

Michaił Gasparow

"Poemat powietrza" Mariny Cwietajewej : próby interpretacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 82/3, 222-241

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MICHAŁ GASPAROW

„POEMAT POWIETRZA” MARINY CWIETAJEWEJ:
PRÓBA INTERPRETACJI

1. Tekst. Źródło stanowi jedyna publikacja poematu w czasopiśmie „Wola Rossii” 1930, nr 1, s. 16—26 (fotokopia — w tomie *Niesobrannyje proizwiedienija* pod redakcją G. Wytrzensa, München 1971). Błąd dittograficzny w wersie 13 został usunięty na podstawie rękopisu (CGALI — Centralne Państwowe Archiwum Literatury). Kilka drobnych błędów drukarskich poprawiono stosownie do sensu.

[I] Ну, вот и двустипшь
Начальное. Первый гвоздь.
Дверь явно затихла,
Как дверь, за которой гость.
Стоявший — так хвоя
У входа, спросите вдов —
Был полон покоя,
Как гость, за которым зов
Хозяина, бденье
Хозяйское. Скажем так:
Был полон терпенья,
Как гость, за которым знак —
Хозяйка. Всей тьмы знак!
Та молния поверх слуг.
Живой или призрак —
Как гость, за которым стук
Сплошной, не по средствам
Ничьим — оттопа и мрем —
Хозяйкина сердца:
Березы под топором.
Расколотый ящик
Пандорин, ларец забот!
Без счету — входящих,
Но кто же без стука — ждет?
Уверенность в слухе
И в сроке. Припав к стене,
Уверенность в ухе
Ответном. (Твоя — во мне.)
Заведомость входа.
Та сладкая (игры в страхи)
Особого рода

Оттяжка — с ключом в руках.
Презрение к чувствам,
Над миром мужей и жен —
Та Оптина пустынь.
Отдавшая — даже звон.
Душа без прослойки
Чувств. Голая, как феллах.
Дверь делала стойку.
Не то же ли об ушах?
Как фавновы рожки
Вставали. Как ро — та... пль!
Еще бы немножко —
Да просто б сошла с петли
От силы присутствия
Заспинного. В час страстей
Так жилы трясутся,
Натянутые сверх всей
Возможности. Стука
Не следовало. Пол плыл.
Дверь кинулась в руку.
Мрак — чуточку отступил.

[II] Полная естественность.
Свойственность. Застой.
Лестница, как лестница.
Час, как час (ночной).
Вдоль стены распластанность
Чья-то. Отдышав
Садом, кто-то явственно
Уступал мне шаг.

[M. L. Gasparow (ur. 1934) — teoretyk literatury, specjalista w zakresie wersyfikacji. Autor wielu prac, w tym książek: *Antyczna literatura basnia* (1971); *Sowriemiennyj russkij stich. Mietrika i ritmika* (1974); *Oczerk istorii russkogo sticha* (1984); *Oczerk istorii jewropiejskogo sticha* (1989); liczne rozprawy z filologii klasycznej.

В полную божественность
 Ночи, в полный рост
 Неба. (Точно лиственниц
 Шум, пены о мост...)
 В полную неведомость
 Часа и страны.
 В полную невидимость
 Даже на тени.
 (Не черным-черна уже
 Ночь — черна-черным!
 Оболочки радужной
 Киноварь, кармин —
 Расцедив сетчаткою
 Мир на сей и твой —
 Больше не запачкаю
 Ока — красотой.)
 Сон? Но в лучшем случае —
 Слог. А в нем? под ним?
 Чудится? Дай вслушаюсь:
 Мы, а шаг один!
 И не парный, сложенный,
 Тот, сиротство двух,
 Одиночный — каждого
 Шаг — пока не дух:
 Мой. (Не то, что дыры в них —
 Стыд, а вот — платать!)
 Что-то нужно выравнять:
 Либо ты на пядь
 Снизься, на мыслителей
 Всех — державу всю!
 Либо — и услышана:
 Больше не звучу.

[III] Полная срифмованность,
 Ритм, впервые мой!
 Как Колумб здороваюсь
 С новою землей —
 Воздухом. Ходячие
 Истины забудь!
 С сильною отдачею
 Грунт, как будто грудь
 Женщины под стоптанным
 Вое-сапогом.
 (Матери — под стопками
 Детскими...)

В тугом
 Шаг. Противу-мнения:
 Не удобохож
 Путь. Спротивлением
 Сферы, как сквозь рожь
 Русскую, сквозь отроду —
 Рис, — тобой, Китай!
 Словно моря противу
 (Противу: читай —
 По сердцу!) сплечением
 Толп. — Гераклом бьюсь!
 — Землеизлучение.
 Первый воздух — густ.

Сню тебя иль снюсь тебе, —
 Сушь, вопрос седин
 Лекторских. Дай вчувствуюсь:
 Мы, а вздох один!
 И не парный, спаренный
 Тот, удушье двух —
 Одиночной камеры
 Вздох: еще не взбух
 Днепр? Еврея с цитрою
 Взрыд: ужель оглох?
 Что-то нужно выправить:
 Либо ты на вздох
 Сдайся, на всесушие
 Все, — страшась, прошу.
 Либо — и опущена:
 Больше не дышу.

[IV] Времечко осадное,
 То, сыпняк в Москве!
 Кончено. Отстрадано
 В каменом мешке
 Легкого! Исследуйте
 Слизь! Сняты врата
 Воздуха. Оседлости
 Прорвана черта.
 Мать! Не даром чаяла:
 Цел воздухобор!
 Но сплошное аэро —
 Сам — зачем прибор?
 Твердь, стелись под лодкою
 Лёткою — утла!
 Но — сплошное легкое —
 Сам — зачем петля
 Мертвая? Полощется...
 Плещется... И вот —
 Не жалеите летчика!
 Тут-то и полет!
 Не рядите в саваны
 Косточки его.
 Курс воздухоплавания
 Смерть, и ничего
 Смертного в ней. (Розысков
 Дичь... Щепы?.. Винты?..)
 Ахиллеса воздуха
 — Все! — хотя б и ты.
 Не дышите славою, —
 Воздухом низов.
 Курс воздухоплавания
 Смерть, где все с азвq,
 Заново...)

[IVa] Слава тебе, допустившему
 брешу:
 Больше не вешу.
 Слава тебе, обвалившему
 крышу:
 Больше не слышу.
 Солнцепричастная, больше не
 шурюсь:

Дух: не дышу уж.
Твердое тело есть мертвое тело:
Оттяготела.

- [V] Легче, легче лодок
На слюде прибрежий.
О, как воздух легок:
Реже — реже — реже ...
Баловливых рыбок
Скользь — форель за
кончик ...
О, как воздух ливок,
Ливок! Ливче гончей
Сквозь овсы, а скользок!
Волоски — а веек! —
Тех, что только ползать
Стали — ливче леек!
Что я — скользче лыка
Свежего и лука.
Пагодо-музыкой
Бусин и бамбука, —
Пагодо-завесой ...
Плещь! Все шли б и шли бы ...
Для чего Гермесу
Крыльца? Плавнички бы —
Пловче! Да ведь ливмя
Льет! Ирида! Ирис!
Не твоим ли ливнем
Шемахинским или ж
Кашемирским ...

Танец —

Ввысь! Таков от клиник
Путь: сперва не тянет
Персть, потом не примет
Ног. Без дна, а тверже
Льдов! Закон отсутствий
Всех: сперва не держит
Твердь, потом не пустит
В вес. Наяда? Пэри?
Баба с огорода!
Старая потеря
Тела через воду.
(Водо-сомушения
Плеск. Песчаный спуск ...)
— Землеотпущение.
Третий воздух — луст.

- [VI] Седью, как сквозь невод
Дедов, как сквозь косу
Бабкину, — а редок!
Редок, реже проса
В засуху. (Облезут
Все, верхи бесхлебны.)
О, как воздух резок,
Резок, ре<зч>е гребня
Песьего. Для песьих
Курч. Счастливых засек

Редью. Как сквозь просып
Первый (нам-то — засып!)
Бредопереездов
Редь, связать—неможность
О, как воздух резок,
Резок, резче ножниц,
Нет, реца ... Как жальем
В боль — уже на убыль.
Редью, как сквозь пальцы
Сердца, как сквозь зубы
Довода — на credo
Уст полураскрытых.
О, как воздух цедок,
Цедок, цедче сита
Творческого (влажен
Ил, бессмертье — сухо).
Цедок, цедче глаза
Гетевского, слуха
Рильковского ... (Шепчет
Бог, своей — страшася
Моши ...)

А не цедче
Разве только часа
Судного ...

В ломоту
Жатв — зачем рожаем?
... Всем неумолотом,
Всем неурожаем
Верха ... По расщелинам
Сим — ни вол ни плуг.
— Землеотлучение:
Пятый воздух — звук.

- [VII] Голубиных грудок
Гром — отсюда родом!
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового! Порубок
Гуд, дубов под корень.
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче горя
Нового, спаснба
Царского ... Под градом
Жести, гудче глыбы
В деле, гудче клада
В песне, в большеротой
Памяти народной.
Соловьиных глоток
Гром — отсюда родом!
Рыдью, медью, гудью,
Вьюго-Богослова
Гудью, точно грудью
Певчей — небосвода
Нёбом или лоном
Лиро-черепахи?
Гудом, гудче Дона
В битву, гудче плахи

В жатву... по загибам,
 Погрознее горных,
 Звука, как по глыбам
 Фив нерукотворных.
 Семь — пласты и зыби!
 Семь — heilige Sieben!
 Семь в основе лиры,
 Семь в основе мира.
 Раз основа лиры —
 Семь, основа мира —
 Лирика. Так глыбы
 Фив по звуку лиры...
 О, еще в котельной
 Тела — «легче пуха!»
 Старая потеря
 Тела через ухо.
 Ухом — чистым духом
 Быть. Оставьте буквы —
 Веку.

Чистым слухом
 Или чистым звуком
 Движемся? Преднота
 Сна. Предзноб блаженства.
 Гудок, гудче грота
 В бури равноденствия.
 Темени — в падучке,
 Голода — утробой
 Гудче... А не гудче
 Разве только гроба
 В Пасху...
 [VIIa] И гудче гудкого
 Паузами, промежутками
 Мочи, и движче движкого
 Паузами, передышками
 Паровника за мучкою...
 Чередованьем лучшего
 Из мановений божеских:
 Воздуха с — лучше-воздуха!
 И — не скажу, чтоб сладки
 ми —
 Паузами: пересадками
 С местного в межпространст
 венный —
 Паузами, полустанками
 Сердца, когда от легкого —
 Ох! — полустановками
 Вздоха — мытарства рыбного
 Паузами, перерывами

Тока, паров на убыли
 Паузами, перерубами
 Пульса, — невнятно сказано:
 Паузами — ложь, раз
 спазмами
 Вздоха... Дыра бездонная
 Легкого, пораженного
 Вечностью...
 Не все ее —
 Так. Иные — смерть.
 — Землеотсеченис.
 Кончен воздух. Твердь.

[VIII] Музыка надсадная!
 Вздох, всегда вотще!
 Кончено! Отстрадано
 В газовом мешке
 Воздуха. Без компаса
 Ввысь! Дитя — в отца!
 Час, когда потомственность
 Ска - зы - ва - ет - ся.
 Тверды! Голов бестормозных
 Трахт! И как отсечь:
 Полная оторванность
 Темени от плеч
 Сброшенных. Беспочвенных —
 Грунт! Гермес — свои!
 Полное и точное
 Чувство головы
 С крыльями. Двух способов
 Нет — один и прям.
 Так, пространством всосанный,
 Шпиль роняет храм —
 Дням. Не в день, а исподволь
 Бог сквозь дичь и глушь
 Чувств. Из лука-выстрелом —
 Ввысь! Не в царство душ —
 В полное владычество
 Лба. Предел? — Осиль!
 В час, когда готический
 Храм нагонит шпиль
 Собственный — и вычислив
 Всё — когорты числ!
 В час, когда готический
 Шпиль нагонит смысл
 Собственный...
 Мёдон, в дни Линдберга.

Przekład według: M. L. Gasparow, „Poema wozducha” *Mariny Cwietajewoj: opyt intierprietacyi*. „Trudy po znakovym sistiemam” 15, Tartu 1982, s. 122—140. Tekst utworu Cwietajewej reprodukuje tu z teŕże publikacji. (Nowsze edycje poematu — m.in. w: Cwietajewa: *Stichotworienija i poemy w piati tomach*. T. 4. Russica Publishers, INC., New York 1983; *Soczinienija w dwuch tomach*. T. 1. Moskwa 1988.)

2. **Powód.** Data *Poematu powietrza* brzmi: „Meudon, w dniach Lindbergha”. Chodzi o wiosnę 1927, o sukces pierwszego przelotu nad Atlantykiem. Stosunek Cwietajewej do takich wyczynów wydaje się raczej ambiwalentny: poetka je akceptuje „jako zwycięstwa ludzkiego ducha nad żywiołem” oraz potępia „jako zwycięstwa ludzkiego ciała nad żywiołem”. Jak zawsze, jest ona po stronie tych, którzy walczą, i przeciwko tym, którzy zwyciężyli. Lindbergh rzucił wyzwanie silniejszemu od siebie, ryzykował życiem, dlatego Cwietajewa opowiada się za nim; bohaterowie *Poematu schodów* czy *Ody do piechura* zbierają plony nie walcząc ani nie ryzykując, dlatego też jest ona przeciwko nim i po stronie pokonanego żywiołu. Ale gdyby Lindbergh nie był zwyciężył, lecz zginął w owym pojedynku, stałby się dla Cwietajewej tym bardziej bezspornym bohaterem, albowiem porażka ciała stanowi gwarancję zwycięstwa ducha. Stąd —

3. **T e m a t.** Można go określić tak: „śmierć i wznoszenie się”. Pilot jest podobny do poety, który przewycięża wszystko, co ziemskie (por. c doganiających Boga w wierszu *Bóg* z r. 1922: „*I poety, i lotcziki — Wsie otczaiwaliś* [I poeci, i piloci — Wszyscy wpadali w zuchwałość]”); ale to podobieństwo jest niezupełne, gdyż cechuje je naiwna ufność w wąty „przyrząd” oraz ludzenie się życiem i sławą zamiast śmierci i samozaparcia (samowyrzeczenia się), które właśnie stanowią o prawdziwym wzniesieniu się w górę, o zwycięstwie nad powietrzem. Na kilka miesięcy przed *Poematem powietrza* te same tematy śmierci-nieśmierci i wzniesienia się pojawiają się w poemacie na śmierć Rilkego *Noworoczny* (por. tam: „*niet ni żyzni, niet ni smierti: trietje, nowoje* [nie ma ani życia, ani śmierci nie ma: coś trzeciego, nowego]”, a tutaj: „*smiert' i niczego smiertnogo w niej* [śmierć, i nic w niej śmiertelnego]”).

4. **S e g m e n t a c j a:** k o m p o z y c j a m e t r y c z n a. Układ metryczny poematu przedstawia się następująco (podział i numeracja zostały dodane przez nas):

(Prolog: ZIEMIA)

I. <DRZWI.> *Nu, wot i dwustiszje...* logaedy 2ż3m
[Jest więc oto dwuwiersz...]

(Część pierwsza: ODERWANIE SIĘ OD ZIEMI)

II. <KROK.> *Połnaja jestiestwiennost'...* trochej 3d3m
[Pełna naturalność...]

III. <WESTCHNIENIE.> *Połnaja sriřmowannost'...* trochej 3d3m
[Pełne zrymowanie...]

IV. <LOT.> *Wriemieczko osadnoje...* trochej 3d3m
[Czasy oblężenia...]

IVa. *Stawa tiebie, dopustiwszemu brieszy...* daktyl 4ż2ż
[Chwała ci, któryś na luki pozwolił...]

(Część druga: PRZEZWYCIEŻENIE POWIETRZA)

V. <WILGOTNOŚC.> *Legcze, legcze łodok...* trochej 3ż3ż+3d3m
[Lżejsze, lżejsze od łódek...]

VI. <SUCHOŚC.> *Siedju, kak skwoż niewod...* trochej 3ż3ż+3d3m
[Siwizną, jak przez niewód...]

VII. <DŹWIĘCZNOŚC.> *Gotubinych grudok...* trochej 3ż3ż
[Gołębich piersiątek...]

- VIIa. *I gudzce gudkogo...* logaedy 3d3+trochej 3d3m
 [I huczniejsze od hucznego...]
 <Epilog: NIEBO.>
 VIII. <BEZKRES.> *Muzyka nadsadnaja...* trochej 3d3m
 [Muzyko natężona...]

Tak więc z ośmiu fragmentów pierwszy (zwłaszcza) i ostatni są pod względem metrycznym wyodrębnione, podczas gdy środkowe łączą się w dwie grupy po trzy, z których każdą kończą wtrącenia innego metrum (IVa i VIIa), wyraźnie zaznaczając pauzy kompozycyjne.

5. Powiązania: kompozycja powtórzeń. Rubrykowanie i organizowanie tekstu za pomocą systemu paralelizmów i innych powtórzeń — to częsty chwyt Cwietajewej. A oto najbardziej widoczne (przerzucane z jednej części poematu do innej) powtórzenia tego rodzaju:

- I — (Powiązań z innymi fragmentami nie ma.)
 II — *Potnaja jestiestwiennost' <...> Daj wstuszajuś: My, a szag odin! I nie parnyj <...> Czto-to nužno wyrawniať — libo — libo — Bolsze nie zwucz.* [Pełna naturalność <...> Niech się wsłucham: My, a krok jeden! I nie parzysty <...> Coś trzeba wyrównać — albo — albo — Więcej nie brzmie.]
 III — *Potnaja sriřmowanost' <...> Ziemleizłuczenije. Pierwyj wozduch — gust <...> Daj wczuwstwujuś: My, a wzdoch odin! I nie parnyj <...> Czto-to nužno wyprawit' — libo — libo — Bolsze nie dyszu.* [Pełne zrymowanie <...> Promieniowanie ziemi. Pierwsze powietrze — gęste <...> Niech się wczuję: My, a oddech jeden! I nie parzysty <...> Coś trzeba poprawić — albo — albo — Więcej nie oddycham.]
 IV — *Konczeno. Otstradano w kamiennom mieszkie.* [Skończone. Odcierpiane w kamiennym worze.]
 V — *O, kak wozduch logok — rieże — liwok — skolzok — wiejek <...> Potieria tiela czeriez wodu <...> Ziemleotpuszczenije. Trietij wozduch — pust.* [O, jak powietrze lekkie — rzadsze — lewne — śliskie — wiewne¹. Utrata ciała przez wodę <...> Ziemi odpuszczenie. Trzecie powietrze — puste.]
 VI — *O, kak wozduch <...> riedok — riezok — cedok <...> A nie cedcze razwie tolko czasa sudnogo <...> Ziemleotłuczenije. Piatyj wozduch — zwuk.* [O, jak powietrze rzadkie — ostre — cedzące <...> A nie drobniej cedzące chyba tylko od godziny Sądu <...> Ziemi odłączenie. Piąte powietrze — dźwięk.]
 VII — *O, kak wozduch gudok <...> Potieria tiela czeriez ucho <...> A nie gudcze razwie tolko groba w Paschu <...> Ziemleotsieczenije. Konczen wozduch. Twierd'.* [O, jak powietrze huczne <...> Utrata ciała przez ucho <...> I nie huczniejsze chyba tylko od Grobu na Wielkanoc <...> Ziemi odcięcie. Powietrze skończone. Opoka.]
 VIII — *Konczeno. Otstradano w gazowom mieszkie <...> Potnaja otorwannost' <...> Połnoje władyczestwo.* [Skończone. Odcierpiane w gazowym worze <...> Pełne oderwanie <...> Pełne władztwo.]

To przeplatanie się powtórzeń można oddać za pomocą następującego schematu: *O — ABC — AdBC — E — FgD — FhD — FghD — EA*. Rysunek tej kompozycji retorycznej jest, rzecz jasna, bogatszy i bardziej

¹ [Neologizmy Cwietajewej „lejek” i „wiejek”, którymi posługuje się również Gasparow, oddają jako „lewny” (wzorując się na morfologii takich wyrazów, jak „wy-lewny”, „u-lewny”) oraz „wiewny” (por. „z-wiewny”, „prze-wiewny” itp.). — Przypis tłum.]

skomplikowany niż kompozycji metrycznej; niemniej segmentacja podstawowa: 1 + ([2 + 3] + 4, 4a) + (5 + 6 + 7, 7a) + 8, potwierdza się także i tu.

6. **P i e r w s z y g w ó ź d ź.** Poemat rozpoczyna się uderzającym dwuznaczeniem słów: „*pierwyj gwozd'* [pierwszy gwóźdź]” to zarówno (1) pierwsza przymiarka do tworzenia, scalania poematu („*dwustiszje naczałnoje* [dwuwiersz początkowy]”, jak i (2) pierwszy krok ku śmierci: por. „*poslednij gwozd' wbit. Wint, ibo grob swincowyyj* [ostatni gwóźdź wbity. Śruba, albowiem trumna ołowiana]” i u Błoka „*kogda pałaczk rukoju kostlawoj wobjot w ładoń poslednij gwozd'* [kiedy kat kościstą ręką wbił w dłoń ostatni gwóźdź]” (zob. o Chrystusie w § 33). Skojarzenia z Błokiem uwypatnione tu są zarówno przez temat (por. *Awiator*), jak i przez wzorzec metryczny (por. wiersze związane ze śmiercią samego Błoka: „*Biez zowa, biez słowa, Kak krowielszczik padajet s krysz* [Bez wołania, bez słowa, Jak dekarz spada z dachów]”). Góruje jednak znaczenie (2) — podejmuje je cała seria obrazów „śmiertelnych”: „*chwoja u uchoda* [choina u wejścia]”, „*bierioza pod toporom* [brzoza pod toporem]”, „*raskołotyj (...)* *łariec (żyzniennych) zabort* [rozłupane (...) puzdro (życiowych) trosk]” (jak gdyby z punktu widzenia Pandory wyzbywającej się trosk, a nie — trapionej przez nie ludzkości), „*ro—ta... pli!* [ko—mpania... pal!]”, „*ottogo i mriom* [dlatego też mrzemy]”.

7. **D r z w i i g o ś ć.** Od „*dwier' jawno zaticzła* [drzwi wyraźnie uci-chły]” do „*da prosto b soszła s pietli* [po prostu zeszczyby z zawiasów]” (jak „*sojti s uma* [postradać rozum]”) i „*tak żyły triasutsia* [tak nerwy drgają [dosł.: żyły się trzęsą]]” — mamy narastające do granic wytrzymałości napięcie oczekiwania na gościa: poprzez drzwi oczekujący wyczuwa obecność gościa, a gość — oczekującego. Cóż to za gość? Tu kolejno nasuwają się trzy warianty odpowiedzi:

1) W świetle tradycyjnej tematyki poetyckiej w ogóle: to partner miłostnego spotkania.

2) W świetle „śmiertelnej” tematyki tego poematu: to zwiastun śmierci, mediator między Bogiem a człowiekiem albo (2a — starożytne wyobrażenie) wspólny dla wszystkich posłaniec-*psychopompos* w rodzaju Hermesa czy Azraela, albo (2b — nowsze wyobrażenie) dla każdego z osobna — zmarła bliska osoba, która zjawia się i „woła” (dla Cwietajewej 1927 r. taką bliską osobą jest przede wszystkim Rilke²).

3) W świetle poetyckiego świata Cwietajewej w ogólności: jest to drugie „ja” bohaterki, jej sobowtór; por. w wierszu *Noworocznym* o Rillem:

Nie poeta s prachom, ducha s tietom (obosobit' — oskorbit' oboich), a tiebia s toboj, tiebia s toboju ż — byt' — Ziewiesowym nie znacit' luczszym, — Kastora-tiebia s toboj-Polluksom, mramora-tiebia s toboju-trawkoju nie raztuku i nie wstrieclu — stawku ocznuju: i wstrieclu i raztuku pierwuju (...). [Nie poeta z prochem, ducha z ciałem (porozdzielać to poobrażać obu), lecz ciebie z tobą właśnie — należeć do Zeusa nie znaczy być lepszym — Kastora-ciebie z tobą-Polluksem, marmuru-ciebie z tobą-trawką nie rozłąkę i nie spotkanie — konfrontację: i spotkanie, i rozłąkę pierwszą (...).]

² Por. w liście do Anny Tieskowej z 22 I 1929 o Rillem: „Nadto jestem przekonana, że kiedy będę umierać — przyjdzie po mnie. Przeprowadzi na tamten świat, jak ja teraz przeprowadzam go (za rękę) na stronę języka rosyjskiego. Tylko tak rozumiem — przekład”. {Ros. „*pieriewod*” znaczy zarazem i „przeprowadzenie”, i „przekład, tłumaczenie”. — Przypis tłum.}

Spotkanie z sobą samym jako śmierć lub zapowiedź śmierci — to motyw znany w literaturze. Dla wyjaśnienia tego wariantu niezbędna jest krótka dygresja o modelu świata u Cwietajewej.

8. Świat w kształcie podkowy. Wyobraźmy sobie „świat Cwietajewej” jako rozarty pierścień, na wzór magnesu w kształcie podkowy. Na przeciwległej stronie od rozwarcia znajduje się Bóg: w Nim wszystko jest zwarte i jednolite, „wsie (...) *spielis* [wszyscy (...) się zestroili]”. Ku jednemu biegunowi narasta pierwiastek materialny, ku drugiemu pierwiastek duchowy; z jednej strony rozwarcia w pierścieniu sytuuje się apoteoza ducha (poeta, Hipolit, Carewicz, Jerzy), z drugiej — apoteoza piękna i namiętności (Afrodyta, Fedra, Car-Dziewica, Helena, Gonczarowa). Poszukują one wzajemnego dopełnienia się i usilnie dążą ku sobie. Wybierają przede wszystkim, rzecz jasna, drogę najkrótszą, przez rozwarcie; ale droga ta (czyli zderzenie dwu samoakceptacji) jest zgubna i kończy się tragedią. Właściwa jest tylko droga odwrotna (dwu samowyrzeczeń, samonegacji), dalsza, wzdłuż całego pierścienia — do zespolenia się w Bogu („*gdie daże słow-to niet: Tiebie — mojej* [gdzie nawet słów takich nie ma: Tobie — mojej]”). Stąd — odwieczny u Cwietajewej temat rozłąki i wymijania się jako jedynej właściwej (przynajmniej dla niej) formy istnienia. Takie wymijanie się na jednej stronie pierścienia i zespolenie się na drugiej zdarza się nie tylko między ludźmi, ale też w każdym człowieku.

9. Gość i gospodarz. Stąd wniosek, że początek poematu to spotkanie przez drzwi-rozwarcie „siebie z sobą właśnie”, czyli śmierć. Człowiek za drzwiami to „*gost*, *z a kotorym* [gość, z a którym]” znajduje się sam gospodarz (gospodyni), jego wołanie, czuwanie, cierpliwość, bicie serca. Mówiący (gospodarz) stoi przed gościem od strony rozwarcia w pierścieniu, ale zarazem stoi i z a gościem, wymijając rozwarcie z przeciwległej, dalszej strony, poprzez Boga. „*Ta motnija powierch sług* [Owa błyskawica ponad sługami]” to, by tak rzec, swoiste krótkie spięcie — iskra pomiędzy biegunami, przeskakująca rozwarcie, o którym już była mowa.

10. *Próba pokoju*. Poemat ten (z r. 1926) zawiera zupełnie analogiczny opis innego jeszcze spotkania — nie „*s soboju ż* [z sobą przecież]”, lecz z Rilkiem (według wyznania autorki w eseju *Twoja śmierć*), który wówczas jeszcze żył, ale z Cwietajewą się nie spotkał i nie musiał się spotkać. Miejsce akcji — „*Gostinica »Swidanje Dusz«* [Hotel »Spotkanie Dusz«]”, którego prawzorem jest „tamten świat” (por. w *Noworoczny*: „*odin lisz swiet tot — nasz był* [jedyne tamten świat — nasz był]”); drzwi nie ma, gość zjawia się u bohaterki zza jej pleców (por. „*ot sily prisutstwija zaspinnogo* [od mocy obecności zagrzbietowej]”), przez wróżebną czwartą ścianę (ścianę pleców, „*ataki w tył* [ataku od tyłu]”, „*rasstrielow* [rozstrzelań]”); czyli spotkanie też jest śmiercią, za którą ziele otchłań korytarzowego przeciagu. I w *Próbie pokoju*, i w *Poemacie powietrza* bohaterka stoi na jednym z biegunów magnesu, przy rozwarciu pierścienia; i tam, i tu, aby się spotkać, robi całe koło wzdłuż pierścienia, ale w przeciwnych kierunkach. W *Próbie pokoju* przez rozwarcie pierścienia ukazuje się ona swemu sobowtórowi (jako światło we śnie), a ożywiony przez to sobowtór, przelatując kolisty korytarz, zjawia się za jej plecami. W *Poemacie powietrza* ona (biciem „*chozajkina sierdca* [serca gospodyni]”) mknie po pierścieniu, dźwięczy za plecami sobowtóra i popycha go do przodu, przez rozwarcie, przez drzwi, by się pojawił przed jej obliczem. Pozostałe podobieństwa między *Próba pokoju* a *Poematem*

powietrza (np. „wsiem nam na tom swietu s pustotoju spraszczat' piatu tiagotiennuju [wszyscy mamy na tamtym świecie do pustki przyrastać piętą ociężałą]” są aż nazbyt widoczne i komentarza nie wymagają.

11. Rilke. Tożsamość „gościa” nadal więc pozostaje niejednoznaczna. Można jedynie powiedzieć, że podsuwany przez *Próby pokoju* obraz Rilkego daje się traktować jako wspólny mianownik dla wszystkich trzech zarysowanych wariantów: jest on i partnerem spotkania miłosebnego (przynajmniej „dusz”), i zmarłą bliską osobą, czyli zwiastunem śmierci, i — prawie bez wątpliwości — drugim „ja” Cwietajewej³. Ale bezpośrednich odniesień do Rilkego w tekście *Poematu powietrza* nie ma, dlatego nie czujemy się upoważnieni do wprowadzania tej postaci do naszej interpretacji; w dalszych rozważaniach będziemy więc postać tę nazywać „sobowtórem” lub „osobą towarzyszącą”. Interesujące byłoby porównanie *Poematu powietrza*, *Próby pokoju* i *Noworocznego* z jednym i drugim *Requiem* Rilkego, ale to (jak i w ogóle kwestia źródeł mitologii Cwietajewej w *Poemacie powietrza*) wykracza poza ramy naszej analizy.

12. Dusza. Narastająca interioryzacja cech gospodarza (wołanie — czuwanie — cierpliwość — bicie serca), gościa (pełen spokoju — pełen cierpliwości — żywy lub zjawa) i przyczyn spokoju gościa (pewność co do słuchu i terminu — pewność co do odbioru w uchu słuchającego) — przesądzone wejście — pogarda dla uczuć) — to wszystko bezpośrednio doprowadza do członu następnego: „Dusza biez prostojki czuwstw. Gotaja, kak fiellach [Dusza bez warstwy uczuć. Naga jak fellach]” (Orient jako czysta duchowość — to pogłos *Szczurołapa*; zob. § 20). Zgodnie z logiką paralelizmów słowa te dotyczą także gościa: jest właśnie duszą. To nie czwarty wariant identyfikacji bohatera, lecz jedynie uściślenie wariantu trzeciego: z dwu biegunowych „ja” bohaterki tym, które oczekuje, jest ciało, a tym, które się zbliża — dusza. Zachodzi interesujące odwrócenie potocznego wyobrażenia: śmierć — to nie wtedy, „kiedy dusza rozstaje się z ciałem”, lecz wtedy, „kiedy dusza łączy się z ciałem”. Odnajmy dwa charakterystyczne dwuznaczenia:

1) „Priezrieniye k czuwstwam [pogarda dla uczuć]” — najpierw się wydaje, że mowa tu o uczuciach-emocjach („nad mirom mužej i żon [nad światem mężów i żon]”), potem — że chodzi tu o uczucia-doznania zmysłowe („otdawszaja — daże zwon [która wyzbyła się nawet dźwięku [dzwónów]]”); możliwe, że ma tu miejsce wzajemna kontynuacja: najpierw wyrzeczenie się uczuć-emocji, oczyszczenie się aż do stanu mniśnego, następnie zaś — od uczuć-doznań zmysłowych, czyli jeszcze dalej.

2) „Pot — płyt [podłoga — płynęła]” analogicznie do *Próby pokoju* (od „Nu, a pot? (...) — Był. Nie wsiem [No, a podłoga? (...) — Była. Nie dla wszystkich]” do „Pot że czto, kromie »prowaliś!« — potu? [A podłoga — to co, jak nie »zapadnij się!« — do podłogi?!]”) tu chodzi niewątpliwie nie tylko o „pot”-podłogę (por. „nog pod soboj nie czujat' [nóg [pod sobą] nie czuć]”), ale i „pot”-seks („swidanje dusz [spotkanie dusz]”): czyli to również jest częścią wyrzeczenia się uczuć.

13. Schodzenie i wspinanie się. A zatem bohaterka i jej sobowtór z obydwu stron drzwi łączą się w rozwarciu pierścienia mag-

³ Rilke kojarzy się także z „awiacyjnym” tematem *Poematu powietrza* — choćby poprzez sonet XXIII do Orfeusza, znaczeniowo zbliżony do fragmentu IV (ale bez motywu śmierci).

netycznego i stąd zaczynają się wspinać, a potem wznosić się ku Bogu przez siedem niebios. Wspinający się są określani słowem „my”; Bóg, ku któremu się wznoszą — słowem „ty”. W owym „my” tkwi coś szczególnego — szybkie i niepostrzegalne zniknięcie sobowtóra: czy to stapia się on z bohaterką, czy też rozprasza się w ciemności („*wdol stieny rasplastannost' czja-to* [wzdłuż ściany rozplaszczanie czyjeś]). Po przeprowadzeniu przez próg i wskazaniu drogi posłaniec znikł jako zbyteczny: bohaterka jeszcze wyczuwa jego obecność, lecz idzie już sama („*m y, a szag odin!* [m y, a krok jeden!]). Zresztą gdyby nawet we dwoje, byłby to krok dwojga samotników: do Boga wszyscy się wznoszą tylko w pojedynkę, choćby nawet za kimś. Że „ty” — to Bóg, prawie nie ma wątpliwości. Wznoszenie się skierowane jest „*w połnuju bożestwiennost' noczi* [w pełną boskość nocy]”, „ty” znajduje się w górze, wspinający się uprasza je, aby albo ułatwiło mu wspinaczkę, albo też „zniżyło się” do swego mocarstwa „myślicieli”, by „uległo westchnieniu” wszelkiego stworzenia (Bóg jako myśl, Bóg jako nie-Istny — na ten temat zob. §§ 31—32). Przelotny obraz „*Jewrieja s citroju wzdryd: użel ogloch?* [Żyda z cytrą szloch: czyżby ogłuch?]) — to prawie bez wątpienia Dawid-psalmista. Jeśli tak, to i „*Sniu tiebia il sniūs tiebie — susz, wopros siedin lektorskich* [Śnię ciebie czy śnię się tobie — jałowość, sprawa siwizny lektorskiej])” (różnica między subiektywnym a obiektywnym idealizmem) — zdanie całkiem stosowne w tym kontekście.

14. Sen. Motyw ten występuje w *Poemacie powietrza* zaledwie dwa razy: tu i we fragmencie II („*Son? (...)* A w niom? pod nim? [Sen? (...)] A w nim? pod nim?]); ponadto słowa „*nad mirom mužej i żon* [nad światem mężów i żon]” stanowią reminiscencję z wiersza *Sen* (z r. 1924). Nie jest jednak rzeczą obojętną, że motyw ten był już szczegółowo rozbudowany w *Próbie pokoju* (od „*W propastiach pod wiekami niekij, naszedszyj niekuju* [W przepaściach pod powiekami niejaki, który znalazł niejaka]” do „*w pierwom snie, kogda wieki spustisz, eto ja na tiebia* [w pierwszym śnie, kiedy przymkniesz powieki, to ja na ciebie]”) i tuż poprzednio — w poemacie *Znad morza* (jeszcze nie do nieobecnego Rilkego, sonda do nieobecnego Pasternaka, ale obrazowość ta sama: „*Iz swojego sna prygnuła w twój. Sniūs tiebie. Czotko?* [Ze swego snu wskoczyłam w twój. Śnię ci się. Wyraźnie?])” itd. aż do „*Dawaj usniom (...)* Wied' nie sowmiestnyj son, a wzaimnyj: w bogie, drug w drugie (...) *Wy chody iz — zrimosti* [Zaśnijmy więc (...) Przecież nie wspólny sen, ale wzajemny: w Bogu, jedno w drugim (...) Wyjścia z — widzialności]). Ten temat wzajemnej wizji sennej, rozmowy przez sen, także wyraźnie koresponduje z „*Śnię ciebie czy śnię się tobie*”.

15. Dematerializacja. Temat „dusza bez warstwy uczuć” ma teraz postać bardziej szczegółową: jako wyrzeczenie się wzroku, słuchu, dotyku. Tamten świat — to świat pozazmysłowy („*w połnuju niewidimost'* [w pełną niewidzialność]), świat poza czasem i przestrzenią („*w połnuju niewiedimost' czasa i strany* [w pełną niewiedomość godziny i kraju]). Wyrzeczenie się zmysłu wzroku opisane zostało najbardziej dokładnie: „*Rascediw sieczatkoju* [Przedzając siatkówką]” itd. (zob. § 24). Wyrzeczenie się słuchu natomiast przedstawiono mniej wyraźnie: od „*Toczno listwiennic szum, pieny o most* [Niby modrzewi szum, piany o most]” (z zamierzonym zakłóceniem rytmu i rymami opartymi na dysonansie) do „*ustyszana: bolsze nie zwuczū* [zostałam usłyszana: więcej nie brzmie]”. O wyrzeczeniu się zmysłu dotyku mówi, jak się zdaje, ciemny, że aż zagadkowy zwrot „*nie to, czto dyry w nich, — styd,*

a wot — płatat! [nie to, że dziury w nich — wstyd, lecz że — latać [trzeba!]]”: wstyd nie z powodu dziurawego obuwia, lecz wstyd, że musi się je reperować; krok jest dotykiem butami schodów, ziemi, wcale jednak nie żal, że owo dotykanie niekiedy zanika, lecz żal, że nie sposób od niego się uwolnić, wyzbyć się go całkowicie. Jak krok stanowi dotykanie ziemi, tak oddech stanowi dotykanie powietrza; stąd zakończenie: „*bolsze nie dyszu [więcej nie oddycham]*”.

16. *Opór powietrza*. Fragment I zamykało napięcie przed spotkaniem z gościem; II rozpoczynał się rozluźnieniem, „naturalnością”, „zastojem”; w III fragmencie zastępuje je nowe napięcie, ale już radośnie-harmonijne: „*Połnaja sрифmowannost'. Ritm, w pierwyje moj!* [Pełne zrymowanie. Rytm, po raz pierwszy mój!]” („tamten świat”, w którym według Cwietajewej poeta jest od początku kimś swoim). Rytm to jeszcze nie stopienie się i nie rozplątanie, ale jest to już walka równych, natarcia i odparcia występują na przemian, taka walka raduje („*protiwu: czitaj — po sierdcu!* [przeciw: czytaj — sercu miłe!]”). Walka ta toczy się przeciwko oporowi powietrza: po wchodzeniu schodami następuje „wchodzenie” powietrzne (zwróćmy uwagę na zastanawiające podwójne znaczenie: „*chodiaczije istiny zabud!*” [obiegowe [dosł.: chodzące] prawdy zapomnij!] — to nie tylko „zwyczajne” prawdy, ale też „dotyczące chodzenia”). Przejście od „kroku” do „oddechu” odbywa się stopniowo. Najpierw mowa o oporze od spodu, jak podczas rzeczywistego chodzenia: „*s silnoju otdaczeju grunt* [z mocnym odbiciem grunt]”. Dalej — dwa zaskakujące obrazy (jak gdyby „śmierć” i „nowe życie”): kobieca pierś pod żołnierskim butem, który ją miażdży pomimo jej elastycznego oporu, i pod „stópkami” niemowlęcia, które baraszkuje na leżącej matce, a ona unosi je mimo jego ciężaru (znowu dwuznaczenie: „*otdacza* [reakcja]” broni lub przeszkody przy pchnięciu oraz „*otdacza*” uczuciowa matka na dziecko). Następnie, poprzez dwuznaczące wyrażenia „*w tugom szag* [w prężności krok]” i „*nie udobochoż put!*” [niezdatna do chodzenia droga] mówienie nabiera cech oporu frontalnego — jak przy oddychaniu, jak przy wietrze w oczy. Ten „opór sfery (powietrznej)” porównuje się do oporu źdźbeł wobec kogoś idącego przez zboże lub ryż oraz do oporu Morza Czerwonego wobec „zwartych tłumów” Wyjścia (wyjścia z życia, jak z niewoli egipskiej). Podsumowanie tych dwu odmian oporu zawiera się w słowach: „*Ziemieliztuczenije. Pierwyj wozduch — gust* [Promienowanie ziemi. Pierwsze powietrze — gęste]”, jesteśmy jeszcze w atmosferze okołozemskiej.

17. *Narzędnik*. Tu w poemacie po raz pierwszy występuje narzędnik ruchu w przestrzeni: „*soprotiwlenijem sfiery* [oporem sfery]”, „*toboj, Kitaj!* [wami, Chiny!]” (coś w rodzaju: „jak przez żyta rosyjskie, jak wami, Chiny, z waszym od dziecka spożywanym ryżem, podążamy”). Następnie powtarza się on co najmniej dwadzieścia razy aż do „*spazmami wzdocha* [spazmami oddechu]” (fragment VIIa), czyli aż do wyjścia ze sfery powietrza, przy czym wszystkie te dwadzieścia okoliczników miejsca odnosi się tylko do dwóch (!) orzeczeń: „*wsio szli b i szli by* [wciąż byśmy szli i szli]” (fragment V) oraz „*ili czistym zwukom dwizem-sia* [czy też czystym dźwiękiem posuwamy się]” (fragment VII). Tak bardzo rozbudowana konstrukcja na tak nikłej podstawie to typowa dla Cwietajewej hipertrofia chwytu stylistycznego.

18. *Wyzwolenie się*. Fragment IV zamyka oderwanie się od ziemi. Zmienia się punkt widzenia: dotychczas mieliśmy spojrzenie wzno-

szącego się w górę, obecnie zaś — spojrzenie kogoś, kto już się znalazł na wysokości. Zmienia się też sama możliwość widzenia („*Sołncepri-czastnaja, bolsze nie szczuriuś* [Słońcu pokrewna, więcej nie mrużę oczu]”); po wyrzeczeniu się wzroku następuje pozyskanie nowego widzenia. Zmienia się ponadto adresat wypowiedzi — teraz to już nie jest Bóg w górze, lecz świat w dole („*nie żalejtie!* [nie litujcie się!]” itp.). Radość wyzwolenia się oddają trzy upodobnienia: przełamanie oblężenia („*wriemieczko osadnoje* [czasy oblężenia]”, wspomnienia o Moskwie okresu wojny domowej), przerwanie granic zamieszkiwania (oblężenie i granica = wojna i pokój, coś tymczasowego i coś stałego, por. „*getto izbranniczestw* [getto [świata] wybrańców]”), wyzwolenie się powietrza-ducha z płuca-ciała. Tu wygrywa się podwójne znaczenie wyrazu „*logkoje*” [„lekkie” i „płuco”]: „*logkoje*” jako ciało [płuco] jest ciężarem, worem kamiennym; prawdziwa zaś lekkość to duch, to „sam” lecący. Jak dla ducha-oddechu płuco jest jedynie ciężarem, tak dla pilota aeroplan stanowi tylko martwą pętlę na ludzkim porywie ku górze. Aeroplan — to łatwe zwycięstwo nad „*wozduchom nizow* [powietrzem dołów]”, a zwycięstwo nad powietrzem wyzyna do śmierci, i jej właśnie naucza prawdziwy „*kurs wozduchoplawańja* [kurs nawigacji powietrznej]”. Śmierć to nie koniec („*nic w niej śmiertelnego*”), lecz początek prawdziwego życia („*gdie wsio s azow, zanowo* [gdzie wszystko od a b c, od nowa!]”).

18a. *M a r t w a p ę t l a*. Wzmianka o loopingu zainspirowała ciekawą kontrinterpretację, zaproponowaną podczas jednej z dyskusji nad poematem. W perspektywie późniejszego życia i losów Cwietajewej treść *Poematu powietrza* odczytuje się nie tyle jako śmierć, ile jako samobójstwo: „*pietla miortwaja* [pętla martwa]” to słowa kluczowe; „pierwszy gwóźdź” na początku to ów gwóźdź, na który samobójca zarzuca pętlę; „rzadkie” i „ostre” powietrze, „półprzystanki” oddechu i serca — przedśmiertne duszności; „*połnaja otornannost’ tiemieni ot plecz sbroszennych* [zupełne oderwanie ciemienia od ramion strąconych]”, poczucie lecącej głowy — to z kolei wstrząs ciała w pętli. Nie decydujemy się podzielać tej interpretacji, choć jest i śmiała, i wymowna.

19. *Dziękczynienie*. Po apoteozie katastrofy we fragmencie IV — następuje dziękczynienie Bogu we fragmencie IVa; za to właśnie, że materię stworzył jako śmiertelną i przez to umożliwił wyzwolenie się ducha: „*ja briesz, niewiesomaja sriedi wiesomogo* [jam jest luką, nieważkością pośród rzeczy ważkich] (por.: „*s ich niewiesomostju w mirie gir’* [z ich nieważkością w świecie odważników]”), nie słyszę, bo sama jestem słuchem, nie widzę (jak „*w mirie, gdzie każdyj i otcz i zriacz* [w świecie, gdzie każdy ma oczy i widzi]”), gdyż sama jestem wzrokiem, nie oddycham, bom sama — duch”. Zamiast „zmysłów”, kontaktów ducha z materią, mamy do czynienia z czystym duchem z jednej strony i martwym ciałem — z drugiej.

20. *Wilgoć i pion*. Fragment V jest najjaśniejszy w całym *Poemacie powietrza*: ani jednego obrazu śmierci lub bólu, jedynie lekkość, szybkość i (życiodajna) wilgoć. Tu wyznaczony też został wzorzec budowy dla wszystkich trzech — V, VI i VII — fragmentów: powtórzenia „o, jak powietrze (takie to a takie): (takowsze) od tego to a tego” oraz seria obrazów kojarzących się z nazwanymi jakościami. We fragmencie V w ten sposób wymienia się pięć lub sześć jakości. „Lekkość” — łódki w przezroczystej wodzie, igrające rybki. „Rozrzedzenie” — bez ilustracji; o nim zresztą mowa będzie dalej. „Lewność” — śmigający

pies gończy („przez owszy”, jak przez żyto we fragmencie III), leżąca polewaczka. „Wiewność” — włosy niemowląt (jak tego, które we fragmencie III pełzało po matce). „Śliskość” — świeże łyko, cebula (lub łuk), bambus. „Sprawność pływania” — pletewki. Prawie wszystkie te motywy sprowadzają się do tematu wody: „Pleszcz! [Plusk!]”. Równolegle rozwija się jeszcze inny uporczywy motyw — motyw pionowego kierunku (ruchu). Jest to pstrąg na podrywającej go wędcie, strumienie z polewaczki, pędy bambusu („pagodo-zawiesa [pagodo-kotara]”, za którą następuje „pagodo-muzyka busin [pagodo-muzyka paciorków]”; pagody z dzwoneczkami stanowią wyraźne echo *Szczurołapa*). Wilgoć i pion spotykają się w obrazie ulewy. Niepożądane zaś dodatkowe zabarwienie semantyczne „ociężałego ruchu w dół” natychmiast podlega neutralizacji: po pierwsze, przez obraz tęczy („*Irido! Iris!*”), a po drugie, jak się zdaje, przez obraz cienkiej, błyszczącej tkaniny wschodniej („*liwniem szemachinskim ili z kaszemirskim [ulewą szemachińską lub też kaszmirską]*”). Fragment ten cechuje się niemal sztucznym pokawałkowaniem obrazów. Tak np. motyw „*wozduch liwok [powietrze lewne]*” został rozbity przez motyw „*skolzok [śliski]*” i „*wiejek [wiewny]*”; zdanie „wiewny (jak) włoski tych, co dopiero raczkują” zostało przebudowane: „*woloski — a wiejek! — tiech, czto (...)* [włoski — ależ wiewne! — tych, co (...)]” itd.; dwuznaczące są słowa „*Czto ja skolzcze tyka [Cóż ja — bardziej od łyka śliska]*”, będące ni to pytaniem retorycznym, ni to porównaniem: „co ja” = „jak ja”?; domyślna więc syntaktyczna słów „pagodo-zasłona” i „wciąż byśmy szli i szli” została zerwana przez interpunkcję. Dodajmy na koniec, że motyw muzyki wróci we fragmencie VII, a motyw łuku (dwuznaczący! [bo ros. „*łuk*” to „cebula” i „łuk”]) i skrzydeł Hermesa — we fragmencie VIII.

21. Prawo Archimedeśa. Druga połowa fragmentu V (po akapicie) stanowi nadanie sensu temu poczuciu lekkości i uogólnienie go: zamiast rwącego się szyku — rygorystyczny paralelizm, zamiast świątecznego nastroju — surowe prawo fizyki. Paralelizm opisuje różnicę między śmiercią a wznoszeniem się („*ot klinik put' [od klinik droga]*” — z domów śmierci): śmierć to gdy ziemia pasywnie nie przyjmuje umiarkowanego („*nie tianiet pierst' [nie ciągnie proch]*”, „*nie dierżyt twierd' [nie trzyma opoka]*” ziemską — uginają się, tracą czucie nogi); wznoszenie się to gdy ziemia aktywnie odpycha, okołoziemskie powietrze wypiera unoszącego się (proch „*nie primiet nog [nie przyjmie nóg]*”, opoka „*nie pustit w wies [nie dopuści do ciężenia]*”). Poprzednio powietrze zostało opisane jako wilgoć, teraz zaś mówi się o nim, że jest „*biez dna, a twiorze ldow! [bez dna, a twardsze od lodów]*”; ciekła woda wypiera płynącego tak samo, jak odpychają go twarde lód i twarde dno. Analogicznie jest również z powietrzem. Tak więc we wnoszeniu się tym nie ma żadnego banału poetyckiego: wznoszącego się nie unosi ani żadna wodna „najada”, ani żadna ulotna „pari”, lecz działa jedynie materialne i prozaiczne, jak „baba z ogrodu” (z wiadrami!), prawo Archimedeśa: „*staraja potieria tiela czerez wodu [stara utrata ciała przez wodę]*”. W końcowej partii fragmentu V („*Wodo-somuszczenija plesk (...)* *Pieczanyj spusk [Wody poruszenia plusk (...)]* *Piaszczyste zejście]*” to jedno z najbardziej ambiwalentnych miejsc poematu) wypowiedziany przez prawo Archimedeśa obraz zanurzania się w wodę łączy się jednocześnie z obrazem uzdrowienia przez wyczekiwane zakoleśnienie się wód, jak w *Ewangelii*.

A jest w Jeruzalem owcza sadzawka, którą po żydowsku zowią Bethsaida (Dom miłosierdzia; por. „*Takow od klinik put* [Taka jest od klinik droga (<...>)]”, [mająca pięć kruzganków. W tych leżało mnóstwo wielkie niemocnych, ślepych, chromych, wyschłych, którzy czekali poruszenia wody. A Anioł Pański zstępował czasu pewnego w sadzawkę, i wzruszała się woda]. A kto pierwszy wstąpił do sadzawki po wzruszeniu wody, stawał się zdrowym, jakąbykolwiek zjęty był niemocą. <J 5, 2—4>

— i z samobójstwem przez utopienie się. Wspólny mianownik pozostaje jednak ten sam: „*Ziemleotpuszczeniye* [Ziemi odpuszczenie]”, które znaczy, że płynący-unoszący się odbija się od ziemi, a ziemia go nie powstrzymuje.

22. P u s t k a. Ostatnie słowa fragmentu V, „*Trietij wozduch — pust* [Trzecie powietrze — puste]”, są zaskoczeniem: nie rekapitulują opisu przebytej warstwy powietrza (jak we fragmencie III), lecz uprzedzają o kolejnej, przyszłej. Motyw „*rieże* [rzadziej]” już mignął był na początku fragmentu V, ale tam „rzadkość” kojarzyła się z radosną „lekością”, tu zaś z bolesną „ostrością”⁴. Łańcuch obrazów związanych z „rzadkością” to przede wszystkim rzednące włosy i rzednące kłosa: „*siedju* [siwizna]”, „*skwoż kosu babkinu* [przez warkocz babciny]”, grzebień „*dla piesjich kurcz* [do psich kudłów]”; „*rieże prosa w zasuchu* [rzadziej od prosa w suszę]”, „*wsiem nieumototom, wsiem nieurozajem* [całym nieumłotem, cały nieurodzajem]” nieba. Obydwa te łańcuchy połączone są wersem „*oblezut wsie* (<włosy>), *wierchi bieschlebny* [wyleżą wszystkie (<włosy>), wierzchołki bezchlebne]”, gdy oba opierają się na obrazach z wcześniejszych fragmentów: powiewne włoski (tam niemowlęcia, tu starca), stawiające opór kroczącemu źdźbła (tam gęste, tu rzadkie). A dalej — to „rzadzizna brednio-przejazdów poprzez przebudzenie się-zaśnięcie między takimi końcami, których nawet powiązać nie sposób”: gdzie owe końce oznaczają życie ziemskie i życie pośmiertne, a sen między nimi — „*zasyp dla ziemnoj* [zaśnięcie dla życia ziemskiego]” i „*prosyyp* [przebudzenie się]” do życia po śmierci, a rzadzizna, rzedz — to niespójne, rwące się i migawkowe śnienie (por. § 14; że taka właśnie urywkowość i migawkowość leży u podstaw struktury *Poematu powietrza* — przekonujemy się na każdym kroku). Mniej czytelny jest poprzedni obraz „*szastliwych zasiek redju* [szczęśliwych zasieków rzedzią]” (może chodzi o zrąbane lasy jako zasieki-zapory dla brnących po ziemi, a zarazem jako przesieki-przejścia dla szybujących nad ziemią, jasnowidzów i dla wznoszących się w niebo?). Wreszcie jest to „*ried* [rzadzizna]” duszy przedzierającej się ze stratami „poprzez palce serca” (jak duch-oddech z „kamiennego wora” płuca), „rzadzizna” wiary na wpół rozchylonych warg, przedzierającej się ze stratami „poprzez zęby argumentu” (przez kordon przeciwstawionego jej rozumu). Ale to jest już przejście do drugiej połowy fragmentu VI — do tematu „filtru”.

23. B ó l. Motyw „*riezcze* [ostrzej, bardziej tnąco]” powstaje jako spotęgowanie motywu „*rieże* [rzadziej]” (i już od razu wiąże się z nim poprzez obraz „psiego grzebienia”, nawiązujący do „psa gończego” z fragmentu V; ale gdy tam mieliśmy „lewność” przez gęste owsy, tu mamy linienie-łysienie wśród rzednącego prosa). „*Riezkość* [ostrość, ciętość]” — to coś, co czyni rzadkim: znowu więc mamy tu przejście od bierności do

⁴ [Na kojarzenie takie pozwala dodatkowo współbrzmienie ros. „*riedkij* [rzadki]” i „*riezkij* [ostry, tnący, rażący, dotkliwy itp.]”. — Przypis tłum.]

aktywności. Widać też narastanie „ciężkości” od pierwszej o niej wzmianki do drugiej: „*riezce griebnia — riezce nożnic, niet, riezca* [ostrzej od grzebienia — ostrzej od nożyc, nie, od noża [ostrza, dłuta]]” (nożyce to narzędzia tylko niszczące, natomiast „*rieziec* [ostrze, dłuto rzeźbiarskie]” — twórcze: tu po raz pierwszy, aluzyjnie, przywołuje się temat twórczości, o którym dalej). Na początku fragmentu „bezchlebie” oznaczało głód, tu „nożyce” oznaczają ból; czyli również ma miejsce wzmocnienie. Ale zauważyć warto, że ani ów głód, ani ów ból nie są j e d y n i e cierpieniem. „Bezchlebie” przypomina bowiem także, iż „Nie samym chlebem żywie człowiek; ale wszelkim słowem, które pochodzi z ust Bożych” (tj. twórczych) (Mt 4, 4); o bólu zaś powiedziano: „*Kak žalcem w bol — uže na ubyl* [Jak żądełkiem w ból — już go ubywa]”, innymi słowy, to za pomocą sondy bada się wzrost niewrażliwości przewyciężającej ból. W ten sposób i stąd zarysowuje się przejście do tematu „filtru” — próby i odsiewu.

24. Filtr. Motyw ten mignął już na początku fragmentu VI („*kak skwoż niewod* [jak poprzez niewód]”, ale pełne rozwinięcie otrzymuje dopiero w słowach „*wozduch cedok, cedcze sita tworczeskogo (...)* *glaza Giotiewskogo, slucha Rilkwowskogo* [powietrze cedzące, cedzące dokładniej od sita twórczego (...), od oka Goethego, od słuchu Rilkego]”. To „sito” jest symbolem odsiewania przez twórcę niezadowolających wariantów stworzonego dzieła: dla Goethego i Rilkego — wierszy, dla Boga — ludzi. Po jednej stronie „sita” („*das Sieb*” — na co zwróciła mi uwagę N. W. Bragińska — współbrzmiące „*heilige Sieben*”) sytuje się świat doskonałych zamysłów Bożych, po drugiej — ich niedoskonałych wcieleń. Są niedoskonałe dlatego, że zostały zrealizowane w materii. Mowa o tym w pierwszym nawiasie: „*włažen it, biessmiertje sucho* [muł wilgotny, nieśmiertelność sucha]”, gdzie muł to nie tylko „*dotwarnyj it* [przedstwórczy muł]” (*Szczurołap*), muł sprzed powstania życia na ziemi, ale też i glina, z której ulepiony był Adam, a sucha nieśmiertelność to z kolei tchnięty weń duch Boży. Dlaczego Bóg powołuje takie właśnie niedoskonałe półziemskie stworzenia — wyjaśniają słowa w drugim nawiasie: „*szepczet Bog, swojej straszasia moszczi* [szepce Bóg, swojej lękając się mocy]” (tj. tworzy w pół głosu, w pół siły, lękając się siebie samego). Rozstrzygający odsiew stworzeń godnych Boga od niegodnych — to Sąd Ostateczny: sito cedzącego powietrza „*nie cedcze tylko czasa sudnogo* [nie cedzące dokładniej chyba tylko od godziny Sądu]”.

25. T w ó r c z o ś ć. Temat ten rozwija się tu w czterech krótkich ujęciach: pociąg duszy do Boga (*Credo*) — tworzący Bóg — tworzący poeta (Goethe, Rilke) — tworzący człowiek, albowim kto rodzi, ten również tworzy, tyle że skazany jest na środki ograniczone i musi „*w łomotu żatw* [w znoju zniwnym]”, w pocie czoła swego jeść chleb swój. Stąd naturalna reminiscencja tematu „bezchlebia” („nieumotem” itd.), a następnie granica — „*Ziemleottuczenije* [Ziemi odłączenie]”, utrata potrzeby dóbr ziemskich; i temat następnego fragmentu: „*Piatyj wozduch — zwuk* [Piąte powietrze — dźwięk]”. Fragment VII to zbliżanie się do krańca niebios, do opoki niebios otoczonej dźwięcznym, huczącym powietrzem, podobnie jak opoka ziemska — powietrzem gęstym. Owa opoka niebios to granica Boga, a powietrze to miejsce stykania się Boga i świata, a więc miejsce twórczości. Temat twórczości (lub szerzej — działalności) z pomocniczego staje się tu podstawowy; dźwięczenie, huczenie — to atrybut twórczości w najbardziej symbolicznym jej przejawie, w pieśni.

26. Lira. We fragmencie VII przejawy aktywności twórczej podane są w takiej kolejności: uczucie — czyn — pieśń — walka — tworzenie — znowu walka — zmartwychwstanie lub śmierć. Huczenie uczucia to stukot serca („*gotubinych grudok grom* [gołębich piersiątek grzmot]”) oraz doznania nieszczęść i radości („*goria nowogo, spasiba carskogo* [zgryzoty nowej, podziękci carskiej]”). Huczenie czynu to walka z żywiołem („*porubki* [wyręby]”, „*żest’ pod gradom* [blacha pod gradem]”), wysiłek fizyczny („*głyba w diele* [bryła [głaz] w czynie]” [tj. bryła poddawana obróbce]), trud duchowy („*klad w piesnie* [skarb w pieśni]”). Huczenie pieśni przeradza się w huczenie słowa Bożego („*gudju, Wjugo-Bogostowa gudju* [huczeniem, Burzo-Teologa huczeniem]”) — aluzja do przydomku apostoła Jana „Boanerges, co jest synowie gromu”, Mk 3, 17). Interesująco przedstawia się tu kolejność obrazów wydobywania dźwięku: „*grudju piewczej — nieboswoda niobom — łonom lirowo-czeriepachi* [piersią śpiewną — nieba podniebieniem — łonem liro-żółwia]”, czyli: pierś — usta — instrument. Huk zmagania się to „*Don w bitwu* [Don podczas bitwy]” (jak zawsze, godna walka — podług Cwietajewej — to nie ta o słuszną sprawę, lecz ta o sprawę przegraną), „*placha w zatwu* [szafot podczas żniwi]” (chodzi najwidoczniej o takie żniwa, kiedy „sno-py ścielą się głowami, (...) na klepisku żywot kładą, wieją duszę od ciała”; por. też „*znój* [dosł.: łamanie] żniwny” we fragmencie VI). I wreszcie kulminacja: huk tworzenia, w którym trud duchowy przemienia się w fizyczny — tak się stwarza (słowem Bożym) świat przyrody ziemskiej („*plasty i zybi* [pokłady i fale]”) i tak się stwarza (liro-żółwiem Amfiona) gród społeczności ludzkiej (siedmiobramne „*Fiby nierukotwornyje* [Teby nie trudem rąk stworzone]”). Miejsce to wyróżnia się poczwórną anaforą „*Siem’* [Siedem]”, zmianą rymu krzyżowego na parzysty i niezwykle na tle lakonizmu całości poematu dwukrotnym sformułowaniem tej samej myśli („*Raz osnowa liry — siem’, osnowa mira — lirika* [Skoro podstawą liry — siedem, podstawą świata — liryka]”). Siedem strun liry twórczej odpowiada tu niewątpliwie siedmiu niebiosom kosmosu Cwietajewej.

27. Przyciąganie. Do tego miejsca chodziło o twórczość jako o ducha ucieleśniającego się w materii — o ruch od Boga ku światu. Teraz zaś Cwietajewa powraca do podstawowego tematu — wznoszenia się, dematerializacji, podążania od świata ku Bogu. Moment przełomowy przypada na słowa „*O, jeszcze w kotielnoj tiela — <dusza> »legcze pucha«!* [O, jeszcze w kotłowni ciała — <dusza> »lżejsza od puchu«!]” (cudysłów nie oznacza tu mowy niezależnej — pozwala on uniknąć dwuznaczenia: „ciała lżejszego od puchu”). Następnie mamy nawiązanie do obrazu „Archimedes” z fragmentu V: „*Staraja potieria tiela czeriez ucho* [Stara utrata ciała przez ucho]”. Jeśli wtedy dusza się wznosiła wypierana przez wilgoć dolnych warstw powietrza, to teraz, po drugiej stronie drobno cedzącego filtra pustki, jest ona przyciągana przez rozbrzmiewające górne warstwy powietrza. Mowa właśnie o brzmieniu, huczeniu, nie zaś o konkretnym słowie: „litery” to ciało, „brzmienie”/„słuch” to duch, pierwsze należą do „wieku”, drugie — do „wieczności” (por. o słowniku i dźwięku w *Szczurołapie*: „*zwuk — sztokom, fłagom — duch* [dźwięk — drzewcem, flagą — duch]”). Przejście od odpychania do przyciągania oznacza, że koniec drogi, przyciągający kres jest już bliski: „*priednota sna, priedznob blaženstwa* [przednuta snu, przedderszcz błogości]”. Ale zanim będzie ten kres nazwany, jeszcze raz rozlega się „huk walki”: „burze”, „głód” (przypomnijmy „bezchlebie”), „padaczka”. Aż wreszcie cel zostaje nazwany: to zmartwychwstanie, podeptanie-śmierci-śmiercią

(„*A nie gudcze razwie tolko groba w Paschu* [A nie huczniej może tylko od Grobu na Wielkanoc]). Ale przed tą ostateczną szczęśliwością czeka jeszcze ostatnie cierpienie.

28. *A r y t m i a*. Zaczyna się słowami: „*I gudcze gudkogo* [I huczniejsze od hucznego]”: jak śmiercią śmierć, podobnie huk niszczy się za pomocą huku, szczytem huku jest jego brak. Huk to powietrze („piąte”), a brak huku jest „lepszy od powietrza”: tu, na ich granicy, występują one naprzemiennie, z pauzami jednego w drugim. Wyraz „pauzami” powtarza się coraz częściej, aż sześć razy, przy czym *au* wymawia się jak dyftong, co jest rażącą anomalią w rosyjskim systemie fonetycznym. Rytm się zmienia (w połowie wersu!) na 3-iktowe logaedy, przy czym w 13 spośród 21 wersów jeden z akcentów został opuszczony, co również odczuwamy jako anomalię. Sprawia to wrażenie niemal fizycznej duszności, „*połustanowok wzdocha* [półzatrzymań oddechu]”: „*Konczen wozduch* [Powietrze skończone]”. Od strony składni podkreślono to przez nagłe urwanie zdania na „*Och!*”; od strony leksyki — przez spiętrzenie paralelizmów na *połu-* (neutralne „*połustanki* [przystanki, półzatrzymania]”) i na *pierie-* (pozytywne „*pieriedyszkami* [przerwami na wypoczynek]”, neutralne „*pieriesadkami* [przesiadkami]” i negatywne „*pierierywami* [przerwami]”, „*pierierubami* [przerąbaniami]”); od strony tematycznej — najpierw przez eufemizm „*nie skażu, cztoś śładkimi* — *pauzami* [nie powiem, żeby słodkimi pauzami]”, potem przez obrazowe „*mytarstwa rybnogo pauzami* [tułaczki rybniej pauzami]” (człowiek bez powietrza — jak ryba bez wody; por. pstrąga we fragmencie V) i wreszcie przez bezpośrednie nazwanie sytuacji: „*pauzami* — *łoż, raz s p a z m a m i* — *wzdocha* [pauzami — to fałsz, skoro s p a z m a m i — tchu]”.

29. *P r z e j ś c i e*. Ten „koniec powietrza” rozumiany jest jako przejście z przestrzeni powietrznej do pozapowietrznej; próg między nimi to „*twierd'* [opoka]” (w przestrzeni powietrznej ziemia była ośrodkiem otoczonym siedmioma warstwami powietrza, w pozapowietrznej zaś odliczanie od ziemi urywa się — „*Ziemleotsieczeniye* [Ziemi odcięcie]” — i pozostaje tylko Bóg). Stąd obrazy „lokomocyjne”: „*dwiżcze dwiżkogo* — (...) *parowika za muczkoju* [pędem szybszym od pędzącego — (...) parowozu po mączkę]” (reminiscencja „bezchlebia” i spekulancckiego „czasu oblężenia (...) w Moskwie”), „*pieriesadkami s miestnogo w mieżprostrowiennyj* — (...) *połustankami* (...) *parow na ubyli pauzami* [przesiadkami z lokalnego na międzyprzestrzenny (...), przystankami (...), wyłączanej pary pauzami]” (por. „*pierie-jezd!* [prze-jazd!]” i pozostałe *pierie-* prowadzącego na śmierć fletu *Szczurołapa*). Jest to przejście od oddychania do nieoddychania, od „samego chleba” („*muczki* [mączki]” z aluzją do homonimu „*muczenie* [męka, męczarnia]”) do „słowa z ust Bożych” („*łuczszego iz manowinij bożeskich* [najlepszego ze skinięć Boskich]”). Całość zostaje podsumowana oksymoronem „*dyra biezdonnaja logkogo, porażonnogo wiecznostju* [dziura bezdenna płuca, porażonego wiecznością]” (por. we fragmencie IV „*issledujtie sliż* [zbadajcie flegmę]” i we fragmencie VII „*ostaw'tie bukwy — wieku* [pozostawcie litery — czasom]”). Ta komunia z wiecznością jest właśnie zmartwychwstaniem — finał fragmentu VII; ale „*nie wsie jejo — tak* [nie wszyscy ją — tak]”, nie wszyscy przezwyciężają filtr ostatniej męki: „*Inyje* [zdieś wstrie czajut] — *smiert'* [Niektórzy (spotykają tu) — śmierć]”, a nie śmierci-śmiercią-podeptanie. To tylko przystanek. Co będzie dalej — nie jest jasne.

30. Siedem niebios. Oglądając się na przebytą drogę, można wreszcie w przybliżeniu ustalić kolejność siedmiu warstw powietrznych = siedmiu niebios w kosmosie Cwietajewej (w nawiasach — rozwiązania domyślne):

Świat uczuć-zmysłów — opoka ziemską		
pierwsze powietrze	— gęste:	fragment III
(drugie powietrze	— wilgotne:	fragment V)
trzecie powietrze	— puste:	fragment VI
(czwarte powietrze	— cedzące:	fragment VI, środek, filtr)
piąte powietrze	— dźwięk:	fragment VII
(szóste	— arytmia, pauzy:	fragment VIIa)
(siódme)	— „Powietrze skończone. Opoka”.	
Świat myśli	— za opoką niebios.	

31. Bóg. W wierszu *Noworocznym* powiedziano: „nie odin wied' raj, za nim drugoj wied' raj? [nie jeden przecież raj jest, za nim przecież inny jest raj?]” oraz „nie odin wied' Bog, nad nim drugoj wied' Bog? [nie jeden przecież Bóg jest, nad nim przecież inny jest Bóg?]”. Tu za opoką niebios zaczyna się taki właśnie Bóg, właśnie taki ruch ku nieskończoności: „chram nagonit szpil sobstwiennyj (...), szpil nagonit smysl sobstwiennyj... [świątynia dopędzi iglicę własną (...), iglica dopędzi sens własny...]”, i nagłe urwanie w połowie wersu i na wielokropku. Przypomnijmy z wiersza Bóg: „chramy ludiam oddaw — wzwiłsia. (...) jego nie priuczitje k priebywańju i uczasti! (...) ibo bieg on i dwizetsia [świątynie ludziom oddawszy — wzniósł się. (...) nie nauczycie go przebywania ani udziału! (...) albowiem pędem jest i porusza się!]” itd. Innymi słowy, Bóg teologii Cwietajewej jest przeciwieństwem Boga chrześcijańskiego (Cwietajewa powiedziałyby: cerkiewnego): Bóg chrześcijański to byt absolutny, który nie zna ani czasu, ani ruchu, ani zmian; Bóg Cwietajewej zaś to absolutne stawanie się, ruch, zmiana, wymykanie się (tak samo ujmowała ona i Artemidę w *Fedrze* — „w wyprzedzającym ciału biegu”). Jeśli Bóg cerkiewny jest Istny, to Bóg Cwietajewej jest nie-Istny: pierwszy to nieskończona statyka, drugi zaś — nieskończona dynamika. Boga Cwietajewej chciałoby się nazwać „Bogiem Heraklitowym” (Heraklit nie był obcy Cwietajewej choćby dlatego, że niegdyś tłumaczył go Nilender, jej pierwsza miłość; trudno powiedzieć, że Heraklitowe słowa „wieczność to dziecię grające w warcaby” (fr. 52) nie brzmią u Cwietajewej: „wied' szachmatnyje ze pieszki, i kto-to igrajet w nas [przecież jesteśmy pionkami szachowymi i ktoś nami gra]” z *Poematu kresu* czy „jeszczo goworiła gora, czto diemon szutit, czto zamysła niet w igrie [jeszcze mówiła góra, że to demon żartuje, że planu nie ma w grze]” z *Poematu góry*).

32. Myśl. Oprócz nieskończonej dynamiki drugą cechą Boga Cwietajewej jest jego intelektualizm. Uczucia nie są zdolne objąć nieskończoności, myśl natomiast jest właśnie w stanie to uczynić; uczucia nie są zdolne zmieniać się w nieskończoność, myśl natomiast jest właśnie nieskończonym ruchem. Dlatego w wierszu Bóg powiedziano: „w czuwstwu osiedłoj rasputice on — siedoj ledochod [w uczuć osiadłych roztopach jest on — siwym lodów ruszeniem]”, natomiast w poemacie „nie w dzień, a ispodwol Bog (skwozit?) skwoż dicz i głusz czuwstwu [nie w dzień, lecz cichaczem (przeziera?) Bóg przez dzikość i głuszę uczuć]”. Zaczynał się poemat od оголоzenia duszy z „warstwy uczuć” (fragment I),

a „mocarstwem” Boga byli „myśliciele” (fragment II); kończy się zaś оголоzeniem myśli z duszy, „królestwo dusz” pozostaje po tej stronie opoki niebios, a po tamtej — „*połnoje władyczestwo łba* [pełne władztwo czoła]”, głowę o skrzydłach Hermesa, które unoszą ją w bezkres. Głowa porzuca ramiona, jak iglica porzuca świątynię (por. w wierszu *Bóg: „Bog iz cerkwiej woskries!* [Bóg z cerkwi zmartwychwstał!]) „dniom”, czasom” (fragment VII), sam zaś strzałą z łuku (może gotyckiego?) mknie w wieczność (w trybie nieobowiązującym można by tu przypomnieć Heraklitowy kalambur „łukowi na imię życie, a czynem jego — śmierć” (fr. 48) oraz tegoż autorstwa skojarzenie „łuku i liry” (fr. 51). Odpowiednio do tego fragment VIII zaczyna się zdecydowaną reinterpretacją całości: poprzednia apoteoza „huku” twórczej liry Amfiona jest teraz „muzyką nateżoną”, z której wynosi łuk; poprzednią tęsknotę duszającego się za powietrzem zastępuje teraz „*wzdoch, wsiегда wotszcze* [westchnienie, zawsze daremne]”; dawną radość, że duch wydostaje się z „kamienego wora” ciała, zastępuje obecnie radość, że myśl wyrwa się z „gazowego wora” ducha; wcześniej „ziemi odcięcie” — teraz („*kak otsiecz!* [jak uciął!]) odcięcie myśli-głowy od „hamulców” i ciała, i ducha.

33. Chrystus. Amfion. Orfeusz. Ostatnią wieloznaczność poematu zawierają słowa „*ditia — w otca!* [dziecię — w ojca!], tj. i (jak zwykle) „dziecko-myśl jest podobne do Ojca-Boga”, i (niezwykle, ale po poprzedzającym „*w wys!* [w górę!]” całkiem naturalne) „dziecię-myśl ulatuje w Ojca-Boga”: „*potomstwiennost' ska-zy-wa-jet-sia* [dziedziczność prze-ja-wia-się] w wiecznym ruchu obydwu. Tak więc wznosząca się myśl zostaje tu utożsamiona niespodziewanie, ale niedwuznacznie, ze wstępującym do nieba Bogiem-Synem, z Chrystusem. Bezimiennie Chrystus, Boski Męczennik, obecny już był w poprzednim fragmencie („Grób na Wielkanoc”), a obok — tak samo bezimiennie — obecny był też Amfion, boski twórca-liryk. Tutaj te dwa obrazy nakładają się, kształtując (znowu nie nazwany) trzeci: słowa „*połnaja otorwannost' tiemieni ot plecz* [zupełne oderwanie ciemienia od ramion]” przypominają przede wszystkim oderwaną głowę twórcy-męczennika religii antycznej — Orfeusza (por. w wierszu *Orfeusz: „Tak płynęły: lira i głowa”*⁵ itd.). Ale skojarzenie to nigdzie nie jest potwierdzone bezpośrednio: oderwana głowa okazuje się skrzydlatą głową Hermesa. Natomiast Hermes-Psychompos przywodzi z kolei na myśl psychopomposa z początkowego fragmentu, gdzie zjawił się w postaci nie nazwanego sobowtóra, spotkanie zaś z owym sobowtórem kojarzyła Cwietajewa ze spotkaniem z Rilkiem jako autorem *Sonetów do Orfeusza*. Kończy się poemat pytaniem „*Priediel? [Kres?]*” i podwójną odpowiedzią, że kresu nie ma: powyżej świątyni zawsze jest iglica, a powyżej iglicy — sens; na słowach „*smysl sobstwiennyj* [sens własny]” urywa się ta apoteoza intelektualizmu Cwietajewej.

Wnio ski. Urywany, pokawałkowany, wykrzyknikowo-pyta jny charakter fragmentów; rekonpozycja strzępów w grupy równoległe, powiązane bliższymi i dalszymi skojarzeniami; posługiwanie się wieloznacznikami w celu wytworzenia dodatkowych planów znaczeniowych; wykorzystywanie nie nazwanych elementów podpowiadanych przez strukturę kontekstu i tło podtekstu — oto najbardziej podstawowe chwytły, za pomocą których został zbudowany *Poemat powietrza*. Po części przypomina to (raczej niespodziewanie) technikę wczesnego kubizmu anali-

⁵ Przekład M. Piechala, w: M. Cwietajewa, *Poezje*. Opracował i wstępem opatrzył S. Pollak. Warszawa 1968, s. 152.

tycznego w malarstwie, kiedy to przedmiot rozbierano na elementy, które — po ich przegrupowaniu — obrastały skomplikowaną siatką ornamentalnych pogłosów. Dla Cwietajewej jednak jest to nie tylko technika, ale i zasada — z następującymi etapami przebudowywania obiektywnego świata na świat artystyczny lub „świata takiego, jaki jest” na „świat, jaki być powinien zgodnie z (Bożym) planem”: 1) rozbicie świata na elementy, 2) zrównywanie tych elementów, 3) układanie ich w nową hierarchię. Praca, która by w takiej kolejności analizowała stosowane przez Cwietajewą środki, mogłaby się składać z następujących rozdziałów: „Poetyka elipsy”, „Poetyka parcelacji”, „Poetyka anakolutu”, „Poetyka paralelizmu”, „Poetyka gradacji”. A nazywać by się mogła „Retoryką Cwietajewej”⁶.

Przełożył *Jerzy Faryno*

⁶ O. G. Riewzinej, inspiratorce podjęcia przedstawionej tu analizy, i T. W. Wasiljewej, bez której analiza ta nie zostałaby ukończona, autor winien jest najgłębszą wdzięczność.