej. W 1934 roku Cwietajewa miała 42 lata, była w pełni ukształtowaną osobowością jako człowiek i charyzmatyczną literacką indywidualnością Srebrnego Wieku. Trudno powiedzieć, co stanowiło pierwszy i najsilniejszy impuls do napisania tego wspomnienia. Nostalgia? Świadomość przeminięcia młodości? A może złożone relacje z pierworodną córką Ariadną (1912-1975), 22-letnią wówczas kobietą dążącą zdecydowanie do usamodzielnienia się i pragnącą powrócić do ZSRR, przyczyniły się w decydującej mierze do sięgnięcia pamięcią do swojej przeszłości, by od dnia narodzin aż po śmierć matki i dorosłe życie w Rosji oraz na emigracji prześledzić więzi z Marią Aleksandrowną Cwietajewą (1868-1906) oraz by w formie katartycznego tekstu spróbować zamknąć niełatwy rozdział własnej biografii?

Uprowadzając ewentualne zarzuty dotyczące poprawności metodologicznej lub kompozycyjnej swojej wypowiedzi, pragnę zaznaczyć, iż zgodnie z tytułem artykułu przedmiotem rozważań czynię muzykę i synestezję. Muzyki jest w tym eseju autobiograficznym niewspółmiernie więcej niż synestezji. Dlatego muzyka znajduje się na pierwszym miejscu, synestezja – na drugim, w tle; i choć objętościowo skromna, jednak jest obecna. Dlatego główny ciężar badawczy przenoszę w sposób naturalny na muzyczne odniesienia w analizowanym utworze, synestezji zaś poświęcam mniej uwagi, nie ignorując jej, a traktując proporcjonalnie względem jej zawartości w tekście. Występujące w *Matce i muzyce* fragmenty związane z asocjacjami sensorycznymi nie dają bowiem w moim odczuciu podstaw do głębszego rozwijania tego zagadnienia, jeżeli nie chcemy uruchomić subiektywnych pokładów spekulacyjnych. Strukturę mojej wypowiedzi wyznacza zatem rozbiór poszczególnych elementów muzycznych i synestezyjnych występujących w utworze Mariny Cwietajewej uporządkowanych według określonego klucza narracyjnego, który stanowi właśnie metodę badawczą. Wiedza na temat literatury dotyczącej danego szkicu Cwietajewej

¹ Tu i dalej wszystkie cytaty z *Matki i muzyki* w tłumaczeniu autora pochodzą z jednego źródła [Цветаева 1994-1995, VII].

jest wśród rusycystów polskich znikoma, lecz powoli się to zmienia². Nie należy także mylić stanu rozpoznania badawczego związanego z idiolektem pisarki, gdyż te aspekty zostały wystarczająco ciekawie i bogato przedstawione chociażby w pracy Eleny Janczuk [2013] i stanowią cenną bazę do pogłębionych obserwacji warsztatu poetyckiego Cwietajewej, z naukowymi wynikami badań nad autobiograficznymi wynurzeniami pisarki, jak np. w *Matce i muzyce*.

Zrozumiałe, że ani dnia własnych narodzin, ani tego wszystkiego, co działo się do ukończenia przez Marinę określonego wieku, zwykle trzech-czterech lat, pisarka nie mogła raczej doskonale pamiętać, a zatem w swoim utworze oparła się na wiedzy uzyskanej przede wszystkim od najbliższych, matki i ojca, gdy sięgała pamięcią do najodleglejszego okresu swojego dzieciństwa³. W autobiografii jako gatunku literackim podmiot może się skupić na przedstawieniu własnych relacji ze światem zewnętrznym, umieszczając w nim punkt ciężkości swoich doświadczeń, albo na odsłonięciu życia wewnętrznego „ja” i ujawnieniu intymnej sfery osobistej biografii, łącznie ze skrytymi myślami i marzeniami [Głowiński, Kostkiewiczowa i in. 2002, 32-33]. W przypadku omawianego tekstu mamy do czynienia z własnym cząstkowym życiorysem, wypowiedzią dojrzałej bohaterki, która przedstawia przeżycia i przemyślenia na temat roli muzyki w jej biografii literackiej [*Słownik rodzajów...* 2006, 51]. Dominującą postacią w muzycznym świecie Mariny Cwietajewej stała się jej matka, Maria Aleksandrowna, odpowiedzialna w głównej mierze według mnie za dziecięce lęki, które nie opuściły poetki do końca życia, czyniąc to życie chwilami mocno traumatycznym.

Pierwsze istotne, a przy tym negatywne wspomnienie związane z matką wiąże się z wyrażeniem przez Marię Cwietajewą niespełnienia, gdy „zamiast oczekiwanego, z góry przesądanego, prawie nakazanego syna Aleksandra”⁴, przyszła na świat „tylko” Marina. Wtedy matka „drażliwie nabrawszy powietrza, powiedziała: «Ostatecznie, będzie pianistka»”⁵. I już w tym otwierającym esej zdaniu znalazły się pierwsze boleśnie brzmiące nuty w postaci zwrotów czy wyrażeń, w których Cwietajewa określała źródła swojego dyskomfortu

² Np. Iryna Betko (UWM) przygotowała do druku artykuł *Структура художественного пространства в автобиографическом очерке Марины Цветаевой „Мать и музыка”*, który przedstawiła na olsztyńskiej konferencji emigrantologicznej w październiku 2019 r.

³ Zdaniem psychologów „Chociaż dziecko 2- i 3-letnie nie potrafi jeszcze lokalizować swoich wspomnień w czasie, to jednak zapamiętuje doskonale i potrafi przechowywać w pamięci przez długie miesiące, a nawet nieraz nawet lata, zarówno przykre, jak i przyjemne przeżycia; stanowi to jeden z poważnych czynników kształtowania się jego postawy uczuciowej. **Wiele ujawnionych później urazów i konfliktów emocjonalnych ma swoje początki właśnie w tym okresie rozwojowym**” [Przetacznikowa, Spionek 1975, 386-387; podkr. G.O.]. Zob. jeszcze [Szewczuk 1984].

⁴ Wybór imienia dla chłopca mógł wynikać z sympatii Marii Meyn do własnego ojca, Aleksandra Meyna. Poza tym zwyczaj nadawania potomkom męskim imion dziadków był mocno zakorzeniony w tradycji rosyjskiej.

⁵ Sytuacja ta powtórzyła się po dwóch latach, gdy zamiast spodziewanego Kirilla urodziła się druga córka, Anastazja (1894-1993), której przyszłość Maria Cwietajewa także chciała wiązać z karierą pianistki.

psychicznego z powodu nienadążania za zbyt dużymi, jak na wiek małego dziecka, oczekiwaniami Marii Aleksandrowny („zamiast oczekiwanego”, „urodziłam się tylko ja”).

Tego faktu, tj. zarówno sceny własnych narodzin, jak i słów rodzicielki, oraz tego, co się działo z roczną dziewczynką, poetka nie mogła najprawdopodobniej znać z autopsji. Z relacji Marii Aleksandrowny lub ojca, Iwana Władimirowicza Cwietajewa (1847-1913) dowiedziała się zatem, że pierwszym jej słowem, całkowicie pozbawionym w odbiorze malucha znaczenia, lecz wypowiedzianym przez niego wyraźnie, była „gama”. Fakt ten został uznany przez matkę (ale tylko przez nią!) za znak z niebios, który upoważniał do rozpoczęcia bardzo intensywnej edukacji muzycznej małej Mariny, od której oczekiwano rezultatów bliskich talentowi samego Mozarta. Odtąd „do-re-mi” i następne składniki gamy staną się najczęściej powtarzаныmi sylabami przez matkę do Musi, bo tak nazywano zdrobniale małą Marinę. Po latach, ciągle przeżywając przeszłość, poetka napisze:

To do-re wkrótce przemieniło się we mnie w ogromną, wypełniającą mnie w połowie, księgę – „kęsię”⁶, jak mówiłam, na razie tylko jej „księgi”, w wieko, lecz o takiej sile i przerażeniu złoto wydobywające się z tego fioletyzmu, że **do dzisiaj we mnie** w jakimś określonym samotnym *undynowym*⁷ zakątku serca – **żar i przerażenie**, niczym to mroczne złoto, roztopiwszy się, **osiadło na samym dnie serca i stamtąd na skutek najmniejszego dotknięcia unosi się i zalewa mnie całą aż po oczy, wypalając łzy** [Цветаева 1994-1995, VII; pogr. G.O.].

Tak więc *żar i przerażenie* (ros. „жар” i „жуть”) niczym „mroczne złoto” w połączeniu z „fioletyzmem” osiadły od tej chwili na dnie dziecięcego serca. Niewykluczone, że egzaltacja poetki, przegradzająca się niekiedy w napady histerii, a więc zachowania typowe dla jej dorosłego życia, ma swoje źródło właśnie tutaj, w początkowym okresie kształtowania się rozwoju emocjonalnego dziecka.

Matka cieszyła się z dobrego słuchu pierworodnej córki, i „mimo woli” chwaliła, lecz po każdym niekontrolowanym okrzyku „zuch!”, od razu gasiła emocjonalną szczerłość przez chłodny komentarz: „Zresztą, to nie twoja zasługa. Słuch masz od Boga” [Цветаева 1994-1995, VII]. Jak z wyrzutem

⁶ W oryginale jest w tym miejscu zaznaczona gra słów oparta na metatezie: кНИгой/кИН-гой, odzwierciedlająca naturalną skłonność małych dzieci do przestawiania głosek w wyrazach. W tłumaczeniu starałem się oddać tę zależność przez zestawienie słów kSIĘga/kĘGsia.

⁷ W oryginale z 1935 r. znajduje się w tym miejscu rozspacjowane słowo „ундинный”, którego nie zna język rosyjski. Można przyjąć, że Cwietajewa posłużyła się tutaj okazjonalizmem utworzonym od niemieckiego „die Undine”. Wyraz ten ma w polszczyźnie swój bliski fonetycznie odpowiednik w postaci leksemów „undyna/ondyna”. W mitologii litewskiej oznaczają one boginkę wodną, wabiącą śpiewem młodych chłopców w głębiny rzek. Zrozumiałe, że celem poetki nie jest wprowadzenie kontekstu tragicznej śmierci mężczyzn w wodnych otchłaniach, ale wskazanie na istnienie pewnego rodzaju intymnego zakątku własnej duszy zlokalizowanego w sercu piszącej. Lecz istnieje także inny trop słowotwórczy, mianowicie Wasilij Żukowski (1783-1852) przetłumaczył z niemieckiego na rosyjski romantyczną opowieść Friedricha de La Motte-Fouqué (1777-1843), *Ундина* (*Undine*), która należała do ulubionych lektur małej Mariny. Rzeczownik „ундина” mógł więc się stać punktem wyjścia do powstania okazjonalizmu „ундинный”.

akcentuje autorka eseju, już na zawsze pozostało w niej to, że nawet mały sukces muzyczny nie jest jej zasługą, a słuch muzyczny to sprawa Stwórcy, więc nie wykształciła go ciężką pracą. W autobiograficznym wspomnieniu Cwietajewa napisze, że te surowe słowa matki uchroniły ją od zarozumiałstwa i od „samo-zwątpienia”, od wszelkiej, obecnej w sztuce, miłości własnej, skoro źródłem literackiego słuchu był... prezent z Nieba. I czteroletnia wówczas Marina słyszała z ust rodzicielki zdania podobne do tego, które utrwaliła w eseju: „Od ciebie oczekuje się gorliwości, ponieważ każdy Boży dar można zaprzepaścić” [Цветаева 1994-1995, VII]. Te niezrozumiałe dla kilkuletniego dziecka wskazówki były zapamiętywane mechanicznie i uwolnić się od nich nie można było nawet w dorosłym życiu. Poetka zapewnia, że „słuchu swego nie zaprzepaściła, nie tylko sama nie zaprzepaściła, lecz i życiu nie dała go zaprzepaścić i zabić (a jak się starało!)” [Цветаева 1994-1995, VII]. I przypisuje tę „zasługę” matce, dołączając paradoksalny komentarz:

Gdyby matki częściej mówiły swoim dzieciom niezrozumiałe rzeczy, dzieci, stając się dorosłymi, nie tylko by więcej pojmowały, lecz także pewniej postępowały. **Dziecku nie trzeba niczego wyjaśniać, dziecko trzeba – zaczarować. I im straszniejsze są słowa zaklęcia, tym głębiej zapadają we wnętrzu dziecka, z większą niewzruszonością w nim działają:** „Ojczy nasz, któryś jest w niebie...” [Цветаева 1994-1995, VII; pogr. G.O.].

Fortepian

Szczególne i najważniejsze miejsce w przestrzeni muzycznej autorki eseju zajmował czarny fortepian o zwierciadlanej czystości, nazywany przez małą Marinę synonimicznie „do-re-mi” i traktowany przez domowników jak świątynia: niczego nie wolno było na nim kłaść, zwłaszcza gazet. Z tym magicznym instrumentem, głównym bohaterem dzieciństwa, dziewczynka szybko nawiązała równie tajemniczy kontakt. Pomogły w nim na pewno wyjątkowo duże i rozciągliwe ręce. „Pięć lat tylko, a już prawie całą oktawę bierze – brakuje tylko ciut-ciut” – mówiła nie bez zachwytu Maria Aleksandrowna [Цветаева 1994-1995, VII]. Dało się przy tym zauważyć „pełne i silne uderzenie” oraz niespotykane w tak młodym wieku „nadzwyczajnie uduchowione toucher”. Brzmiało ono „niczym aksamit i było brązowe, a ponieważ «toucher» znaczy «dotykać», więc wychodziło na to, że dotykam fortepianu jak aksamit: aksamitem: brązowym aksamitem: niczym kot: patte de velours⁸” [Цветаева 1994-1995, VII].

W życiu Mariny pojawił się nie jeden taki instrument, lecz było pięć fortepianów. Kryterium ich wyodrębnienia jest typowe dla wieku dziecięcego, ukierunkowane personalnie i emocjonalnie, niemniej wskazuje na dużą

⁸ Z fr. patte de velours – aksamitna łapka.

spostzegawczość dziewczynki i skłonność do metaforyzowania otaczającego ją świata. **Pierwszy** – jest kojarzony ze sobą, siedzącą przed klawiaturą małą Maryną. **Drugi** – łączy się z grającą na instrumencie matką; o krótko podciętych lekko falistych włosach, zawsze wyprostowaną, z odrzuconą głową osadzoną na długiej szyi. **Trzeci** – to miejsce pod czarnym instrumentem, dziecięca baza, podwodny podfortepianowy bezpieczny obszar do obserwacji matczynych nóg operujących pedałami; nad głową – ocean muzyki w wykonaniu Marii Aleksandrowny. W odbiciu lakierowanej powierzchni – całe najbliższe kwiatowe otoczenie salonu: palmy i filodendrony. Podłoga pod nim – podwodne dno. Cwietajewa powie później: „fortepian na zawsze utożsamie z wodą, z wodą i zielenią: szumem liści i wody” [Цветаева 1994-1995, VII]. **Czwarty** – to świadek biologicznego rozwoju małej Mariny: początkowo człowiek mieści się pod instrumentem, potem zrównuje się z nim, następnie – jego oczy sięgają ponad blat fortepianu, a w końcu patrzy na niego z góry. Niezmiennie był postrzegany jako masa czarna i zimna, a z uwagi na połyskującą powierzchnię stał się pierwszym lustrem kilkuletniej „pianistki”. Wielokrotne próby „wejścia” w fortepian musiały się kończyć niepowodzeniem, podobnie jak niemożliwe było zatrzymanie na dłużej pary wydychanej przez usta na zimnym boku muzycznego kolosa. Nie bez lęku, który mogło wywołać niespodziewane nadejście matki, Marina całowała fortepian, doznając przy tym uczucia przyjemnego chłodu ust. Ponieważ robiła tak wiele razy, doszła do wniosku, że

można wejść dwa razy do tej samej rzeki. I oto, z najmroczniejszego dna, wydobywa się okrągła pięcioletnia przenikliwa twarz, bez żadnego uśmiechu, różowa nawet w czerni – niby-Murzyn zanurzony w zorzy lub róże – w atramentowym stawie. Fortepian był moim pierwszym lustrem i pierwsze odbicie mojej twarzy uświadomiłam sobie za sprawą czerni, przełożeniem jej na czerń jak na język niejasny, lecz zrozumiały. Tak przez całe moje życie, żeby pojąć najprostszą rzecz, musiałam zanurzyć ją w wierszach, zobaczyć *stamtąd*” [Цветаева 1994-1995, VII].

I ostatni, **piąty** – to fortepian bezbronny, pozbawiony alegoryczności duszy, bo odsłaniający swoje strunowe wnętrza, swoją konstrukcję, swój najbardziej intymny zakątek. Ale jednocześnie działający na wyobraźnię Mariny, dla której mógł być np. harfą, gdyby został postawiony pionowo, lub odwzorowaniem sylwetki tęgiego dyrygenta. Przypominał jej również skamieniałego zwierzęcego potwora nazwanego przez dziewczynkę hipopotamem, ale bez żadnej więzi z hipopotamem prawdziwym, a na skutek asocjacji dźwiękowej: „hippopo (sam tułów), a ogon – tam” [Цветаева 1994-1995, VII].

Klawiatura

Klawisze, w odróżnieniu od nut, mała Marina lubiła. Lubiła za przeciwstawną kolorystykę: biel i czerń. Biel była nieco pożółkła, co świadczyło o wieku instrumentu i częstym z niego korzystaniu, a dziecku kojarzyła się

z tajemniczym smutkiem. Dostrzegała różnice w ich budowie: jedne były szerokie (białe), pozostałe wąskie (czarne). Te ostatnie uznała w dziecięcej wyobraźni za obrażone, chociaż nie wyjaśniła, dlaczego tak uważała. Klawiatura przypominała magiczne schody, po których można się było przemieszczać, nie opuszczając taboretu: z lewej na prawą stronę, z dołu do góry, chociaż wszystkie ruchy rąk tak naprawdę odbywały się w płaszczyźnie poziomej. Dźwięki niskie i wysokie kojarzyły się kilkuletniej dziewczynce z określonymi wrażeniami termicznymi: lodowatymi strumieniami spływającymi po kręgosłupie lub pochodzącym z doliny Dagestanu żarem w oczach, który znała z chrestomatii przyrodniego brata, Andrieja Iwanowicza (1890-1933)⁹. Ponadto góra była utożsamiana z basami i lewą stroną, a dół – z dyszkantem, delikatnością i prawą stroną klawiatury. Stąd pochodziły krzykliwe dźwięki, kończyły się klawiszem, zaczynał lakier fortepianu: „Na górze – góry i grzmoty, na dole – żuczki, muchy na przykład, dzwoneczki, dmuchawce, komary, kielbiki. (...) Wysoki dźwięk przepada, a głuchy, basowy, zamienia się w nieskończoność. W lakier fortepianu. W huk!” [Цветаева 1994-1995, VII].

Klawiatura była dla małej Mariny nie tylko źródłem barw i pewnych odniesień przestrzennych oraz termicznych, lecz także wywoływała w umyśle dziecka skojarzenia emocjonalne. Naciskanie białych klawiszy łączyło się z radością, a czarnych – ze smutkiem. Samo zaś wciśnięcie klawisza utożsamiane było z rozpoczęciem tonięcia, zagłębiania się w otchłań tak długo jak długo trwało przytrzymanie dźwigni i jeszcze chwilę później. Wodne asocjacje łączyły się w umyśle dziecka z konkretną rosyjską rzeką, hiperbolizowały jej głębokość i czyniły z Oki przestwór wiecznego spadania. Kilkuletnia kandydatka na pianistkę kochała klawiaturę za wiele rzeczy: podstępność gładzi klawiszy, która może w każdej chwili się rozstać i wciągnąć grającego, strach związany z niewiadomą po ich naciśnięciu, gdyż były one w stanie rozbudzić wszystko, np. wspomnienie żałoby po śmierci ojca matki¹⁰, czy za widok i dotyk chłodnej połyskującej kości słoniowej. Klawiatura zamieniała się w wyobraźni Mariny w zębiska wyzieraające z ogromnej zimnej paszczy fortepianu-żartownisia. W dorosłym życiu poetka porówna klawiaturę do całkowicie rozpostartego skrzydła orła, by wyrazić jej piękno i moc.

⁹ W tej chrestomatii znajdował się zapewne wiersz Michaiła Lermontowa (1814-1841) zatytułowany *Sen (Сон)*, który rozpoczyna się słowami „В полдневный жар в долине Дагестана (...)” (1841). Utwór ten Marina Cwietajewa przetłumaczyła na język francuski w lipcu 1939 r., a więc wkrótce po czerwcowym powrocie do ZSRR. Andriej Cwietajew był synem Iwana Cwietajewa z pierwszego małżeństwa ze śpiewaczką Warwarą Ilowajską (1858-1890). Zajmował się zawodowo historią sztuki i pracował w muzeum.

¹⁰ Chodzi o Aleksandra Daniłowicza Meyna (1836-1899).

Pedały

Ze względu na kategoryczny zakaz matki Marina nie mogła korzystać z pedałów podczas gry na fortepianie. „Od ziemi jeszcze nie odrosła, a już się rwie do pedału! Kim chcesz zostać: pianistką czy (przełykając «Loreę»)... panienką, która prócz pedału i wywróconych oczu... Nie, ty zdołaj ręką zastąpić pedał!” [Цветаева 1994-1995, VII]. Przekornie kandydatka na pianistkę korzystała z mocy „złotego pantofelka Kopciuszka”, jak myślała o pedale Marina, lecz tylko wtedy, gdy w pobliżu nie było rodzicielki. Ze słowem „pedał” kojarzyły się kilkuletniej dziewczynce jeszcze dwa inne wyrazy odmienne semantycznie od wyjściowego, ale „spokrewnione” brzmieniowo: pedel (педель), pudel (пудель) i padlina (падаль). Pedel stał się zresztą impulsem do powstania drugiego w życiu wiersza Cwietajewej, zaczynającego się słowami *Wszyscy biegną na spotkanie... (Все бегут на ходку...)*. Natomiast odór padliny zakotwiczył się w sensorycznej pamięci dziecka. Nawet po kilkudziesięciu latach jego intensywność wywoływała wyraziste wspomnienia, ponieważ padliną pachniało „szalenie mocno w czarnym bzie – przed samym przedpołem naszej daczki w Tarusie” [Цветаева 1994-1995, VII] i wciąż, gdy gdziekolwiek wybrzmiewało, sprawiało, że Cwietajewa, usłyszawszy to słowo, odwracała się zaniepokojona.

Pulpit

Pulpit był kojarzony przez kilkuletnią Marinę z jego niemieckojęzycznym odpowiednikiem „Notenpult”. W pamięci dziecka pozostał on w obrazie ogrodzenia zbudowanego z nieżywych, czarnych lakierowanych kwiatów zastępujących rośliny polne. Podstawa do nut stała się obiektem prostych eksperymentów małej „pianistki”: w zwykłej pozycji nuty leżały na niej „bez przytomności”, a nachylone sprawiały wrażenie, że są niczym skalne urwisko wiszące nad człowiekiem i grożące wywołaniem wielkiego hałasu, jeśli pulpit wymknie się niespodziewanie z uchwytów i spadnie z hukiem na klawisze. Pewność, że nic złego się nie stanie, dawało dopiero zamknięcie fortepianu. Tak więc nawet taki niewinny i niebajkowy element instrumentu, jak pochyła deska na nuty, mógł wywołać w umyśle wrażliwej dziewczynki asocjacje, które na ogół są obce większości dzieci w tym wieku.

Taboret

Taboret to nieodzowny element wyposażenia salonu, w którym gra się na fortepianie. Marina nadała mu przydomek „męczeński”, chociaż dostarczał jej – jako sprzęt magiczny – również wielu radości. Mebel żądał od dziecka,

by siedziało spokojnie, podczas gdy dziewczynka preferowała szybkie obracanie się w górę wokół osi taboretu nazwanej przez nią szyją z rowkami podobną do oskubanej szyi indyka. W wirowym szaleństwie brały udział ręce i nogi dziecka: ręce wbite w siedzenie i nogi wprawiające taboret w ruch, aż do wystąpienia uczucia słodkich mdłości i pojawienia się zielonego koloru twarzy. Przyłapywana na tej czynności przez brata miała do wyboru albo wykupić się prezentem (np. scyzorykiem), jakiego żądał Andriej, albo mieć świadomość, że o wszystkim już wkrótce dowie się matka. Gdy odmawiała, była bita przez brata, „a uderzenie, zapewniam, wcale nie było staccato” [Цветаева 1994-1995, VII].

Metronom

Zapewne większość czytelników eseju autobiograficznego Cwietajewej zaskoczyła informacja o szczególnie złej roli, jaką odegrał w psychice małej dziewczynki metronom. Ten niby niewinny przyrząd, pozwalający na zachowanie stałego rytmu w trakcie gry, okazał się bezwzględny i bezduszny strażnikiem, który bardzo głęboko wrył się w pamięć małej Mariny. By skonstrastować swój pełen lęku stosunek do metronomu, autorka napisała:

Jest w moim życiu kilka niezachwianych radości: nie iść do gimnazjum, przebudzić się, lecz nie w Moskwie 1919 roku i nie słyszeć metronomu. Jak go może znosić muzyczne ucho? (...) Do czwartego roku życia nawet lubiłam metronom, tak samo jak zegar z kukułką (...). To był dom, w którym sama chciałam mieszkać. (...) Lecz gdy tylko *podporządkowywałam się* jego metodycznemu szczękowi, zaczynałam go nienawidzić i bać się aż do palpacji, do zamierania, do wyziębienia, jak i teraz boję się nocami budzika, każdego równomiernego, rozdającego się nocą, dźwięku. Jakby po moją duszę szedł ten dźwięk! [Цветаева 1994-1995, VII].

Kolejne negatywne asocjacje związane z metronomem i poddawaniem się jego „woli” są zatem logiczną kontynuacją nazwanego już strachu:

Ktoś stoi nad twoją duszą i ciebie pogania, i ciebie powstrzymuje, nie pozwala ani wypuścić, ani wciągnąć powietrza, i tak samo będzie ciebie poganiać i powstrzymywać, gdy [skończysz grać i wyjdiesz] – sam w pustym salonie, nad pustym taboretom, nad opuszczoną kłapą fortepianu, ponieważ ktoś zapomniał go wyłączyć i [będzie chodzić] aż się wyłączy mechanizm. (...) A jeśli niespodzianie mechanizm nigdy się nie wyłączy – nigdy nie wstanę z taboretu, nigdy się nie uwolnię spod tego tik-tak, tik-tak... [Цветаева 1994-1995, VII].

Nie dziwi więc, chociaż na swój sposób przeraża konstatacja Cwietajewej, która pisze, że w metronomie mieszkała... Śmierć, a sama obudowa przyrządu była dla Śmierci trumną. Ta Śmierć aż do tragicznego kresu w Jelabudze stała najpierw nad duszą małej dziewczynki, potem – nadwrażliwej nastolatki i w końcu – dojrzałej już kobiety znękaney niepowodzeniami żywymi po przyjeździe do ZSRR. W 1934 roku poetka napisała: „Jeśli kiedykolwiek chciałam kogoś zabić, był to metronom” [Цветаева 1994-1995, VII].

Etazerka z nutami

Etazerka z nutami stanowiła niewielką oazę wolności dla małej Mariny i okazję do wyrażenia względnego sprzeciwu wobec władczej matki. Półki wypełnione utworami muzycznymi stanowiły dwa oddzielne światy: pierwszej żony ojca i drugiej. Stojąc długo przed tą niemą z początku biblioteką, Marina sylabizowała niezrozumiałe nazwy: „Opus – moll – Rubinstein – Нувеллист”¹¹. W części zagospodarowanej przez Marię Aleksandrowną znalazły się przede wszystkim utwory Ludwiga van Beethovena i Roberta Schumanna, a przez Lorę – romanse i wydania publikowane przez „Nuvellista”. Nietrudno się domyślić, że z uwagi na przewagę słów, a nie nut, w tekstach należących do Lory, Marina preferowała kolekcję Warwary Cwietajewej. Powtarzała często i chętnie w pamięci teksty muzycznych romansów z jej repertuaru, gdyż mocno przemawiały do dziecięcej wyobraźni dramatyzmem narracji, jak w historii z dziewczyną zbierającą stokrotki i spotykającą na swej drodze kosmatą, w łachmanach wróżbiarkę-znachorke. Okazuje się, iż zaangażowane emocjonalnie „studiowanie” muzycznej notacji romansów wywarło istotny wpływ na styl poetycki samej Cwietajewej. W eseju z 1934 roku odsłoni jedno z jego źródeł:

Kiedy w przyszłości, zmuszona przez wymagania swojej rytmiki, zaczęłam rozbijać, rozrywać słowa na sylaby za pomocą nietypowego w wierszach tireta i wszyscy mnie za to przez lata besztali, a niektórzy – chwalili (jedni i drudzy za „modernizm”), i ja niczego nie mogłam innego powiedzieć niż to, że „tak trzeba” – nagle pewnego razu na własne oczy zobaczyłam te, z okresu mojego dzieciństwa, teksty romansów z masą koniecznych tiretów – i poczułam się obmyta: przez całą Muzykę z wszelkiego „modernizmu”: obmyta, wzmocniona, utwierdzona i mająca moc prawną – niczym dziecko, które odkrywając [na sobie] tajne rodowe znamię, czuje się krewnym, mającym prawo do życia, w końcu! Lecz, być może, rację ma także Balmont, który z wyrzutem i zachwytem jednocześnie mówił mi „**Ty żądasz od wierszy tego, co może dać tylko muzyka!**” [Цветаева 1994-1995, VII; pogr. G.O.].

Matka była zdecydowanie przeciwna zaglądaniu Mariny na półkę Lory i czytaniu tekstów muzycznych romansów. Zakaz Marii Aleksandrowny odnosił dokładnie odwrotny skutek i dziewczynka szybko zrozumiała, że jeśli będzie szczerze zdawać sprawę ze swoich tajemnych lektur, straci w końcu bezpowrotnie możliwość ich poznawania. Wołała zatem, przyłapana przez rodzicielkę na gorącym uczynku, skłamać, np. mówiąc, że patrzy z zaciekawieniem na metronom, a nie wylapuje wzrokiem tytułów kolejnych utworów z półki Lory. I dopiero opuszczając salon, gdy znalazła się na zbawczych schodach, w bezpiecznej odległości od surowego głosu matki, rozdarta między pragnieniem i strachem, iż zostanie przez nią usłyszana, głośnym szeptem mówiła do siebie: „Mama, a ja w nutach Lory szperałam. A metronom to potwór!” [Цветаева 1994-1995, VII].

¹¹ „Нувеллист” – taką nazwę nosił miesięcznik nutowy z utworami na fortepian. Ukazywał się w Petersburgu w latach 1840-1905. Cezura górna wskazuje, że po rewolucji 1905 r. zaprzestano wydawania tego periodyku w Rosji.

Nuty i znaki muzyczne

Gra z nut sprawiała Marinie problemy od samego początku. Jako dziecko wrażliwe stawiała przed sobą pytania zupełnie nieracjonalne z punktu widzenia dorosłego. Zastanawiała się m.in. nad tym, dlaczego nuty w odróżnieniu od klawisza nie sposób nacisnąć. Pojedynczy klawisz czy w komplecie jako klawiatura był czymś konkretnym bez względu na kolor – biały bądź czarny. A nuty przebywały na liniach i wymagały prędkiej identyfikacji z odpowiednim klawiszem. Poza tym po uderzeniu w klawisz słychać dźwięk, gdy w tym samym czasie nuta zawsze milczała. Klawisze były dla kilkuletniej dziewczynki konkretnym elementem o określonej funkcji, nuty – czymś ulotnym i abstrakcyjnym. „Po co nuta, skoro jest klawisz” – pytała samą siebie [Цветаева 1994-1995, VII]. Przyjaźń z „czarnymi kropkami” zaczęła się dopiero po dostrzeżeniu przez Marinę podobieństwa między zapisem nutowym a siedzącymi na liniach wróblami. Wtedy zrozumiała, że

nuty żyją na gałązkach, każda na swojej i stamtąd zeskakują na klawisze, każda na swój. Wtedy on brzmi. Niektóre zaś, spóźnione (...) żyją nad gałązkami na jakichś powietrznych gałązkach, ale mimo wszystko także zeskakują (a gdy nieudanie – wtedy fałsz). Gdy zaś przestają grać, nuty powracają na gałązki i jak ptaki śpią, i tak samo jak ptaki nie spadają [Цветаева 1994-1995, VII].

Pomimo tej sympatycznej ornitologicznej konotacji kilkuletnia Marina nigdy nie polubiła nut, chociaż biegle opanowała technikę ich czytania i udawało to się jej lepiej, aniżeli poznawanie ludzi na podstawie wyglądu twarzy. Działo się tak dlatego, że nuty przeszkadzały w patrzeniu na klawisze, „wybijały z melodii, wybijały z wiedzy, wybijały z tajemnicy, jak zwała się z nóg – tak zwała się z rąk, przeszkadzały ręką w ich wiedzy, wkładały się jako trzeci, ten «wieczny trzeci w miłości» z mojego poematu (którego z uwagi na jego prostotę lub moją złożoność nikt nie rozumiał) – nigdy tak zdecydowanie nie grałam jak z pamięci” [Цветаева 1994-1995, VII].

Młoda adeptka sztuki pianistycznej po latach trafnie sformułowała przyczynę swoich problemów z nutami: na ich naukę przez pięcioletnie dziecko było po prostu za wcześnie. Zdaniem Cwietajewej proces nutowo-klawiszowy jest o wiele bardziej złożony od tego, który towarzyszy poznawaniu liter i ich artykulacji. „Można nie trafić z nuty na klawisz – powie obrazowo – ale nie sposób nie przejść z litery do głosu” [Цветаева 1994-1995, VII]. Pomiedzy czytaniem a graniem dostrzegła autorka eseju wyraźną zależność: gdy czyta, przekłada na znaczenia, a gdy gra, przekłada na dźwięk, który nie może się okazać pusty. Wyszukiwanie odpowiednich znaków na pięciolinii, kojarzenie ich z nutami i odpowiednim klawiszem składa się na zadanie z trzema niewiadomymi, zbyt trudne dla kogoś, kto nie urodził się Mozartem.

Z wyrzutem w głosie Cwietajewa napisze, że matka za nadto śpieszyła się nie tylko z nutami, lecz także z wybranymi utworami literackimi, przeczuwając, iż z powodu śmiertelnej choroby nie zdąży zrealizować wszystkiego,

co zamierzała. Pragnęła, podkreśla z sarkazmem Cwietajewa, by ją zapamiętano właśnie od tej strony, jako tę, która chciała w ciągu chwili nakarmić córki na całe życie. Poetka ucieka się nawet do gier słownych – stąd cytaty w oryginale – tak przez nią ulubionych zwłaszcza w twórczości lirycznej¹², by wskazać, że Maria Cwietajewa «с первой до последней минуты **давала**, – и даже **давила!** – не давая **улечься, умяться** (нам – **успокоиться**), **заливала** и **забивала** с верхом – **впечатление** на **впечатление** и **воспоминание** на **воспоминание** – как в уже не вмещающий сундук (кстати, оказавшийся бездонным), нечаянно или нарочно? [Цветаева 1994-1995, VII; pogr. G.O.]. W zaznaczonych wyrazach powtarzają się te same słowa lub prawie te same, jeśli wymianie podlegają samogłoski zmieniające znaczenie wyrazu (np. **да-вАла** / **давИла**, **заЛивала** / **заБивала**). Tych zależności fonetyczno-semantycznych nie da się w pełni zachować w przekładzie na język polski, chociaż częściowo zabieg ten się udaje, np. w zestawieniu **zalewała** / **zabijała**. Tego typu zależności brzmieniowych można znaleźć wiele w analizowanym szkicu, ponieważ stanowią one cechę idiolektu autorki *Szczurołapa*.

Zrozumiałe, że na początku muzycznej edukacji spod palców dziewczynki wybrzmiewały najpierw gamy. Marina lubiła zwłaszcza gamy chromatyczne, gdyż już samo to wyrażenie brzmiało dla niej niczym kryształowy górski wodospad, a sam układ dźwięków lepiej rozumiała od zasad gramatyki. „Zwykła” gama była dla niej prosta, tępa, syta i „niańczyna”, a zatem postrzegana poprzez wrażenia logiczne. Gama chromatyczna oznaczała pięcie się, ruch w górę, co kilkuletnia adeptka pianistyki odbierała jako działanie magiczne. Po latach Cwietajewa tak odniesie się do swojej dziecięcej fascynacji tym rodzajem gamy:

Chromatyka jest całym systemem duszy i ten jej system jest mój. (...) Chromatyka jest najbardziej przeciwstawna gramatyce – to Romantyka. I Dramatyka. Ta Chromatyka pozostała w moich plecach. Powiem więcej, gama chromatyczna jest moim kręgosłupem, żywą drabiną, na której rozgrywa się wszystko, co ma się we mnie rozegrać. I kiedy ktoś gra – gra na moich kręgach” [Цветаева 1994-1995, VII].

W polu obserwacji i wrażeń kilkuletniej „pianistki” znalazły się również znaki muzyczne. Trudno racjonalnie wyjaśnić, dlaczego mała Marina lubiła bemole i krzyżyki, a kasowniki wydawały się jej pustymi znakami, które traktowała z pobłażaniem niczym głupka ożenionego z Bekkerą¹³. Tajemnicze słowo „bemol” kojarzyło się jej z kolorem liliowym, chłodem i szlifem, jaki dostrzegła

¹² Godne polecenia jest tutaj opracowanie Jeleny Janczuk [2013], w którym wzorcowo został przedstawiony język poetycki Mariny Cwietajewej w powiązaniu z wielopłaszczyznową grą słów oraz wielokierunkowymi sensami obecnymi w jej tekstach, powstającymi zarówno w wyniku asocjacji indywidualnych, jak i lingwokulturowych.

¹³ Mamy tutaj do czynienia z grą słów. Kasownik po rosyjsku to „бекар” (u Cwietajewej – „бэкар”), więc animizowany mógł się stać mężem Bekkery (w oryginale „Бэккеры”). Nazwę „Бэккер/Becker” nosiła także działająca od 1841 r. w Petersburgu firma fortepianowa, której założycielem był Jakow Dawydowicz Bekker (niem. Jacob Becker; 1811 – ok. 1879).

na flakonach przyrodniej siostry, Walerii Iwanowny (1883-1966)¹⁴, ponadto rymowało się z wyrazem „żółtofiol” (желтофиоль), oznaczającym gatunek ozdobnej rośliny ogrodowej¹⁵. Z kolei „labemol” stanowiło szczyt fioletyzmu, większego od wszystkich fioletów zaklętych w irysy, chmury i gaje bżów. A krzyżyk odpowiadał prostemu i ostremu nosowi przyszłej pisarki widziannemu w lustrze.

Jeśli chodzi o klucze muzyczne, do ulubionych należał klucz wiolinowy. Słowo to odbierała Marina jako cudowne, przeciągłe i z uwagi na swoją niejasność zdolne otworzyć cały zakazany skrzypcowy świat, w którym „za grę sprzedaje się duszę diabłu” [Цветаева 1994-1995, VII]. Przywołuje także inne klucze – Born, Oheim Kùhlborn, które identyfikuję z kluczami G (dyszkantowymi). Ten ostatni kojarzy się jej z jednym z bohaterów *Undiny* – Wujkiem Strumieniem (Дядя Струй), zdolnym przemienić się z perłowego strumyka w śmiercionośny potok. Natomiast klucz basowy nie urzekł kilkuletniej Mariny ani kształtem, ani dźwiękiem, więc zasłużył sobie na skrytą pogardę. Najbardziej przypominał ucho z dwiema dziurkami, lecz umieszczonymi nie w małżowinie, lecz, co dziwne, obok niej. Samo zaś słowo „basowy” w synestezyjnym umyśle Cwietajewej grzmiało niczym bęben, a w przyszłości kojarzyło się z jednym z największych śpiewaków operowych wszech czasów, basem Fiodorem Szalapinem (1873-1938).

Siostra Anastazja

W muzycznej przestrzeni Mariny Cwietajewej określone miejsce zajęła jej młodsza siostra, Anastazja. Przeznaczona przez matkę do kariery pianistycznej nie spełniła oczekiwań rodzicielki. Na fortepianie grała bardzo słabo, cicho, dłoń miała wąską, zdolną do rozciągnięcia jedynie od „do” do „fa”, uderzenie mimowe¹⁶, a toucher – dotknięcie – musze. „Wszystko to razem wzięte, gdy wpadało do uszu, cięło je niczym brzytwa (płatek uszny)” – podsumuje poetka

¹⁴ Waleria Cwietajewa to pierworodna córka Iwana Cwietajewa z małżeństwa z Warwarą Howajską. W latach 20.-30. XX w. była w Moskwie organizatorem, kierownikiem i pedagogiem zatrudnionym w instytucji o nazwie Państwowe Kursy Sztuki Ruchu.

¹⁵ Inne rosyjskie nazwy tej rośliny to „лакфиоль” i „желтушник Чери”. Jego polskim odpowiednikiem jest „lak”.

¹⁶ Marina Cwietajewa pisze w tym miejscu o grze Asi: „удар – мимово́й”, z akcentem na ostatniej sylabie. Posługuje się zatem okazjonalizmem utworzonym przez siebie od przysłówka „мимо” (pol. „obok”), a nie, jak podaje słownik akademicki, od słowa „mim”, ros. „мим/мимист”. Por. zapis: МИМОВЫ́Й ая, ое. mime. *оказ.* Рука <Аси> (как и нога) была крохотная, удар – МИМОВЫ́Й, а туше – мушиное. Цветаева Мать и музыка. // Ц. Проза 60. W: <https://gallicismes.academic.ru/24742/мимовый> [Dostęp 20 X 2019; pogr. G.O.]. Z nieznanymi mi powodów redaktorzy słownika zmienili w przytoczonym cytacie postać oryginalną przymiotnika „мимово́й” na „мимовы́й”, deformując tym samym autorską intencję. Za pomocą okazjonalizmu Cwietajewa podkreśliła, że jej siostra podczas gry na fortepianie nie zawsze trafiała we właściwe klawisze, lecz uderzała „мимо”, a więc chybiała, a nie, że jej sylwetka i ruchy miały przypominać gestykulację mima.

[Цветаева 1994-1995, VII]. Również ojciec pisarki spotkał się z negatywną oceną własnych zdolności śpiewaczych. Zdaniem żony odznaczał się brakiem jakiegokolwiek słuchu muzycznego. Siostra odkrywała tajemnicę Asi:

Matka nie rozumiała, że Asia przy fortepianie, na skutek dzieciennego wieku, po prostu strasznie się nudzi i, broniąc się przed zaśnięciem, nie trafia w nuty, lecz jak ślepy szczeniak – obok miski. A może grała od razu po dwie nuty, myśląc, że w ten sposób ogarnie wszystkie przewidziane? A może (po dwie) jak mucha z powodu braku wagi niemogąca wycelować właśnie w ten klawisz? Tak czy inaczej [jej] gra była nie tylko rozpaczliwa, lecz płaczliwa, ze strumieniami brudnych łez i nudnym komarowym i-i, i-i, i-i, od którego wszyscy w domu, nawet stróż, chwyтали się za głowę z beznadziejnym okrzykiem: „No to się zaczęło!”. I właśnie dlatego, że Asia wciąż grała, matka wewnątrz siebie z każdym dniem coraz bardziej rezygnowała z jej muzycznej kariery, wszystkie swoje nadzieje wiążąc ze mną – o wielkich rękach i niepłaczliwą [Цветаева 1994-1995, VII].

Zarówno Marina, jak i Anastazja realizowały wewnętrzny program matki – niespełnionej pianistki, której z powodu konserwatywnej postawy ojca nie udało się w swoim czasie zostać wolną artystką i prowadzić zgodnie z osobistymi planami życia estradowego. Zapytam retorycznie: czy tylko jeden występ publiczny na scenie w chórze prowadzonym przez 64-letniego wówczas Emila Possarta¹⁷ mógł zrekompensować duże ambicje młodej utalentowanej kobiety?

Obraz matki-artystki

W tej samej strefie muzycznej, wypełniającej salon domu rodzinnego i każdy inny salon, w którym pojawiała się Maria Cwietajewa oraz znajdowała w nim ukochany instrument, szczególną pozycję zajmowała matka poetki. Oprócz daru muzycznego posiadała także sztukę rysunku, doskonale władała czterema językami obcymi, świetnie tłumaczyła, miała piękny głos i z zaangażowaniem śpiewała. Przede wszystkim jednak wspaniale grała na fortepianie, wręcz genialnie, więc trudno się dziwić, że gdy umierała, ostatnie wypowiedziane przez nią słowa brzmiały: „Żal mi tylko muzyki i słońca” [Цветаева 1994-1995, VII]. Niestety, nie ma w nich ani jednej głoski na temat żalu z powodu utraty więzi z rodziną, dziećmi, mężem. I chociaż relacje małej Mariny z rodzicielką oceniam jako toksyczne, jeśli chodzi nie tylko o edukację muzyczną dziewczynki, przyszła wielka pisarka Rosji postarała się poszerzyć, częściowo nawet złagodzić, obraz swojej matki, dla której widok fortepianu i możliwość kontaktu z klawiaturą zastępowały wszystko. W pędzie ku muzyce nie zważała na postępującą chorobę i gwałtowny ubytek sił fizycznych. Marina wspominała:

¹⁷ Emil Possart (1841-1921) jest zaliczany do grona wielkich tragiczków niemieckich. Gdy zimą, na przełomie 1904 i 1905 r. przybył wraz ze swoją trupą do Freiburga, Maria Cwietajewa zaśpiewała w jego chórze. Cwietajewa pisze, że fakt ten wydarzył się „за год до его [tj. Possarta] и своей [tj. matki Cwietajewej] кончины”, a więc wypada, iż w 1905 r. Possart zaś zmarł w 1921 r., a zatem przekaz autorski nie jest w tym miejscu zgodny ze stanem faktycznym.

Gdy w trakcie jej pierwszego szczytowego ataku gruźlicy przyjechaliśmy do [włoskiego miasta] Nervi, była już noc i nie wolno było grać. (...) Za to z samego ranka całkowicie chora, przez całą drogę leżąca, od razu wstała – i usiadła [do fortepianu]. Po kilku minutach – pukanie do drzwi. (...) [Dr Mangini – G.O.] „Przechodziłem obok i mimowolnie słyszałem Pani grę. Muszę Panią uprzedzić, że jeśli będzie Pani tak grać dalej, nie tylko sama spłonie, lecz spali cały nasz „Pension Russe”. I z niewypowiedzianą słodyczą, już po włosku [dodał]: „Geniale... Geniale...”. Grać jej, rzecz jasna, na długo zabronił¹⁸ [Цветаева 1994-1995, VII].

Sytuacja podobna do przedstawionej powtarzała się w każdym miejscu, do którego przyjeżdżała Maria Aleksandrowna z rodziną: po przybyciu do hotelu matka szybko się odświeżała po podróży i nawet bez przebierania się od razu zasiadała do fortepianu. Z bogatego repertuaru rodzicielki zwłaszcza jeden utwór utkwił Marinie w pamięci. To nostalgiczne i romantyczne zarazem *Dlaczego* (*Warum*) Roberta Schumanna. Jako nadwrażliwa nastolatka świetnie zdawała sobie sprawę z odmienności interpretacyjnej tego opusu w wykonaniu matki. Na krótko przed śmiercią Marii Aleksandrowny zapytała ją:

– Mamo (to było ostatnie lato, ostatni miesiąc ostatniego lata) – dlaczego twoje *Dlaczego* wychodzi zupełnie inaczej [niż u innych]?
– Dlaczego – *Dlaczego?* – zażartowała wsparta na poduszkach matka. I zmywając z twarzy uśmiech: Cóż, kiedy dorosisz i obejrzyś się wstecz, i zapytasz samą siebie, *dlaczego* wszystko tak się ułożyło, jak się ułożyło, i *dlaczego* nic się nie ułożyło nie tylko tobie, lecz także wszystkim, których kochałaś, których grałaś, że nikt niczego nie ma, wtedy i ty zdołasz zagrać *Dlaczego*. A na razie – próbuj [Цветаева 1994-1995, VII].

Ostatnia impresja związana z grą matki odnosi się do czerwca 1906 roku. Marina relacjonuje:

Do Moskwy nie dojechaliśmy, zatrzymaliśmy się na stacji „Taruska”. Przez całą drogę z Jałty do Tarusy matka była przenoszona (wsiadłam do pasażerskiego, a dojadę towarowym – żartowała). Na rękach zaniesiono ją do tarantasu. Lecz do domu nie dała się wnieść. Podniosła się i zrezygnowawszy z pomocy, sama przeszła obok nas, zamarłych, kilka kroków z ganku do fortepianu, trudna do poznania i ogromna po kilku miesiącach pozycji horyzontalnej, w beżowej narzutce, którą zamówiła jako pelerynę, żeby nie mierzyć rękawów.

– Zobaczmy, do czego się jeszcze nadaje? – powiedziała, uśmiechając się, wyraźnie do siebie. Usiadła. Wszyscy stali. I spod odwykłych już rąk – lecz nie chcę jeszcze nazywać rzeczy po imieniu, to wciąż moja tajemnica, jaka mnie z nią wiąże... To była jej ostatnia gra [Цветаева 1994-1995, VII].

Wraz ze śmiercią matki zmieniała się diametralnie sytuacja Mariny w zakresie jej edukacji muzycznej. Wtedy już czternastolatka, nad wiek intelektualnie rozwinięta, sama zdecydowała, że nie będzie się dalej kształcić na pianistkę. Owszem, przychodziły jeszcze nauczycielki gry na fortepianie, lecz niczego więcej nie osiągnęły od poziomu wypracowanego przez matkę. Latem 1906 roku

¹⁸ Co na pewno było dla Marii Aleksandrowny ogromnym ciosem [G.O.].

zaczął stopniowo, lecz nieodwracalnie zanikać strach, który utrzymywał dziecko przy instrumencie, i przepadać radość, jaka mimo wszystko czasami towarzyszyła Marinie w trakcie żywego kontaktu z klawiaturą. Córka miała nadzieję, że z tamtej strony matka wybaczy niedoszłej pianistce tę decyzję. Z ciężkim sercem konkludowała:

W milczeniu i z uporem wypierałam swoją muzykę. Jak morze, cofając się, pozostawia jamy, najpierw głębokie, potem coraz płytsze, potem odrobinę wilgotne. Te muzyczne jamy – ślady matczynych mórz – pozostały we mnie na zawsze. Gdyby matka żyła, zapewne ukończyłabym konserwatorium i stałabym się niezłą pianistką, ponieważ predyspozycje były. Lecz było coś innego: *zadanego*, z muzyką nieporównywalnego i sprowadzającego ją na właściwe we mnie miejsce: ogólna muzykalność i „nieprzeciętne” (jak mało!) zdolności [Цветаева 1994-1995, VII].

W *Dziennikach* Gieorgija Efrona (1925-1944), syna Mariny Cwietajewej, brak jest informacji, by poetka, gdy mieszkała w 1940 roku w Moskwie w domu uniwersyteckim i miała dostęp do fortepianu, chociaż jeden raz w jakikolwiek sposób zareagowała na widok instrumentu lub by próbowała na nim cokolwiek zagrać. Stąd wniosek, że w tamtym trudnym dla niej okresie „muzyczne jamy” były już całkiem suche.

Bolesne wyznania i ocena matki

W obszarze refleksji autobiograficznej znajdują się najbardziej intymne, a przez to wiarygodne i najboleśniej zarazem zdania Mariny Cwietajewej na temat matki i jej negatywnej roli w muzycznej edukacji obydwu córek. Jako dorosła kobieta napisze wprost, że nie było w niej zapału do gry na fortepianie. Przyczyna leżała w nadgorliwości Marii Aleksandrowny, która oczekiwała i egzekwowała od kilkuletniego dziecka rezultatów znacznie przekraczających realne możliwości kilkulatki. Bo czy mając parę zaledwie lat, można już dorównać w pełni ukształtowanej pianistce? Spontaniczna radość czteroletniej Mariny, wpływająca z naturalnego kontaktu z instrumentem, stopniowo, lecz systematycznie przeradzała się w opór i upór. Dziewczynka aż do szóstego roku życia nie przekraczała dziennych norm muzykowania narzuconych przez matkę: uczciwie grała dwie godziny rano i dwie – wieczorem. Nigdy więcej. I zawsze tak samo, bez względu na obecność rodzicielki obok albo bez niej. Zapewne nie bez sporego trudu i przełamania wewnętrznej bariery psychicznej sformułowała poetka swoją groźną diagnozę: „Matka muzyką mnie – zamęczyła. (...) Bez względu na jakiegokolwiek pokusy, słowa współczucia i zachęty, by przerwać – grałam. Grałam z kulą u nogi. Żar. Błękit. Musza muzyka i męka” [Цветаева 1994-1995, VII]. Mimo że łał się pot, a palce prawie krwawiły, Marina chłostała klawiaturę całym swoim ciałem i niemałą jak na jej wiek siłą, a co najistotniejsze – „z całym wstrętem do gry”

[Цветаева 1994-1995, VII]. A wszystko po to, by usłyszeć od matki gniewne słowa rozczarowania, że córka nie kocha muzyki. I powiększało się w umyśle dziecka przekonanie, które w dorosłym życiu znajdzie wyraz w następującej ocenie działań Marii Aleksandrowny: „Matka zalała nas całą goryczą swego niespełnionego powołania, swego niespełnionego życia¹⁹, zalała nas muzyką jak krwią, krwią drugich narodzin. Mogę powiedzieć, że urodziłam się nie «ins Leben, a in die Musik hinein»²⁰ [Цветаева 1994-1995, VII].

Marina była przekonana, że matka świadomie grzebała się żywcem w niej samej i w jej siostrze. Paradoksalnie śmierć Marii Aleksandrowny miała być początkiem życia wiecznego, lecz, jak dowodzą biografie obydwu córek, tak się jednak ostatecznie nie stało. Na nic się zdały matczyne zabiegi mające na celu wypełnianie ciał i dusz kilkuletnich dziewczynek tym, co niewidzialne („невидимости”) i nieważkie („невесомости”), by pozabawić je tego, co jest widzialne i ma wagę. Marina nie bez cichego uznania oceni po latach to ukierunkowane postępowanie matki pozytywnie, ponieważ takie podejście rodzicielki do świata – z preferowaniem nieznanego – sprawiło, że nauka zamieniła się w Lirykę, a więc w coś, czego zawsze jest w życiu za mało. Lecz na tym pochwały się kończą, a kolejne słowa autorki eseju przybliżają nam sylwetkę władczej rodzicielki:

Matka nie wychowywała – doświadczała: sprawdzała siłę sprzeciwu – czy podda się klatka piersiowa? Nie, nie poddała się, lecz tak się rozrosła, że potem – teraz – już niczym jej nie da rady nakarmić ani napęlić. Matka poila nas z otwartej żyły Liryki, jak i my potem, bezlitośnie otwarłszy swoją, próbowałyśmy poić swoje dzieci krwią własnej tęsknoty. (...) Pod wpływem takiej matki pozostawało tylko jedno: zostać poetą. Bym uwolniła się od jej daru, który zadusiłby mnie lub przemienił w gwałciela wszystkich ludzkich praw [Цветаева 1994-1995, VII].

Synestezja

Synestezja jest na ogół rozumiana jako zdolność ludzkiego umysłu do łączenia wrażeń dostarczanych ludzkim zmysłom. Synesteci, do których należą przede wszystkim muzycy, pisarze i malarze, odznaczają się najczęściej chromestezją, czyli „słyszeniem barw”. Tak więc doświadczenia rejestrowane przez zmysł wzroku asocjują u nich z dźwiękami lub odczuciami kinestetycznymi. Do historii przeszły nazwiska osób doświadczających tego zjawiska takie jak Nikołaj Rimski-Korsakow, Franciszek Liszt, Arthur Rimbaud, Vladimir Nabokov, Wasilij Kandinski.

¹⁹ W słowach „swego niespełnionego życia” jest, jak sądzę, zawarta aluzja do niezbyt chyba szczęśliwego małżeństwa Marii Aleksandrowny z Iwanem Władimirowiczem. Wiele wskazuje na to, że ich związek został zawarty bardziej z rozsądku niż miłości i młodsza o 21 lat żona wkrótce zajęła miejsce zmarłej w pòłogu Warwary Cwietajewej, by zapewnić małym dzieciom – Walerii i Andriejowi – matczyną opiekę.

²⁰ Z niem. ins Leben, a in die Musik hinein – nie do życia, lecz dla muzyki.

Artur Rimbaud w słynnym wierszu *Samogłoski* odsłonił indywidualne synestezyjne widzenie świata. Każdej z samogłosek przypisał barwę, chcąc przez to powiedzieć, że w jego odbiorze otaczającego świata uczestniczą jednocześnie dźwięki i kolory, a więc sprzężone wrażenia słuchowo-wzrokowe: „A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękit, (...) E, blask pary, namiotów, lance w lodowej skale, (...) I, purpura, krwi struga z ust, pięknych warg rozkwity, (...) U, cykle, opalowa gra mórz, (...) O, trąba niebiańska, co dziwne świsty kołysze, (...) – Omega, fioletowy promieniu Jego Oka!” [Rimbaud 2019]²¹.

Skojarzenia brzmieniowe i kinestetyczne są za każdym razem odmienne. Dla rosyjskiego kompozytora Nikołaja Rimskiego-Korsakowa tonacje muzyczne łączyły się nie tylko z kolorami, lecz także innymi wrażeniami sensorycznymi: gama C-dur – wiązała się z barwą białą, Des-dur – z jakością logiczną – mrocznością i termiczną – gorącem, D-dur – z kolorem żółtym i słonecznością, Es-dur – podobnie jak Des-dur – z mrocznością oraz błękitem i szarością, E-dur – z odcieniem szafirowym i blaskiem, F-dur – z zielenią, Fis-dur – z szarozielonością, G-dur – brązem i złotem oraz jasnością, As-dur – z siwym i fioletem, A-dur – z jasnym różem, a H-dur – z ponurością i kolorem granatowym [por. Wierszyłowski 1981, 242].

Z kolei dla Cwietajewej określone dźwięki (przy tym niebędące samogłoskami) mają wprost odniesienie do gamy i łączą się z innymi niż u Rimbauda barwami:

(...) do – jest wyraźnie białe, puste *do* wszystkiego; re – niebieskie, mi – żółte (być może – midi?), fa – brązowe (być może jak jedwabna²² wyjściowa sukienka matki, a re – błękitne – rzeka?) – i tak dalej, a wszystkie te „dalej” są, nie chcę przeciążać czytelnika, który ma własne *swoje* kolory i *swoje* na nie dowody [Цветаева 1994-1995, VII].

Nawet z pobieżnego oglądu problemu synestezji płynie podstawowy wniosek, że rozpisywanie świata na określone palety barw i skale dźwięków oraz inne wrażenia sensoryczne świadczy o indywidualnej percepcji bodźców płynących z otoczenia człowieka. Synestezja, aczkolwiek obecna w życiu kilkuletniego dziecka i dorosłej poetki, nie jest w analizowanym eseju autobiograficznym szczególnie wyeksponowana. Główny nacisk narracyjny został bowiem położony przez piszącą na wspomnienia obejmujące stosunkowo długi okres, bo od narodzin do 42. roku życia.

Z perspektywy historycznej wiemy, że powstanie w 1934 roku eseju autobiograficznego *Matka i muzyka* nie rozwiązało tak naprawdę ważnej sprawy

²¹ Wiersz w przekładzie Adama Ważyka. Pogr. G.O.

²² Ros. „фаевое платье Плотная тонкая шерстяная или шелковая ткань с тонкими поперечными рубчиком. БАС 1. Плотная шелковая материя черного цвета, идущая на парадные дамские платья”. W: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/260774/фай> [Dostęp 18 X 2019].

z dzieciństwa. Zraniona psyche pozostała nadal kaleka²³. Tekst nie spełnił zatem funkcji katartycznej, co może świadczyć o zbyt głębokim zakorzenieniu się w umyśle pisarki bolesnych przeżyć z najmłodszych lat, na które przemożny wpływ miała toksyczna matka. Nie udało się zatem zamknąć niełatwego rozdziału własnej biografii, a miarowe dźwięki, których pierwotnym źródłem był zniechęcony metronom, do końca jej tragicznego życia wywoływały w umyśle Cwietajewej przerażenie i paraliż całego ciała. Reakcje lękowe i zachowania stuporowe²⁴ nasiliły się szczególnie po 1939 roku, gdy pisarka przyjechała do ZSRR, i osiągnęły apogeum 31 sierpnia 1941 roku w Jełabudze²⁵. Bezspornie i inne czynniki, jak chociażby pogłębiająca się z każdym rokiem depresja, postępujące wypalenie twórcze, problemy natury socjalnej i ekonomicznej, a także napięta atmosfera wokół sprawy męża Siergieja Efrona (1893-1941), jak i córki Ariadny przebywających w więzieniach NKWD, musiały potęgować podświadome odczuwanie muzycznej tresury pod kierunkiem surowej matki jako okresu traumatycznego rzutującego w określonej mierze na dorosłe życie.

Muzyka nie została jednak całkowicie wyparta z życia poetki. Co prawda, Marina nie kształciła się dalej w tym kierunku i nie przekroczyła progu swoich umiejętności zdobytych dzięki matce, lecz muzykalność jako Boży dar wypełniła z nawiązką jej twórczość literacką, zwłaszcza poetycką. Muzyka zaklęta w Lirykę będzie wszakże stale przypominać o chwilach spędzonych w salonie przy czarnym fortepianie, pod nim i obok niego: gdy Marina grała sama, gdy się przysłuchiwała grze matki, gdy przebywała w zaczarowanym podwodnym fortepianowym świecie i gdy całowała zimne pudło wielkiego instrumentu, który stał się pierwszym lustrem kilkuletniego dziecka. Maria Cwietajewa „zatopila i zabiła swoje córki muzyką”, powodując w nich organiczny sprzeciw wobec wysiłku fizycznego i psychicznego ponad wiek. I z tej Muzyki siostry nigdy już nie wypłynęły na światło dzienne. „Matka zatopila nas niczym powódź” – skonstatuje dorosła Marina, pozostająca do końca życia w wodnej otchłani bez szansy na jakikolwiek trwały ratunek. Miał więc absolutną rację Konstantin Balmont, gdy wskazywał na nierozzerwalność Liryki

²³ Zob. np. interesującą miniaturę na ten temat autorstwa Ewy Bieńkowskiej [2005, 74-81] oraz nowatorskie opracowanie Lily Feiler, które złożyło się na interesujący portret psychologiczny Mariny Cwietajewej [Фейлер 1998].

²⁴ Do przyczyn zaburzenia poznawczego, jakim jest stupor (osłupienie), współczesna medycyna zalicza z jednej strony zaburzenia psychiczne (schizofrenia, depresja, mania, zaburzenia dysocjacyjne), a z drugiej – czynniki organiczne (cukrzyca, otępienie, guzy lub torbiele mózgu, kiła układu nerwowego, zapalenie mózgu, stan po przebytych udarach mózgu) [Cameron 2005, 73].

²⁵ Gieorgij Efron wspomina w swoim dzienniku pod datą 25 V 1940 r., że „(...) matka nie mogła jechać do miasta i tam wszystkiego wyjaśnić (...), ponieważ **najechał na nią rower**, musiała leczyć uraz nogi i jeszcze chodzi z trudem” [Efron 2019, 91; pogr. G.O.]. Niewykluczone, że fakt ten wiąże się z sytuacją, gdy na dźwięk dzwonka, skojarzony ze zniechęconym metronomem z czasów dzieciństwa i oznaczający szybko nadjeżdżającego rowerzystę, Marina Cwietajewa – zamiast dla własnego bezpieczeństwa zrobić naturalny w takim przypadku unik – zamarła w miejscu, narażając się na bezpośredni kontakt z rowerem i osobą nim jadącą.

Cwietajewej z jej Muzyką. Podobnie Josif Brodski bardzo trafnie wypowiedział się o idiolekcie jednej z największych pisarek XX wieku:

Zdanie buduje Cwietajewa nie tyle na zasadzie następstwa podmiotu i orzeczenia, ile odpowiednio do technologii właściwej poezji: aluzji dźwiękowej, rymu opartego o rdzeń wyrazu, semantycznego *enjambement*, etc. Czytelnik zatem przez cały czas ma do czynienia nie z liniowym (analitycznym) rozwojem, lecz z krystalicznym (syntetycznym) rozrostem myśli. Dla badaczy psychologii twórczości poetyckiej trudno chyba o lepsze laboratorium: wszystkie stadia procesu widoczne są tu w niezwykłym zbliżeniu dochodzącym do lapidarności karykatury [Brodski 2005, 52].

Twórczość Cwietajewej była manifestacją jej wyzwolenia – zarówno stylistycznego, jak i psychicznego. Okazała się „wielką nowością ze wszystkimi tego konsekwencjami osobistymi” – pisał rosyjski noblista z 1987 roku, dla którego Marina Iwanowna na zawsze pozostała twórcą niedoścignionym i mrocznym. Z Muzyką w tle.

Muzyczno-synestezyjna przestrzeń Mariny Cwietajewej w odróżnieniu od jej przestworzy literackich została w analizowanym utworze ograniczona do kilku różnych jakościowo wymiarów: osobowego (rodzina, postacie spoza rodziny), geograficznego (Rosja i Europa), estetycznego i archetypowego, gdy uwzględnimy relację matka-córka lub szerzej: rodzic-dziecko. Jest to obszar bogaty informacyjnie, przy czym większość danych została wyrażona wprost, inne skrywają się w niedopowiedzeniach, jeszcze inne wymagają szerszej znajomości kontekstu biograficznego poetki, by wnikać i pojąć niuanse zawarte w jej znakach przestankowych, zwłaszcza – docenić rolę myślnika. W tytule eseju wybrzmiały dwie jakości – matka i muzyka – bez żadnego sygnału o córkach, z którymi Maria Aleksandrowna wiązała poważne nadzieje na stanie się wolnymi artystkami. To ostateczna pieczęć rozstania się Mariny ze zniewoloną przeszłością – z matką i jej muzyką.

Bibliografia

- Bieńkowska Ewa. 2005. *Psyche i system*. „Zeszyty Literackie” R. XXIII, nr 4(92): 74-81.
- Brodski Josif. 2005. *Tragiczne „Nie” Cwietajewej*. Tłum. Pomorski A. „Zeszyty Literackie” R. XXIII, nr 4(92): 52-55.
- Cameron Alasdair D. 2005. *Psychiatria*. Red. wyd. pol. Sidorowicz S.K. Wrocław: Elsevier Urban & Partner.
- Cvetaeva Marina. 1935. *Mat' i muzyka*. „Sovremennye zapiski” kn. LVII: 241-266 [Цветаева Марина. 1935. *Мать и музыка*. „Современные записки” kn. LVII: 241-266].
- Cvetaeva Marina. 1994-1995. *Sobranie sočinenij: V 7 tt.* Moskva: „Ellis Lak” [Цветаева Марина. 1994-1995. *Собрание сочинений: В 7 тт.* Москва: „Эллис Лак”].
- W: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/mat-i-muzyka.htm> [Dostęp 27 IX 2019].
- Efron Gieorgij. 2019. *Dzienniki 1940-1943*. T. I: *Rok 1940*. Tłum. z ros., red. i oprac. nauk. Ojcewicz G. Szczytno: Wydawnictwo „GregArt”.

- Feiler Lily. 1998. *Marina Cvetaeva*. Per. s ang. Cymbal I.A. Rostov-na-Donu: „Feniks” [Фейлер Лили. 1998. *Марина Цветаева*. Пер. с англ. Цымбал И.А. Ростов-на-Дону: „Феникс”].
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz. 2002. *Podręczny słownik terminów literackich*. Warszawa: OPEN.
- Janczuk Elena. 2013. *Język poetycki Mariny Cwietajewej*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Maciejewski Zbigniew. 1982. *Proza Maryny Cwietajewej jako program i portret artysty*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ojcewicz Grzegorz. 2018. *Z filologii śledczej. Marina Cwietajewa jako świadek w sprawie o zabójstwo Ignacego Reissa w świetle dwóch protokołów przesłuchania*. „Studia Rossica Gedanensia” nr 5: 279-315.
- Piwkowska Anna. 2017. *Wyklęta. Poezja i miłość Mariny Cwietajewej*. Warszawa: Iskry.
- Przetacznikowa Maria, Spionek Halina. 1975. *Wiek ponimowłęcy. W: Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*. Red. Żebrowska M. Warszawa: PWN: 343-415.
- Rimbaud Arthur. 2019. *Samogłoski*. W: <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/16427-artur-rimbaud-samogloski.html> [Dostęp 12 X 2019].
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. 2006. Red. Gazda G. i Tynecka-Makowska S. Kraków: Universitas.
- Szewczuk Włodzimierz. 1984. *Psychologia zapamiętywania. Badania eksperymentalne*. Warszawa: PWN.
- Wierszyłowski Jan. 1981. *Psychologia muzyki*. Warszawa: PWN.