

styczną cechą dekadentyzmu jest również aspekt ideału, który w sferze przeszłości stanowi artystyczną tendencję. Według Kamińczuk głównym formatem dekadentyzmu oprócz estetyki i śmierci jest konotacja pejzażu oraz symbolika morza. Ten artystyczny styl wiąże się z neoklasycyzmem i symbolizmem. Zjawisko to ujawnia się w twórczości Bohdana Łepkiego, Stepana Czarneckiego, Mykoły Filanskiego.

Kamińczuk opisuje w sposób klarowny najważniejsze nurty, bada z różnych punktów widzenia utwory wymienionych pisarzy, porusza wątki historyczne, estetyczne, kulturowe oraz poetyckie. Przyjęte założenia i przedstawione etapy rozwoju poezji formułuje w sposób konceptualny – każdy rozdział to obszerna analiza pewnego nurtu. Wspólną cechą poezji ukraińskiej przełomu wieków było głębokie współczucie ludziom, często spotyka się też motywy historyczne o zabarwieniu patriotycznym.

Monografia stanowi bogate kompendium wiedzy o poezji ukraińskiej i z czasem stanie się konieczną „bazą danych” dla każdego badacza, który zajmuje się tą problematyką. Podsumowując, można powiedzieć, że Kamińczuk prezentuje nowe poglądy na estetyczną specyfikę poezji przełomu XIX i XX w. kultury ukraińskiej.

Monika Wróblewska

Halina Mazurek, *Róża i Płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej*, WW Oficyna Wydawnicza, Katowice 2009, ss. 116.

Książka Haliny Mazurek składa się z trzech rozdziałów. W rozwiniętym wprowadzeniu *Od liryki poprzez biografię do dramatu* (s. 7–22) autorka przedstawia trudne i skomplikowane losy życiowe poetki, poddaje analizie tworzone w poszczególnych okresach życia utwory, zgadzając się z wypowiedziami wielu badaczy, iż „obsesyjnym wręcz jej tematem jest miłość, do wszystkich niemal i do wszystkiego” (s. 11). Ona to również stanowi główny temat jej dramaturgii, którą do tej pory badacze mało się zajmowali. Do środowiska teatralnego wprowadził poetkę Paweł Antokolski, co zaowocowało jej twórczością przeznaczoną na scenę. Autorka szczegółowo omawia powiązania Cwietajewej z teatrem, aktorami, reżyserami, a także utwory liryczne tematycznie związane z teatrem, gdyż jej „wiersze antycypowały, dopełniały i na wszelkie sposoby nawiązywały do dramatów” (s. 21).

W rozdziale I *Życie, zdarzenia, postacie* (s. 23–66) autorka omawia poszczególne dramaturgiczne utwory Cwietajewej, rozpoczynając od pierwszych prób, które powstawały pod wpływem emocji związanych z „bliskim kontaktem z teatrem, zakulisowym życiem, aktorami, z nowymi ludźmi, spotykanymi, zarówno na scenie, jak i na widowni” (s. 23). Przeprowadza analizę sztuki *Walec czerwieny*, której głównym tematem jest konfrontacja miłości duchowej i przyziemnej. Następnie autorka skoncentrowała się na pokazaniu powiązań sztuki Cwietajewej z tradycyjnymi utworami dramatycznymi (Rostand, Blok), by przejść do tekstu *Kamienny anioł*, który wyłamuje się z całego cyklu *Romantyka*, gdyż podobnie jak w sztuce *Walec czerwieny* akcja nie jest umiejscowiona w XVIII stuleciu. Obie sztuki, podkreśla Mazurek, nie były zbyt często analizowane przez krytyków, którzy uważają je za nietypowe, odmienne i zaskakujące z punktu widzenia całej dramaturgii Cwietajewej. Pomysł sztuki związany był z rzeczywistymi wydarzeniami i realnymi postaciami aktorów – Sonią Holladay i Jurijem Zawadskim, który stał się również adresatem cyklu wierszy poetki, a ona bohaterką *Powieści o Sonieczce*.

Z Zawadskim powiązane są i następne dwie sztuki Cwietajewej, których akcja rozgrywa się w XVIII wieku, a „główna kolizja opierać się będzie jeszcze dodatkowo na przeciwstawieniu dwóch epok” (s. 29–30). Romantyczna *Zamieć* bardzo silnie związana jest z życiem poetki, a jej główny konflikt „opiera się, jak zwykle w utworach Cwietajewej, na przeciwstawieniu ideału przyziemności” (s. 32). W dramacie *Fortuna*, składającym się z pięciu obrazów, poetka przedstawiła kolejne etapy życia księcia de Lauzu poprzez spotkania z kobietami, z którymi był związany. Te dwa utwory, podkreśla badaczka, nie mają typowo dramaturgicznej budowy, gdyż składają się z kilku odsłon, części, a Cwietajewa dokonuje w nich przeglądu zdarzeń z całego życia bohaterów, „aby w ten sposób zaprezentować całościowe podejście do poruszanych zagadnień i szeroko uzasadnić postępowanie i zachowanie postaci” (s. 38).

Dwa następne dramaty *Przygoda* i *Feniks* są poświęcone postaci Casanovy, w *Pamiętnikach* którego rozczytywała się Cwietajewa, gdyż on również, jak i ona, „kochał miłość”. Mazurek dokonuje przeglądu autentycznych sytuacji i wypadków z życia poetki, jej ówczesnych przyjaciół i znajomych, które wpłynęły na kreacje bohaterów w obu sztukach. Motywy młodości i starości, osamotnienia i śmierci, starzenia się, zmiany epok wynikały u Cwietajewej, podkreśla uczona, „z biografii jej i jej pokolenia, jak również z biografii pokolenia ojców”, a tragedia bohaterów łączyła się „z dramatami życiowymi wielu współczesnych jej pisarzy, poetów, wybitnych jednostek dających swoim istnieniem i działalnością świadectwo świetności epoki” (s. 54).

Rozdział I kończy analiza dwóch ostatnich dramatów Cwietajewej *Ariadna* i *Fedra*, które różnią się od poprzednich, gdyż są interpretacją antycznych mitów, ale „łączy je z całą dramaturgią autorki temat miłości, którą tu postanowiła uzasadnić psychologicznie” (s. 55). Łączą się również z dwoma poematami i cyklem liryków, gdzie wiodącym tematem jest pożegnanie, nietrwałość ziemskiego uczucia, rozstanie. W obu sztukach, jak nie bez racji podkreśla Mazurek, „autorka dąży do prawdziwego, logicznego, ludzkiego uzasadnienia postępowania mitycznych postaci...”, koncentrując się „właśnie na psychologicznych uwarunkowaniach działań bohaterów” (s. 59).

W rozdziale II *Język i wiersz* (s. 67–88) Mazurek skoncentrowała swoją uwagę na najważniejszych cechach języka i wiersza Cwietajewej, podkreślając ich dynamiczność. Użyte skróty przyczyniają się do podniesienia dynamiki poszczególnych scen, a zastosowane dźwiękonaśladowcze określenia tworzą dynamikę akcji. Te środki, a także liczne powtórzenia, cytaty, wykrzyknienia „urozmaicają akcję i zastępują tradycyjną intrygę nieodzowną dla uzyskania wartości przebiegu zdarzeń” (s. 68).

Autorka zwraca uwagę na nerwowy, niespokojny, emocjonalny język. W tych dramatach „nie ma słowa ani zdania beznamiętnego, spokojnego, wyciszzonego”, co podkreśla niebanalność tekstów, „ich niepowtarzalność i oryginalność” (s. 76), które fascynują i przyciągają uwagę czytelników i widzów. Podobnie jak użycie wyrazów potocznych, występowanie epitetów ludowych i form z języka staroruskiego nadaje wypowiedziom bohaterów śpiewność, tworzy specyficzną atmosferę. Wykorzystuje również Cwietajewa wypowiedzi chóru, którym nadała ludowe brzmienie, wzbogacając o nastrojotwórcze funkcje.

Według badaczki „granie językiem, rytmem, rymem należy do najważniejszych atutów stylu dramatów Cwietajewej”, a „wirtuozeria języka, zwłaszcza jego dynamika, żywość tworzą akcję analizowanych sztuk i tym samym przesądają o ich dramatyczności i teatralności” (s. 87). Jak nie bez racji podkreśla Mazurek, Cwietajewa za pomocą swojego oryginalnego języka „docierała do najgłębszych pokładów duszy ludzkiej, duszy kobiety rozdartej między potrzebami Ewy i pragnieniami Psyche” (s. 88).

Rozdział III *Róża i Płaszcz* (s. 89–103) poświęcony został analizie tych dwóch symboli zarówno w liryce, jak i w dramatach. Dla poetki róża jest symbolem ulubionym i może oznaczać prawie wszystko, a zwłaszcza to, co ziemskie. „Ta różnorodność rozumienia symboliki róży przenosi się do interpretowanej tu dramaturgii” (s. 90), choć ma swoje odzwierciedlenia przede wszystkim w liryce, a także „symbolizuje i jej życie, w którym chwile radości i uniesień miłosnych często okupione były rozczarowaniem, rozpaczą i bólem” (s. 94).

Symbolika płaszcza, stwierdza Mazurek, jest w twórczości Cwietajewej wieloznaczna, choć oznacza najczęściej „tajemnicę miłości duchowej” i staje się obok róży „spektakularnym elementem kształtu teatralnego w omawianych sztukach” (s. 97). Autorka kolejno omawia rolę tego rekwizytu w analizowanych sztukach i podkreśla, że „płaszcz jako symbol magii, wróżb, najczęściej dobrych występował w całej twórczości, głównie w liryce Cwietajewej” i zawsze z nim wiązało się „coś tajemniczego, niedopowiedzianego, duchowego” (s. 101–102).

W *Uwagach końcowych* (s. 105–108) autorka jeszcze raz podkreśla, że wszystkie napisane przez Cwietajewą utwory dramatyczne przekonują „o niezwykłej zdolności teatralnego, plastycznego widzenia świata przez poetkę. Ona go nie tylko wyobrażała, patrzyła nań, obserwowwała, malowała i przeżywała, ale tworzyła widowisko, koncentrując się na ruchu postaci w nim uczestniczących, dynamizowała przedstawione sceny i umieszczała je w konkretnej przestrzeni” (s. 105) przede wszystkim dzięki wyjątkowo i umiejętnie dobranym słowom, ich oryginalnym przekształceniom i tworzonym neologizmom.

Elementy sceniczności, charakterystyczne są dla całej twórczości Cwietajewej, odnajdują się w prozie i poematach, gdyż „w każdym z uprawianych gatunkach i rodzajów literackich realizowała się jako poetka i jako twórca obdarzony wyjątkowym zmysłem scenicznym” (s. 106). Na całokształt twórczości przegromny wpływ miało życie autorki, jej przeżycia i rozterki, które „splatają się z kreowaną rzeczywistością”. „W liryce przejawia się przede wszystkim życiowa, w największym stopniu emocjonalna, bo pierwsza reakcja na to, co intrygowało autorkę i co wydarzyło się zarówno w jej życiu prywatnym, jak i w rzeczywistości społeczno-politycznej jej czasów” – nie bez racji stwierdza Mazurek.

Recenzowana monografia to, jak się wydaje, bardzo interesująca pozycja na polskim rynku wydawniczym, gdyż zajmuje się problemami mało lub wcale nieporuszonymi w polskiej krytyce literackiej i badaniach naukowych. Uwzględniając nieliczne istniejące prace badawcze, Halina Mazurek w sposób oryginalny i dokładny przeanalizowała dokonania dramatyczne Cwietajewej, omówiła zarówno fakty z jej skomplikowanej drogi życiowej, jak i utwory liryczne i prozatorskie.

Irena Rudziewicz