
UDK 821.161.1.09 Cvetaeva M.I.
Izvorni znanstveni članak
Primljen 25. II. 2014.

ADRIJANA VIDIĆ

Odjel za kroatistiku i slavistiku Sveučilišta u Zadru

avidic@unizd.hr

MAJKA – GLAZBA – POEZIJA: O MATRILINEARNOSTI U AUTOBIOGRAFSKOJ PROZI MARINE CVETAEVE

Sažetak

Marina Cvetaeva, istaknuta pjesnikinja srebrnog vijeka, svoju je autobiografsku prozu, koja se bavi djetinjstvom, nizom sredstava oblikovala tako da središnja tema postaje aktualizacija vlastitog postanka pjesnikinjom. U ovom će se radu analizirati uloga majke u takvoj autobiografskoj strukturi te pokušati ukazati na postupke pri uspostavljanju matrilinearnosti koji dovode do navedene aktualizacije na primjeru teksta „Majka i glazba“. Pri tom će se pozornost posvetiti i pitanjima referencijalnosti te postupcima mitologizacije koji su u uskoj vezi s matrilinearnošću i genezom pjesnikinje.

Ključne riječi: Marina Cvetaeva, autobiografska proza, odnosnost, matrilinearnost

Uvod

Marina Ivanovna Cvetaeva (1892.-1941.), jedno od najzvučnijih pjesničkih imena srebrnog vijeka ruske poezije, stvarala je u svim književnim rodovima, uključujući i dramu. Naydan ističe da je utrla stazu nasljednicama prvenstveno u području lirske poezije, poema kojih je napisala zavidan broj, te u autobiografskoj prozi i književnom eseju.¹ Što se trećeg navedenog područja tiče, nije ograničeno isključivo autobiografskom prozom u užem smislu, jer, kako Saakjanc tvrdi „o čemu god da je Cvetaeva pisala (...), u ulozi glavnog aktera javljala se ona – pjesnik (*poète*) Marina Cvetaeva.“² Grelz kod Cvetaeve uočava obrat u odnosu pisca i stvarnosti:

Ako se autobiografija obično shvaća kao rezultat piščeva truda da pronađe odgovarajuća lingvistička sredstva za portretiranje povijesno percipirane – i opisane – teme, (...) Cvetaeva suprotno tomu koristi povijesni materijal da opiše pjesnikovu sposobnost da se kroz jezik oslobodi od povijesne stvarnosti i njezinih ograničenja. Stoga se čini da je u ovom slučaju prije riječ o pjesničkom ‘ja’ nego o povijesnoj ili biografskoj individualnosti. U svakom je slučaju jasno da autoricu posebno zanimaju slučajevi kada potonja odrednica može reći nešto o prvoj.³

Ono što Saakjanc ističe i o čemu Grelz govori moguće je da predstavlja središnju karakteristiku ove proze i temu rada koji slijedi. Cvetaeva je, naime, sklona korištenju niza sredstava koji čine da posredno aktualizira vlastitu predodređenost postati pjesnikinjom. Istaknuto mjesto među njima zauzima odnosnost, koja se ne zaustavlja na užoj obitelji, nego poprma i bizarnije oblike poput poistovjećivanja s prvim očevim tastom ili čak s Puškinom. U oba navedena slučaja poveznicom bivaju književnost i majka, a postupci poistovjećivanja karakteristični za cjelinu autobiografske proze Cvetaeve koja se bavi djetinjstvom. Ovim radom će se

1 Usp. M. NAYDAN, „Tsvetaeva, Marina Ivanovna“, u: M. LEDKOVSKY, C. ROSENTHAL, M. ZIRIN (ur.), *Dictionary of Russian Women Writers*, Greenwood Press, Connecticut, 1994., str. 664.

2 A. SAAKJANC, „Proza Mariny Cvetaevoj“, u: M. CVETAeva, *Sočinenija. V 2 t. T. 2. Proza.*, Narodnaja asveta, Minsk, 1988., str. 417.

3 K. GRELZ, *Beyond the Noise of Time: Readings of Marina Tsvetaeva's Memories of Childhood*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 2004., str. 10.

pokušati ukazati na te postupke te prikazati i analizirati jedan manji dio složene teme odnosnosti koji se odnosi na korištenje matrilinearnosti u autobiografskom pripovijedanju o postanku pjesnikinjom, poglavito na primjeru teksta „Majka i glazba“ (*Mat' i muzyka*, 1934.).

1. Referencijalnost

Grelz u svom čitanju odbija korištenje isključivo postojećih teorija autobiografije zbog upitne referencijalnosti.⁴ Posebno je skeptična u pogledu uporabe fantastike u autobiografiji, a fantastičnim proglašava dogolika biće iz proze „Vrag“ (Čert, 1935.). Mišljenja smo da dječju maštu nikako ne bi trebalo pomiješati s fantastikom u književnosti, i skloniji ovdje primijetiti prebacivanje u dječju perspektivu. Njezina naknadna, jednako kreativna, no ovaj put odrasla uporaba u prozi, može imati funkcije koje nisu prvenstveno u vezi s mimetičnošću autobiografskog nego, u ovom slučaju, preko metafore umjesto metonimije čitatelja dovode do objašnjenja predodređenosti postati pjesnikinjom. Ako se ovoj samorazumljivosti iskustva djetinjstva može prigovoriti nedovoljna egzaktnost, tekst nudi neke čvršće dokaze. O načinu na koji se kod djece – Cvetaeve djeteta – takve predodžbe sklapaju, u istom naslovu i sama je progovorila. Moglo bi se čak reći da je bila „uvježbana“ zamišljati na osnovi sinestetičkog doživljaja izgovorene riječi, jer se *pod majčinim vodstvom* sa sestrom i polubratom natječe u igri pogađanja značenja na osnovi zvučanja. Kroz cijelu se pripovijetku „Vrag“ pojavljuju primjeri ovakva utjelovljivanja riječi u predodžbe jedva povezane s temeljnim značenjem, proizišle iz asocijativnih lanaca poput: „Ali ne, što je u ranom djetinjstvu usvojeno – usvojeno je jednom zauvijek: *verliebte* – znači *Seelen*. A *Seelen* je valjda *See* (baltička ‘*die See*’ – more!) i još – *sehen* (vidjeti), i još – *sich sehnen* (mučiti se, tugovati), i još – *Sehnen* (žile). Iz žila čeznuti za nekim morem kojega nisi vidio – eto duše i eto ljubavi.“⁵

Referencijalnost nadalje problematizira svjedočanstvima članova obitelji koji su se manje ili više čudili prikazu zajedničkih iskustava u

4 Usp. *isto*, str. 14.

5 M. CVETAJEVA, *Ono što je bilo*, Naklada Breza, Zagreb, 2005., str. 31.

njezinim tekstovima. Na primjer, sestra Anastasija, koja je i sama napisala dva toma memoarske proze, u intervjuu iznosi mišljenje da se Cvetaeva bavila samo onim što se nije dogodilo, a ono što jest nije je zanimalo, pa joj, vjerojatno, upravo stoga što je mogla predvidjeti reakciju, nikad nije poslala tekstove obiteljske kronike.⁶ Ovo se, međutim, može relativizirati dodavanjem niza drugih svjedočenja, pri čemu je referencijalnost svjedoka jednako upitna kao i autoričina. Prema kćeri autorice, Ariadni Ėfron, Anastasija Cvetaeva je namjerno dala krivu ocjenu stvarnosti događaja. Odnos dviju sestara poslije djetinjstva okarakterizirala je kao jedva postojeći te tetu nazvala fizičkom karikaturom pjesnikinje i njezinim vječnim plagijatom.⁷ Opisani odnos s polusestrom Valerijom rijetko koji proučavatelj propusti nazvati iskrivljenim sa strane Cvetaeve, no najvjerojatnije je netrpeljivost koju je Valerija osjećala prema svojoj dvanaest godina starijoj pomajci, pjesnikinjinom majci, bila vrlo zbiljska i pružila Cvetaevi dobru podlogu za mitologiziranje.⁸ Grelz se poziva i na rad Saakjanc „O istini ljetopisa i istini pjesnika“ (*O pravde letopisi i pravde poëta*), iz čega izvlači dokaze da je Cvetaeva namjerno „preoblikovala svoje uspomene u vrlo određene svrhe.“⁹ Činjenično

6 Usp. K. GRELZ, *n. dj.*, str. 14.

7 Usp. V. LOSSKAJA, *Marina Cvetaeva v žizni. Neizdannnye vospominanija sovremennikov*, Kul'tura i tradicii, Moskva, 1992., str. 24.

8 Osim što se prema predmetima njezine majke ponijela nehajno, što joj zlopamtiva Valerija nikad nije oprostila, jedanput ju je, prema tvrdnji Ariadne Ėfron, zatekla na koljenima mladog instruktora Kobyljanskog pri nenadanom ulasku u sobu te ju je optužila za niz prijevара obožavanog oca. Međutim, i Valerija je pisala, a njezine tad (1989.) neizdane zapise Losskaja koristi u svom izdanju i tvrdi da je ova oslikala puno sumorniju atmosferu doma od sestara. (Usp. V. LOSSKAJA, *n. dj.*, str. 18.-19.) Ėfron će Valeriju oslikati ambivalentno, još strašnije od mlade tete, ali i s više razumijevanja. Bez osuđivanja navodi činjenicu da ju je, iz straha od Marinina karaktera, odbila primiti kad je ova posjetila 1939. godine, iako je tad za razliku od mlade polusestre imala od čega živjeti, ali ističe i da kasnije u valu ponovnog otkrivanja pjesnikinje nije odbila postati „Marininom sestrom“. Nazvala ju je vješticom koja nije imala dara, ali je imala sreću roditi se u darovitoj obitelji i koja je kroz cijelu revoluciju prošla njejući svoj karakter vlastelinke iz 19. stoljeća. (Usp. isto, str. 22.) „Bila je teška, no u njoj je bila neka velika ljupkost. Na nju se nisu ljutili. Lera nije bila dobra, ali je bila jako zanimljiva, jako racionalna. Uopće nije shvaćala proces stvaralaštva i njegove zakone. Užasavala se Marininih tekstova. Govorila je, na primjer: „Kakve ideje! Kakav vrag?! I zašto je živio u mojoj sobi?“ (Isto.) Ariadna Ėfron je očito imala posebno složen odnos sa svim članovima obitelji, a navodno i težak mizantropski karakter. (Usp. isto, str. 23.)

9 K. GRELZ, *n. dj.*, str. 15.

korištenje ove proze u svrhu biografskog materijala jest problematično, ali odstupanje od dokazive istine, ako je takva istina uopće moguća, ne predstavlja problem pri autobiografskom čitanju, već se može tumačiti kao poseban autorski postupak. Odnosno, vratimo li se na Grelz i Saakjanc:

Saakjanc citira samu Cvetaevu: „Nikada ne diram činjenice – samo ih tumačim“, naglašavajući (...) da preoblikovanje predstavlja pjesnikovu neupitnu istinu i da naizgled „slobodne“ maštarije uvijek ispunjavaju određenu umjetničku funkciju u ovim tekstovima. To što umjetnička istina odstupa od činjenica, ne bi smjelo oslabiti čitateljevo vjerovanje u nju.¹⁰

Stvarne razlike između korištenja dječje mašte i (moguće dječje percepcije) članova obitelji i njihovih odnosa u ovoj prozi nema te se podjednako nalaze u funkciji autobiografskog kazivanja o sebi – budućoj pjesnikinji. Štoviše, pažljivim čitanjem cijelog korpusa postaju opipljive konture mitološkog upisane promišljenom uporabom autobiografskog, čime ova proza postaje i mit o nastanku pjesnikinje. Tema mitologizacije kod Cvetaeve predstavlja zasebnu složenu i opširnu temu kojoj će se ovdje nužno posvetiti tek u onoj mjeri u kojoj je nezaobilazna za raspravu o matrilinearnosti.

2. Mitologizacija

Pamela Chester prema Grelz u ovim autobiografskim tekstovima pronalazi krovni biblijski mit o raju koji je preinačen pri prijenosu iz kršćanske tradicije. Muško božanstvo zamijenjeno je ženskim – majkom, što ima osobite posljedice u kontekstu izгона iz raja. Tvrdi da je svojom verzijom raja djetinjstva Cvetaeva izazvala (muški) kanon autobiografske proze koja se bavila djetinjstvom, prije svega Aksakova i Tolstoja.¹¹ „Njena recenzija muškog mita o edenskom djetinjstvu pruža nam uvid u čin definiranja same sebe kao ‘Velikog Pjesnika’ (u originalu muškog

¹⁰ *Isto.*

¹¹ *Usp. isto*, str. 20.

roda *Great Poet*, op. a.); stvara mit o Bogu Majci (*God the Mother*) koja se mora poraziti da bi se održao život.“¹²

Moguće je da se upravo zbog mitološke zagonetnosti ove proze i auto-ričine biografkinje rado zadržavaju na roditeljima. Viktoria Schweitzer posvećuje cijelo poglavlje „Pretpovijest“ životu roditelja prije braka,¹³ Lily Feiler pola prvog,¹⁴ a općenito najkraća biografija, ona Elaine Feinstein, njihov ulazak u brak opisuje povezujući majčin i kćerinski karakter, što je pretpostavka odnosnosti u ovom radu:

Najdublji utjecaj na Marinino djetinjstvo bio je majčin, njegove (očeve, op. a.) dosta mlađe druge žene, Marije Aleksandrovne. Puno godina poslije majčine smrti, Marina će izjaviti da joj duguje sve. I svakako je lako prepoznati usamljenu odvažnost i ponos koje je upila od majke. Vjerojatno je jedini predah od nje kroz formativne godine nudila polusestra Valerija. Marija Aleksandrovna se udala bez romantičnih nada. Cvetaev je bio sijedeći, pogrbljen udovac čija je prethodna žena (i majka dvoje djece) bila mrtva manje od godinu. Ulazeći u brak s njim, Marija Aleksandrovna je tražila samo malo razumijevanja i naklonosti, jer je čovjek kojeg je voljela bio otuđen od supruge koja mu nije davala razvod. (...) Uza svu sklonost profesora Cvetaeva prema umjetnosti, nije pokazao osjetljivost za osjećaje svoje nove supruge, što se može vidjeti u narudžbi portreta pokojne. Marija Aleksandrovna samu sebe je tužno ukorila u dnevniku: „Ljubomorna na koga? Na jadne kosti na groblju?“ No ipak je bila ljubomorna, a vrlo brzo i nesretna.¹⁵

Biografkinja Viktoria Schweitzer tvrdi da Cvetaeva nigdje nije opisala majčin izgled: „Kao da je izgled bitan kada je znala da je majka bila izuzetna kao nitko drugi?“¹⁶ Malo kasnije ipak ističe da u tekstu „Majka i glazba“ postoji opis¹⁷ koji naziva „psihološki portret: nesavitljivost je bila majčina najistaknutija osobina (...).“¹⁸

12 Isto.

13 Usp. V. SCHWEITZER, *Tsvetaeva*, The Noonday Press, New York, 1995., str. 9.-19.

14 Usp. L. FEILER, *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*, Duke University Press, Durham, 1994., str. 7.-12.

15 E. FEINSTEIN, *Marina Tsvetayeva*, Penguin Books, London, 1989., str. 15.-16.

16 V. SCHWEITZER, *n. dj.*, str. 9.

17 Usp. M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 122.

18 V. SCHWEITZER, *n. dj.*, str. 22.

Cvetaevinoj majci suprotstavljena je prva očeva supruga i Valerijina majka, Varvara Dmitrievna Ilovajskaja. Cvetaeva ovu suprotstavljenost hiperbolizira do razmjera upadljive binarnosti svih većih i „mitologiziranih“ komada svoje autobiografske proze u kojoj na jednoj strani stoje ona i majka, na drugoj polusestra Valerija i lijepi, karnalni svijet njezine majke, a svi treći, čini se, uopće nisu važni. Međutim, prezivati se Ilovajskij uopće ne daje garanciju pripadnosti istoimenoj sferi, jer proto-Ilovajskog, starog povjesničara Dmitrija, prvog očeva tasta, autorica začudno izjednačava s vlastitom majkom. Osim što Vrag iz proze „Vrag“ dolazi na gotovo, to jest na predodređeno, u svrhu otkrivanja pjesnikinje u sebi Cvetaevi je potreban netko „jači“ od majke pa za tu prigodu neskomromno bira na svoju i majčinu stranu staviti i Puškina u naslovu „Moj Puškin“ (1936.).

Polarizacija svijeta ove proze autobiografinju postavlja pred odabir između majke, koja u prozi „Vrag“ zabranjuje knjige, i Valerije, koja te iste knjige rado daje. Takvim odabirom – što je možda potpuno kriva riječ, jer prema prozi nije imala izbora – *postaje pjesnikinja*. Ili, njezinim riječima: „Poslije takve majke meni je preostalo samo jedno: postati pjesnik. Kako bih se oslobodila njezina poklona – meni, onog koji bi me zagušio ili pretvorio u prekršitelja svih ljudskih zakona.“¹⁹ Majka joj knjige zabranjuje, a sestra u čijoj sobi se nalaze s vragom (iskušenja!) ih nudi. Ipak, emocionalno i nasljedno Cvetaeva „pristaje“ uz majku, otvoreno je „odabire“ i identificira se prije s njom nego s Valerijom, iako identifikacija s majkom u ovom smislu nije potpuna. Majka je, sa svojom glazbom „na pladnju“ i zabranom čitanja, samo oblikovala put prema krajnjem cilju – poeziji. Snabdijeva „neprolaznom lirskom nesrećom“ kroz krvno naslijeđe, glazbeno obrazovanje, ali i posve promašen glazbeni odgoj koji kod nje ne nailazi na plodno tlo i postaje mučenje. Međutim, kada majka jednako strogu i represivnu odgojnu metodu primjenjuje na kreiranje lektire svoje kćeri i zabranjuje joj određene tekstove kao što se to događa u prozi „Vrag“, čini ih time privlačnima, ali i nedorečenima, jer ih zbog zabrane nikad ne stiže dočitati do kraja već ih slobodno sama dopisuje, što je – ponovno preko majke ili zbog majke – izravan put u

19 Isto, str. 104.

književnost. Poezija se ovdje u određenom smislu pojavljuje i kao romantičarski nesavladiva sila s kojom se Cvetaeva jednostavno rađa. Za pjesnike rezervirana osobina izopćenosti čini da Vrag posjećuje samo nju, a nad činjenicom da nije posjećivao majku se čak pomalo i čudi, izjednačavajući vlastitu izopćenost i njezinu osamljenost, odnosno ponovno sebe i majku: „Ne, Vrag nije poznavao nikakvu Valeriju. No on nije poznavao ni moju majku, onakvu usamljenu. On nije ni znao da imam majku. Kad sam bila s njim, bila sam njegova djevojčica, njegova vrazja sirotica. Vrag je u mene kao i u tu sobu, došao na gotovo.“²⁰

Vraga smo skloniji vidjeti u funkciji buđenja pjesničkog nego buđenja seksualnosti, što su dva uobičajena tumačenja ove zagonetne pojave. Potonje tumačenje nikako nije za odbaciti, jer postoje dobna i karakterna poklapanja kod dvije pojavnosti, te je moguć čak i njihov zajednički izvor.²¹ Upravo se po odrednici izopćenosti udaljava od Valerije i približava majci, no istodobno se s njom ne poistovjećuje do kraja. Prebacimo li ove odnose na neakve zamišljene i pojednostavljene stupnjeve poistovjećivanja, po svoj prilici bismo dobili situaciju nalik na sljedeću: karnalna Valerija ima svoje draži, ali su one, iako koketira sa zabranjenim i iako je stanovnica crvene sobe, nepjesničke i skoro vulgarne. Majka je poeziji puno bliža, ali ni ona nije jedno s njom. Nedostaje joj i konačan korak prijestupa koji ne poduzima pristajući na ograničenja vlastitog oca/patrijarhata. Konformizam, koji je u slučaju Valerije jak, a u slučaju majke, iako protivan njezinoj volji, ipak prisutan, nije usklađen s odabirom bavljenja *riječju*. Potpuni nekonformizam stvara izopćenost,

²⁰ Isto, str. 13.

²¹ „Pjesničkom“ određenju Vraga je sklona i Pamela Chester. Smatra da Cixous „pretjerano tumači“ (*overinterpreting*) kada povezuje crvenu sobu s maternicom. Ipak, ističe sličnost između sobe i vanjskih ženskih genitalija zbog boja, satenastih materijala i gumba zašivenih u jastuke. Međutim, kuriozitet je odsutnost bilo kakvih naznaka genitalnog na metalik tijelu Vraga kakvim ga opisuje i kojeg čak atribuiru usporedbom s (ženskim) tijelom lavice. O njemu se stoga može govoriti kao o androginom, no Chester ga općenito smatra važnijim u ulozi „figure za pristup pjesničkom jeziku“. P. CHESTER, „Engaging Sexual Demons in Marina Tsvetaeva's 'Devil': The Body and the Genesis of the Woman Poet“, *Slavic Review*, god. LIII., (1994.), br. 4., str. 1033.-1034.

a u ovom „najkršćanskijem od svijetova“²² biti izopćen preduvjet je za postati pjesnik.²³

3. Matrilinarnost

Matrilinarnost kojom se ovaj rad bavi, odnosno uloga majke u priči o vlastitom postanku pjesnikinjom, najbolje je prikazana u naslovu „Majka i glazba“, kako u njemu samome, tako i u sadržaju teksta. Marija Cvetaeva bila je odlična pijanistica kojoj je vlastiti otac zabranio profesionalno bavljenje glazbom i „predložio“ brak s puno starijim udovcem. Prema prikazu u tekstu, doživljava razočarenje rodivši kćer, štoviše, dvije kćeri umjesto sina. Uporno i neskriveno pokušava prenijeti vlastitu vještinu, ali i ambiciju, što joj u slučaju mlade kćeri uopće ne polazi za rukom, dok je u slučaju odabira karijere prvorodene, posredno ili neposredno, odigrala ključnu ulogu. Brzo odustaje od podučavanja mlade kćeri i u glazbenom se odgoju u potpunosti usredotočuje na stariju: „Kada sam se umjesto željenog, unaprijed odlučnog, gotovo zapovjedenog sina Aleksandra rodila svega tek ja, majka je, častoljubivo progutavši uzdah, rekla: ‘U najmanju ruku, bit će glazbenica.’“²⁴ Međutim, zbog preusrdnog pristupa samoostvarenju kroz drugog ili zbog sličnosti između onog čemu je podučava s onim za što je predodređena, ne zamjećuje kćerin interes za riječi i fonetska sazvučja:

22 Stihovi iz „Poeme kraja“ (*Poema konca*, 1924.): „(...) V sem hristiannejšem iz mirov/ Poëty – židy!//“ M. I. CVETAJEVA, *Izbrannye proizvedenija*, Izdatel'stvo „Sovetskij pisatel'“, Lenin-grad, 1965., str. 471.

23 Valerijino moguće druženje s Vragom autorica odbija ovako, usput je okarakteriziravši u najmanju ruku nedefiniranom: „A nije li Vrag dolazio i samoj Valeriji? Ona nije znala da on dolazi meni pa sam isto i ja mogla ne znati da on ide njoj. (Beskrvno, crnomanjasto lice, ogromne lukavo-draguljaste oči u vijencu najcrnijih trepavica, malena, tamna, stisnuta usta, oštar nos izbočen prema bradi – ni narodnosti niti uzrasta na tom licu nije bilo. Ni ljepote niti ružnoće. Bilo je to lice – vještice.) Pa ipak – ne. Ne, jer je ona poslije Jekaterinskog instituta pohađala Ženske tečajeve Gerje u Merzljakovskoj uličici, zatim socijaldemokratsku partiju, zatim je bila učiteljica u Kozlovskoj gimnaziji, zatim je pohađala baletnu školu i, općenito, cijeli je život *ispohađala*. Prva je odlika *njegovih* ljubimaca – potpuna izopćenost, od rođenja i odsvakuda – isključenost.“ M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 13.

24 M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 97.

Ali to je bilo pismeno, pisarsko, spisateljsko oduševljenje. Glazbenog oduševljenja – vrijeme je da to kažem – nije bilo. Krivica, ili točnije, povod, bila je pretjerana usrdnost moje majke koja od mene nije tražila ono što je unutar moje moći i sposobnosti nego iznad svake mjere i uzrasta pravog urođenog poziva. Od mene je tražila – sebe! Od mene, već pisca – mene koja nikada nisam bila glazbenica.²⁵

Odnos glazbe i pjesništva, odnosno „Muzike“ i „Lirike“, ovdje nije najjasnije razgraničen. Prethodnim psihoanalitičkim čitanjem zaključeno je da autorica dva pojma mjestimice izjednačava, dok ih u drugim primjerima suprotstavlja,²⁶ a naknadno se čini da u najdužim i najrazrađenijim dijelovima teksta ipak prevladava načelo prema kojem se Lirika nadovezuje na Muziku, odnosno koji daje pretpostaviti da majci pripadaju temelji buduće pjesnikinje. Unatoč spomenutom kolebanju, postaje jasno da majku ne izbacuje iz domene lirike i lirskog te da se upravo prema tom načelu s njom identificira. Tipično, ali svakako i vrlo efektно pretjerujući, sve lirsko u obitelji pripisuje istom izvoru: „(...) bio je jedan fatalan bal i ples u životu njezine majke od kojeg je sve i krenulo: i njezina glazba, i moji stihovi, cijela *naša lirska neprolazna nesreća* (kurziv moj, A. V.). No ona to nije saznala nikada.“²⁷ Lirsko se postavlja na žensku liniju: počinje od majčine majke, kreće preko majke do Cvetaeve same, koja nema izbora jednako kao što nije imala ni njezina majka.

Majka nas je natopila glazbom. (Iz te *Muzike koja je postala Lirika* [kurziv moj, A. V.] nikada nismo isplivale – na dnevno svjetlo!) Majka nas je preplavila kao poplava. Njezina djeca, kao one barake siromaha na obali svih velikih rijeka, od rođenja su bila osuđena na propast. Majka nas je natopila svom gorčinom svog neostvarenog poziva, svog neostvarenog života, natopila nas glazbom kao krvlju, krvlju drugog rođenja. Mogu reći kako sam se rodila ne *ins Leben nego in die Musik hinein*. Sve najbolje što se moglo slušati slušala sam od rođenja (uključujući i budućnost!). (...) Rođeni bi glazbenik prebolio. No ja se nisam rodila za glazbenika.²⁸

²⁵ *Isto*, str. 109.

²⁶ A. VIDIĆ – Z. MATEK ŠMIT, „Odnos ‘majka-kći’ u obiteljskoj kronici Marine Cvetajeve“, *Književna smotra*, god. CXLVIII., (2008.), br. 2., str. 95.

²⁷ M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 100.

²⁸ *Isto*, str. 112.

Majka nas je pojila iz otvorene žile Lirike kao što smo i mi poslije, nepošteditno otvorivši svoju, pokušavali pojit našu djecu krvlju vlastite čežnje. Njihova sreća – da nije uspjelo, naša – da je uspjelo!²⁹

Treba primijetiti da uporaba množine u gornjim primjerima pretpostavlja i mlađu sestru kao najvjerojatnijeg recipijenta „neprolazne lirske nesreće“. Iako nigdje u tekstu eksplicitno ne naglašava tko bi još skupa s njom činio „mi“ i iako su se u kući svi osim oca, potpuno lišenog ikakva slična zanimanja, bavili glazbom, zbog polarizacije doma na prvi i drugi brak čini se da govori o rođenoj djeci Marije Aleksandrovne, odnosno o sebi i mlađoj Asji. Ova pretpostavka u raskoraku je s Asjinim dječjim likom kakav je jedino prisutan u ovoj prozi i kod kojeg nema analognе predodređenosti, iako dopušta mogućnost da misli na odraslu Asju – spisateljicu.

U slučajevima kad su majčin i kćerinski odabir suprotstavljeni, odnosno kada naglašava majčinu neosjetljivost na činjenicu da ima kćer pjesnikinju a ne glazbenicu, ipak pokazuje veliko razumijevanje za majčine postupke svjesna veze između glazbe i pjesništva: „Jadna majka, kako sam je žalostila i kako nikada nije saznala da je sva moja ‘muzikalnost’ – bila tek *druga* muzika!“³⁰ Osim razumijevanja pokazuje i zahvalnost, jer je majka, slučajno ili namjerno, glavni krivac za kćerinsku liriku: „I ako taj svoj sluh nisam protratila, ne samo da ga nisam sama protratila nego ni životu nisam dala da ga protrati i zaboravi (a kako sam se trudila!), onda sam za to dužna majci. Kada bi majke češće govorile svojoj djeci nerazumljive stvari, ta bi djeca kad odrastu ne samo bolje razumijevala stvari nego odlučnije postupala.“³¹ Slične racionalizacije majčina ekscentrična odgoja nisu nepoznanica u ruskoj ženskoj autobiografskoj prozi, kao što nije rijetkost da se ovaj spoj neobična, mjestimice okrutna odgoja i manjka kritike takvih metoda od strane kćeri pojavljuje u tekstovima s izrazito izraženom matrilinearnošću, često proročanski atribuiranim majkama i kćerima mitološki predodređenima za neki poziv.

²⁹ *Isto*, str. 104.

³⁰ *Isto*, str. 124.

³¹ *Isto*, str. 98.-99.

Najbolji primjer svega navedenog s iznimkom proročanskog bila bi Nadežda Durova sa svojim vojnim memoarima. U oba su slučaja sudbine majki negativan primjer za kćeri, one same opsjednute odgojem u smjeru koji potomke ne zanima, ali su i ambivalentno motivirane. Kćeri iz ovog ili onog razloga posjeduju dovoljno moći promišljanja ili narativne racionalizacije da bi ih u tekstualnoj obradi ipak pretvorile u manje ili više eksplicitno pozitivne primjere. Tvrdnja Savkine, prema kojoj majka Durove svoju kći s jedne strane nasilno „domesticira“, a s druge pokazuje vlastitu odvratnost prema „normalnoj ženskosti, uči je ženskim poslovima kao što osuđenog na smrt uče zatvorskom rasporedu“,³² može se proširiti i na majku Cvetaeve. Načelo djelovanja kod obje je ambivalentan, pa utoliko i sličan, iako nikako isti. Majka Cvetaevu opskrbljuje sredstvima iskoraka iz sudbine na koju je sama bila primorana, pri čemu je riječ o istovrsnim sredstvima – glazbi kojom se sama bavila i od koje je bila primorana odustati, od koje će odustati i kći poslije njezine smrti. Ovo odustajanje ipak nije potpuno, jer će „glazbeno“, koje joj je majka usadila, preinačiti u svoju javnu vokaciju – spisateljsku. Metode koje pri tom koristi stroge su i vrlo ambiciozne, ali kći na njih u tekstu odgovara racionalizacijom.

Mom se sluhu majka radovala i nevoljko me hvalila zbog njega, odmah, poslije svakog umaklog 'bravo!'; hladno dodajući: 'Ipak, ti nemaš ništa s tim. Sluh je od boga.' (...) To me je očuvalo i od samodivljenja i od samosumnje, od svakog samoljublja u umjetnost – jer sluh je od boga. (...) I ako taj svoj sluh nisam protratila, ne samo da ga nisam sama protratila nego ni životu nisam dala da ga protrati i zaboravi (a kako sam se trudila!), onda sam za to dužna majci.³³

Racionalizacija intenzivnosti majčina odgoja poprima i proročanske dimenzije: presadržajan odgoj refleks je dobre intuicije koja majci govori da neće imati vremena zbog prerane smrti. Slična racionalizacija

32 I. SAVKINA, „*Pišu sebja...: Avtodokumental'nye ženskie teksty v russkoj literature pervoj poloviny XIX veka*“, Acta Electronica Universitatis Tampereensis, Tampere, 2001., str. 169.-170. <<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67429/951-44-5059-0.pdf?sequence=1>> (22. siječnja 2014.)

33 M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 98.

majke proročice pojavljuje se kod nešto više od stoljeća starije autobiografinje, Anne Labzine, čija majka u tekstu, nimalo nježno, razvija psihofizičku izdržljivost kćeri, ispravno predosjećajući da će joj dobro doći u životu.

O, kako se majka žurila s notama, sa slovima, s *Undinama*, s *Jane Eyre-ama*, s *Crnim Antonima*, s prezirom prema fizičkoj boli, sa sv. Jelenom, s jednim protiv svih, s jednim – bez svih, kao da je znala da neće stići, da svejedno neće sve stići, da svejedno neće ništa stići, i tako – i ovo bih, još ovo, i još ovo, i još ovo... da je se ima po čemu pamtit! Da odjednom nahrani – za cijeli život! Kako je od prve do posljednje minute davala – čak davila! – ne davajući popustiti, stisnuti se (nama – smiriti se), ulijevala je i zbijala odozgo – dojam na dojam i uspomenu na uspomenu kao u kovčeg u koji već ništa ne može stati (koji se, usput budi rečeno, pokazao bez dna), slučajno ili namjerno? (...) I kakva sreća da sve to nije bila znanost nego Lirika – ono čega je uvijek malo, dvostruko malo (...) ³⁴

Navedenim majci izravno priznaje zasluge za Liriku, odnosno za riječ, koja u ovom tekstu funkcionira tako da se Cvetaeva otkriva kao pisac i u ranoj dobi. ³⁵ Nekonvencionalno pogađanje značenja riječi prema zvučanju, kakvo se pojavljuje u majčinoj igri u prozi „Vrag“, karakteristika je cjelokupne Cvetaevine proze, jer je njezina logika pjesnička i iznimno metaforična. ³⁶ Koliko god nezgrapna sintagma „pjesnička slika“ bila, uporabi li se ovdje u morfološkom smislu, može se govoriti i o obnaživanju pjesničke misli. Primjer ovog nalazimo već na prvoj stranici pripovijesti „Majka i glazba“. Njime se dodatno objašnjava odnos između Muzike i Lirike, jer zorno prikazuje kakva se izravna pretvorba događa kada majčino glazbeno sjeme pada na kćerinsko pjesničko tlo. Na spomen stupnjeva skale „do“ i „re“ kreće izdašan niz asocijacija mahom književnog podrijetla, ali i sinestetičkog karaktera. Glazbenu terminologiju mlada Cvetaeva ne doživljava tehnički ili kao informaciju u

³⁴ *Isto*, str. 103.-104.

³⁵ *Usp. isto*, str. 109.-112.

³⁶ Riječ je o logici za koju će Barbara Heldt ustvrditi: „Simulirajući antilogiku, donosi sudove čija logika tada postaje neizbježna.“ B. HELDT, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1987., str. 98.

osnovnom značenju, već kao podražaj asocijativnom nizu koji dolazi izravno iz književnosti ili je svojstven pjesničkom spajanju predodžbi:

‘Do, Musja, do, a ovo je – re, do-re...’ To do-re se u meni pretvorilo u ogromnu, kao pola mene, knjigu – ‘kinjgu’, kako sam govorila, u to doba samo u njezine, ‘kinjgine’ korice, no tako je silno i mučno iz te svjetlo-ljubičastosti izbijalo zlato da su mi sve dosad u nekom određenom osamljenom *undinskom* mjestu u srcu žar i mučnina, kao da se ono turobno zlato, rastopivši se, sleglo na samo dno srca i otuda, pri najmanjem dodiru, ustaje i zalijeva me cijelu sve do kraja očiju, ispaljujući – suze. To je do-re (Doré), a re-mi je – Rémi, dječak Rémi iz *Sans Famille*, sretni dječak kojega srditi dadiljin muž (estorpié s kao isturpijanom nogom: pied) bogalj Père Barberin odmah pretvara u nesretnog, na samom početku ne davši palačinkama da postanu palačinke, a drugi dan prodavši Rémiya glazbeniku-skitnici Vitalisu, njemu i njegovim trima psima: Capi, Zerbino i Dolce, i jednoj majmunici Joli-coeur, užasnoj pijanici koja je poslije umrla od sušice Rémiyu u njedrima. To je re-mi. A posebno su: do – bijelo, prazno, *do* svega, re – modro, mi – žuto (možda i midi?), fa – smeđe (možda majčina svečana haljina od tvrde svile, a re – modro – rijeka?) – i tako dalje, i svaki taj ‘dalje’ postoji, samo ne želim pretrpati čitatelja koji ima svoje boje i svoje razloge za njih.³⁷

Cvetaeva na više mjesta eksplicitno progovara o svojoj isprepletenoj genealogiji, pri čemu majci pripisuje zasluge za poeziju. U odgovoru na anketu koju joj je 1926. Pasternak poslao za *Bibliografski rječnik pisaca 20. stoljeća* i pri popunjavanju za koje se uopće ne trudi ni odgovoriti na svih šesnaest stavki niti odgovoriti na njih točno, navodi podatke o roditeljima u slobodnom tumačenju i na isti takav način obrazlaže: „Prevladavajući utjecaj je majčin (glazba, priroda, stihovi, Njemačka. Strast prema židovstvu. Jedan protiv svih. *Heroica*.) Skriveniji je, no stoga ne i slabiji utjecaj oca. (Strast prema radu. Odsutnost karijerizma. Jednostavnost. Otuđenost.)“³⁸ Način na koji opisuje osobine koje je preuzela od roditelja u ovom upitniku u potpunosti odgovara njihovoj karakterizaciji u njezinoj autobiografskoj prozi. Očeva izgradnja muzeja do najsitnijih detalja i s nevjerojatnim strpljenjem, njegova skromnost i jednostavnost koje su se kretale do samozaborava te zamišljenost, koja

³⁷ M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 97.-98.

³⁸ *Isto*, str. 158.

je za posljedicu imala otuđenost i odsutnost iz života obitelji i kada bi bio fizički prisutan, predstavljaju načine na koje se otac kreće po svijetu ove proze. Na drugom mjestu će svoje bavljenje glazbom proglasiti problematičnim upravo zbog miješanog naslijeđa:

Lako je bilo njoj (majci, A. V.), njoj koja je na klaviru mogla sve, njoj koja se spuštala na klavijaturu kao labud na vodu, njoj koja je po mom sjećanju naučila svirati gitaru u tri lekcije i svirala na njoj koncertne stvari, njoj koja je s notnog papira čitala isto kao i s knjižnog, lako je njoj bilo 'voljeti glazbu'. U njoj su se dvije muzikalne krvi, očeva i majčina, slile u jednu, njih dvije su je stvorile cijelu! I nije ni računala da mi je pred vlastitu raspjevanu, lirsku, jednostihijsku – sama pretpostavila brakom – drugu, filološku i očito kontinentalnu, s njezinom krvi – nestopivu – i nestopljenu.³⁹

Živa Benčić ističe tendenciju mehanizama pamćenja koji teže usklađivanju prošlosti i sadašnjosti pojedinca, pa, pozivajući se na psihološka istraživanja M. Rossa i M. Conwaya, govori o svojstvu autobiografije da često poprima oblik „proročanstva koje vodi samoispunjenju“ (*self-fulfilling prophecy*). „Naša trenutačna emocionalna stanja i uvjerenja utječu, naime, na naša sjećanja mijenjajući ih u smjeru veće konzistentnosti između našeg prošloga i sadašnjega Ja.“⁴⁰ Ovi mehanizmi vrijede i za Cvetaevu. Krajnje teške životne prilike u emigraciji tridesetih godina 20. stoljeća kada je pisala ovu prozu, nedostatak vremena i prostora za pisanje, osamljenosti i prije svega odsutnost čitateljstva, morali su se odraziti i na prošlost kakvu izvlači iz sjećanja i zapisuje, odnosno „sudeći po Cvetajevoj, može se štoviše zaključiti da 'prošlost po sebi' ne postoji, jer je ona uvijek modalitet sadašnjosti i jedino od sadašnjosti dobiva značenje“.⁴¹ Navedeno se može proširiti i na ostale srodne tekstove Cvetaeve i spojiti s težnjom za vječnošću i besmrtnošću umrlih i umirućih kao pokretačkim motivom pripovijedanja.⁴² Činjenicu da je

39 *Isto*, str. 112.

40 Ž. BENČIĆ, „A. S. Puškin u 'sjećanjima' Marine Cvetajeve ('Moj Puškin')“, u: Ž. BENČIĆ, *Lica Mnemazine*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006., str. 158.

41 Ž. BENČIĆ, *n. dj.*, str. 159.-160.

42 Početkom tridesetih do nje dolaze vijesti o smrtima ljudi o kojima je tih godina pisala. Maks Vološin umire 1932., Andrej Belyj 1934., a između njih dvojice polubrat Andrej Cvetaev 1933.

pisala potaknuta smrtime, ove tekstove, prema Olgi Raevsky-Hughes, čini svojevrsnim epitafima. Pisanje je toliko subjektivno da zadobiva oblik izravnog obraćanja umrlima dok za njih traži mjesto u vječnosti. Ili, prema Cvetaevinim riječima: „Onaj tko je bio treba biti uvijek, a to je – zadaća pjesnika.“ Korištenja mita, za kojim poseže, svojevrsno je dodavanje konzervansa vremenu, te tako stvara „neku vrstu vječne sadašnjice“ kojom osigurava vječnost i za sebe.⁴³ Ako Cvetaeva ovdje iskorištava eshatološki potencijal autentičnoga pjesničkog iskustva djetinjstva da bi dala smisao zasigurno vrlo upitno smislenom trenutku u kojem stvara ove tekstove, majčine riječi u tekstu „Majka i glazba“ postaju poslanje koje je nastankom ove obiteljske kronike ispunjeno.

‘Mama’, (bilo je to njezino posljednje ljeto, posljednji mjesec posljednjeg ljeta), ‘zašto kod tebe ‘Warum’ ispada potpuno drugačije?’ ‘Warum – ‘Warum?’, našalila se s jastuka majka. I umivajući osmijeh s lica: ‘Kada odrasteš i osvrneš se i zapitaš se warum je sve ispalo tako – kako je ispalo, warum ništa nije ispalo, ne samo kod tebe nego ni kod drugih koje si voljela, koje si svirala – ništa kod nikoga – tada ćeš uspjeti odsvirati „Warum“. A zasad se – trudi!’⁴⁴

Poseban status djetinjstva i izjednačavanje vjerodostojnosti njegova uvida u stvari s odraslim nije isključiva osobitost Cvetaeve. Usmjerenost na djetinjstvo u skladu je s trendom neoprimitivizma koji se u Rusiji probio skupa s modernizmom početkom 20. stoljeća. Odlikuje ga povišeno zanimanje svih umjetnosti za bajke, dječju književnost, igre, dječju percepciju općenito, ali osobito za dječju percepciju jezika.⁴⁵ Moderan pogled na djetinjstvo kao na razdoblje istinskog stvaralaštva bliskog umjetničkom bilo je afirmirano i vrlo popularno u vrijeme oko 1910. godine kada Cvetaeva stupa na književnu scenu. Dok su Čehov, Dostojevski, Aksakov i Tolstoj o djetinjstvu rasuđivali sa stajališta odraslih ljudi,

godine. King ističe da je za smrt polubrata saznala u travnju iste godine kad je umro, a da je već početkom rujna bila posve zaokupljena pisanjem proze. (J. M. KING, „Notes“, u: M. TSVETAeva, *A Captive Spirit: Selected Prose*, Virago Press Limited, London, 1983., str. 461.)

43 Usp. K. GRELZ, *n. dj.*, str. 17.

44 M. CVETAeva, *n. dj.*, str. 128.

45 Usp. K. GRELZ, *n. dj.*, str. 26.

generacija koja je stasala usporedno s Cvetaevom pristupala je djetinjstvu iznutra i bila usredotočena na najranija sjećanja i svijest.⁴⁶

Ako se bit poezije krije u sferi duhovnoga i duševnoga, tada se jezik ne može ispriječiti između genijalnog pjesnika i djeteta, pogotovu djeteta koje je i samo osuđeno da postane pjesnikom. Takvo dijete dolazi na svijet 's gotovom dušom', tj. s osjećajima i znanjem koji su mu dani od samog početka, dakle – prije svakog iskustva i jezika. (...) Čvrsto vjerujući u posvemašnju autonomiju individualnoga duševnog života u odnosu na jezik, Cvetajeva zapravo ističe da ono što je znala i osjećala kao dijete, osjeća i zna i kao odrasla osoba, s tom nebitnom razlikom koja se sastoji u umijeću govorenja.⁴⁷

O kontinuitetu unutarnjeg iskustva autorice govori i Barbara Heldt kada tvrdi da „osjećaj autoričinog jastva dolazi izravno kroz stil; ne postoji koherentno izlaganje životnog svjetonazora u njegovu razvitku kao u ostalim nemodernističkim autobiografijama. Umjesto toga, prošlost prosuđuje jastvo koje je već formirano i to jedinstveno pronicljivim tonom glasa. Sam tekst postaje jedina istina.“⁴⁸ Skoro jednaku misao ponavlja Kolchevska za tekst „Kuća kod Starog Pimena“ (*Dom u Starogo Pimena*, 1933.) primjećujući da u usporedbi s tradicionalnom autobiografijom ovdje nema dojma autorskog razvoja, a priču o Ilovajskim prenosi „zrela odrasla osoba čija interpretacija, da citiram Elizabeth Bruss, 'odijeva prošlost i jastvo koherentnošću i značenjem koji možda nisu bili očiti prije čina pisanja.'“⁴⁹

Zaključeno je već da se Cvetaeva u obiteljskoj kronici svim raspoloživim sredstvima stavlja u odnos sa svijetom koji preobražava za vlastite potrebe, usput ga i mitologizirajući. Donekle mitologiziran, no i dalje autobiografski, kako je ovdje rekonstruiran, polariziran je između dvije sile koje u ovom slučaju ne predstavljaju „Dobro“ i „Zlo“, ali je odabir među njima jednako presudan. Odabirom strane izopćenih i osamljenih

46 Usp. *isto*, str. 28.

47 Ž. BENČIĆ, *n. dj.*, str. 132.

48 B. HELDT, *n. dj.*, str. 98.

49 N. KOLCHEVSKA, „Mothers and Daughters: Variations on Family Themes in Tsvetaeva's 'The House at Old Pimen'“, u: P. CHESTER, S. FORRESTER, *Engendering Slavic Literatures*, Indiana University Press, Bloomington, 1996., str. 137.

kakvu u tom svijetu stvara, opredjeljuje se za poeziju i to u najranijoj dobi. Koherentnost između djetinjeg i odraslog odnosa prema riječi stvara dojam predodređenosti, a majka, mjestimice djelujući ambivalentno, postaje posrednik u njezinu otkrivanju i aktivaciji.⁵⁰ Razmišljanja, ali i naknadne konstrukcije o majci i glazbi, no prvenstveno o sebi i poeziji, Cvetaeva završava riječima koje ističu važnost i naglašavaju probleme matrilinearnosti ovoga autobiografskog univerzuma: „No, bilo je i nešto drugo: zadano, neusporedivo s glazbom, ono što ju je vraćalo na njezino pravo mjesto u meni: mjesto opće muzikalnosti i ‘natprosječnih’ (kako je to malo!) sposobnosti. Postoje snage koje čak ni u takvom djetetu ne može savladati čak niti takva majka.“⁵¹

Izvori i literatura

- BENČIĆ, Ž., „A. S. Puškin u ‘sjećanjima’ Marine Cvetajeve (‘Moj Puškin’)“, u: BENČIĆ, Ž., *Lica Mnemozine*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006., str. 121.-160.
- CHESTER, P., „Engaging Sexual Demons in Marina Tsvetaeva’s ‘Devil’: The Body and the Genesis of the Woman Poet“, *Slavic Review*, god. LIII., (1994.), br. 4., str. 1025.-1045,
- CVETAJEVA, M. I., *Izbrannye proizvedenija*, Izdatel’stvo „Sovetskij pisatel’“, Leningrad, 1965.

50 U sljedećem će citatu pojasniti djetinjstvo kao već uočeno razdoblje kada je sve znala, ali nije posjedovala riječ. „Takva je bit čistih lirika, priroda čiste lirike. A ako nam se neki put učini da se razvijaju, mijenjaju, ne razvijaju se i mijenjaju oni već njihov rječnik i njihov jezični arsenal.

Rijetko su kome od čistih lirika odmah dane one riječi – njegove riječi! Često iz bespomoćnosti započinju od tuđih riječi, ne vlastitih, već općih (osim toga, upravo tada se i sviđaju većini koja u njima prepoznaje vlastitu bezličnost!). I kada drugi put počnu govoriti vlastitim jezikom, čini nam se da su se promijenili i odrasli. Ali nisu odrasli oni, već je odraslo i do njih doraslo njihovo jezično ‘ja’. Pa ni najveći se glazbenik ne može izraziti na dječjoj klavijaturi.

Postoje djeca koja se rađaju sa spremnom dušom. Nema djeteta koje bi se rodilo sa spremnom riječju. (Bilo je samo jedno – Mozart.) Čisti se liričari doslovno uče govoriti, jer je pjesnički jezik fizika njihova stvaralaštva, tijelo njihove duše, a svako je tijelo podložno razvitku. I liriku je najteže od svega upravo pronaći svoju riječ, uopće ne svoj osjećaj, jer ga ima od rođenja“ M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 385.-386.

51 M. CVETAJEVA, *n. dj.*, str. 129.

- CVETAJEVA, M., *Sočinenija. V 2 t. T. 2. Proza*, Narodnaja asveta, Minsk, 1988.
- CVETAJEVA, M., *Ono što je bilo*, Naklada Breza, Zagreb, 2005.
- FEILER, L., *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*, Duke University Press, Durham, 1994.
- FEINSTEIN, E., *Marina Tsvetayeva*, Penguin Books, London, 1989.
- GRELZ, K., *Beyond the Noise of Time: Readings of Marina Tsvetaeva's Memories of Childhood*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 2004.
- HELDT, B., *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
- KING, J. M., „Notes“, u: TSVETAJEVA, M., *A Captive Spirit: Selected Prose*, Virago Press Limited, London, 1983., str. 405.-514.
- KOLCHEVSKA, N., „Mothers and Daughters: Variations on Family Themes in Tsvetaeva's 'The House at Old Pimen'“, u: CHESTER, P., FORRESTER, S., *Engendering Slavic Literatures*, Indiana University Press, Bloomington, 1996., str. 135.-157.
- LOSSKAJA, V., *Marina Cvetaeva v žizni. Neizdannye vospominaniya sovremennikov*, Kul'tura i tradicii, Moskva, 1992.
- NAYDAN, M. M., „Tsvetaeva, Marina Ivanovna“, u: LEDKOVSKY, M., ROSENTHAL, C., ZIRIN, M. (ur.), *Dictionary of Russian Women Writers*, Greenwood Press, Connecticut, 1994., str. 664.-667.
- SAAKJANC, A., „Proza Mariny Cvetaevoj“, u: CVETAJEVA, M., *Sočinenija. V 2 t. T. 2. Proza.*, Narodnaja asveta, Minsk, 1988., str. 415.-478.
- SAVKINA, I., „Pišu sebja...“: *Avtodokumental'nye ženskije teksty v ruskoj literature pervoj poloviny XIX veka*, Acta Electronica Universitatis Tampereensis, Tampere, 2001. <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67429/951-44-5059-0.pdf?sequence=1> (22. siječnja 2014.)
- SCHWEITZER, V., *Tsvetaeva*, The Noonday Press, New York, 1995.

- VIDIĆ, A., MATEK ŠMIT, Z., „Odnos ‘majka-kći’ u obiteljskoj kronici Marine Cvetajevе“, *Književna smotra*, god. CXLVIII., (2008.), br. 2., str. 93.-102.

MOTHER – MUSIC – POETRY: ABOUT MATRILINEALITY IN MARINA TSVETAeva’S AUTOBIOGRAPHICAL PROSE

Abstract

Marina Tsvetaeva, a distinguished poet of The Silver Age, has formed her childhood autobiographical prose so that the central theme becomes her own becoming a poet. This paper analyzes the role of the mother in such an autobiographical structure and points to techniques used in establishing matrilineality linked to the aforementioned theme in the text entitled “Mother and Music”. Additional emphasis is placed on issues of referentiality and mythologization, closely connected to matrilineality and genesis of the poet.

Key words: Marina Tsvetaeva, autobiographical prose, relationality, matrilineality