

Adrijana Vidić
avidic@unizd.hr

Zdenka Matek Šmit
zmatek@unizd.hr

Odnos «majka-kći» u obiteljskoj kronici Marine Cvetajeve

Čini se kako je u feminističkoj struji autobiografske teorije suglasnost glede osnovnih načela daleko izraženija nego u središnjem toku ove teorije. Tako u zborniku *Ženski autograf* (*The Female Autograph*, 1987.), poglavlju naslovljenom «Autoginografija: Je li subjekt različit?» urednica Domna C. Stanton daje ovim tekstovima naziv *autoginografija*. U potrazi za ženskim subjektom, polemizirajući s glavnim tokom autobiografske teorije, iz njihova sadržaja izdvaja i kritički dekonstruira odnos subjekta prema roditeljima i sukob između privatnog i javnog, osobnog i profesionalnog. Do sličnih zaključaka nešto kasnije dolazi i Barbara Heldt u knjizi *Strašno savršenstvo: žene i ruska književnost* (*Terrible perfection: Women and Russian Literature*, 1987.). Autoginografije analizira u tri tematska poglavlja: javni i privatni životi, majke i kćeri i spisateljice u nastanku. Katriona Kelly u pregledu ženskog stvaralaštva u Rusiji od 1820. do 1992. suptilno vrši tematsku deskripciju ocjenjujući memoare Ekaterine II. i Daškove kao one koji s izvjesnom nepristranošću odražavaju javne i privatne svjetove (Kelly, 1994: 50).

U uvodu zbornika *Rusija kroz oči žena: autobiografije iz carske Rusije* (*Russia Through Women's Eyes: Autobiographies from Tsarist Russia*) urednici Toby W. Clyman i Judith Vowles daju iscrpan pregled povijesti i problematike ruske autobiografske proze, s osobitim naglaskom na žensku prozu. Spominju kako se u Rusiji razvila kasno i u drukčijem ozračju te kao indikator njezine različitosti u usporedbi s onom zapadnih autora navode i činjenicu da ruski i sovjetski proučavatelji preferiraju naziv «memoarska literatura» ili «dokumentarna literatura» radije negoli autobiografija. Ovakav terminološki pomak ukazuje na žanrovski naglasak na dokumentarnu vrijednost (Clyman i Vowles, 1996: 6). Sličnost s dosad iznesenim klasifikacijskim stajalištima nalazimo u dijelu u kojemu urednici zbornika govore o podudarnostima ruskih i zapadnih ženskih autobiografija. «Tjeskoba vezana za žensko pisanje, tjeskoba koja proistječe iz predrasuda usmjerenih protiv ženske autorice» i «efekti naglasaka postavljenog na žensku kućansku ulogu u društvu i njihovu (žensku) upućenost na sferu privatnog» (isto: 7) odraz su suprotstavljenosti javnog i privatnog. Dva perioda ruske

ženske autobiografske proze – prvi od sredine 17. stoljeća do 1850. godine i drugi od polovice 19. stoljeća do 1917. godine – obilježava prijelaz s osobnih dokumenata nenamijenjenih široj publici¹ na postupno napuštanje ovih kulturoloških zasada i tematsku proliferaciju ženskih autobiografskih zapisa u smjeru obiteljskih kronika, uspomena iz djetinjstva i školskih prisjećanja. Ženski autobiografski čin dodatno je onemogućen postojanjem dominantnog ruskog kulturnog ideala žene koji podrazumijeva negiranje i odricanje same sebe.

Problematično je određenje autobiografskog unutar cjelokupnog opusa Marine Cvetajeve, u prvom redu kada je riječ o proznom dijelu opusa, jer – kako kaže jedan od prvih *Cvetajeveda*, Simon Karlinsky – Cvetajeva nije pisala fikciju te se time uklapala u nefikcionalni trend koji je uspostavio Vasilij Rozanov (Karlinsky, 1966: 267). Anna Saakjanc konstatira kako bi Cvetajevinu prozu bilo lakše razdijeliti tematski negoli žanrovski jer «o čemu god Cvetajeva pisala: bilo da štiti Majakovskog od napada bijele emigracije, bilo da analizira prijevod 'Šumskog cara' Žukovskog ili opisuje rođenje Muzeja likovnih umjetnosti na Volhonki – nepromjenjivim i glavnim djelatnim licem nastupa ona sama, pjesnikinja Marina Cvetajeva» (Saakjanc u Cvetajeva, 1988: 417). Iz cjelokupnog proznog stvaralaštva Cvetajeve Saakjanc izuzima opširan epistolarni udio i dijeli ga na četiri tematske oblasti: autobiografsku prozu, sjećanja o pjesnicima, *Moj Puškin* i književno-kritičke članke. U komentarima prvom engleskom izdanju izabrane proze M. Cvetajeve prevoditelj Marin J. King govori o stilskoj podjeli autobiografske proze u dvije kategorije: dulji uraci koji pokazuju moć autoričina talenta i kraći koji služe njezinoj polaznoj namjeri da dokumentira osobe i događaje kao očevidac (King u Tsvetaeva, 1980: 462)². Opisujući razvoj žene kao spisateljice, Heldt će analizirati upravo prozu M. Cvetajeve i istaknuti kako autorica piše prije svega o prošlosti, ali napisano stilistički pretvara u subjektivnost sadašnjosti. U slučaju M. Cvetajeve ne dolazi do koherentne priče o postupnom razvoju ličnosti (kao u drugih nmodernističkih autobiografija), nego o prošlosti presuđuje već oblikovano i odraslo «ja». Govori subjektivno i kada ne govori o sebi, identitet gradi jukstapozicionirajući se s drugima (u ovom slučaju s obitelji). Istodobno, «simulirajući anti-logiku donosi sudove čija logika tada postaje neizbježna» (Heldt, 1987: 98). Nataša Kolčevska će govoriti o dvije točke fokalizacije

¹ Dakle, neprihvatljivih za javnost i obilježenih egoističnim činom izlaganja javnosti sfere osobnog (bilo ono muško ili žensko).

² Marin J. King govori i o stanovitu logičkom slijedu u kojem su se pojavljivale pripovijesti Cvetajeve: djed – otac – majka – starija sestra – vlastito rođenje. Postavi li se u središnje pažnje život Cvetajeve te pokuša iznaći kronološki slijed, dobiva se niz koji započinje s pripoviješću *Kuća kod Starog Pimena* i završava *Otvorenjem muzeja*.

u memoarima M. Cvetajeve vezanima za djetinjstvo: onoj koja okuplja tekstove o seksualnom i umjetničkom osvješćivanju i onoj koja se bavi složenim obiteljskim odnosima, rekonstruiranima s motrišta već odrasle autorice (Kolchevska u Chester i Forrester, 1996: 139). Ne uđemo li u opširnije rasprave o okvirima autobiografskog, čini se razumnim prihvatiti definiciju autobiografije Estelle Jelinek. Za nju je, naime, autobiografsko svako «djelo koje autobiograf piše s namjerom da mu bude pripovijest o životu (ili nekom njegovu dijelu), bez obzira na oblik, sadržaj ili stil» (Jelinek 1986: xii).

Obiteljska kronika³ M. Cvetajeve nastaje u godinama njezine pariške emigracije, poglavito od 1933. do 1936. Prevoditelji i komentatori ovoga dijela autoričina opusa navode niz bitnih čimbenika za njezin otklon od poezije. Anna Saakjanc napominje kako se već u dvadesetim godinama 20. stoljeća primjećuje smanjenje broja lirskih pjesama u korist obimom većih djela (poema i tragedija), smanjenje uzrokovano nelagodnom u emigraciji, udaljenošću od ruskog čitatelja, praznim dvoranama prigodom književnih večeri, ekonomskim problemima, manjom potrošnjom vremena na redigiranje proze.

Unutarnja potreba za dokumentiranjem potaknuta je svakako i viješću o smrti polubrata Andreja 1933. i dvadesetogodišnjicom smrti oca Ivana Vladimiroviča Cvetajevog, kao i postupnim otuđenjem u odnosu između nje i kćeri Arijadne. Upravo odnos «majka-kći» bit će predmet analize ovog rada kao najistaknutija tematska odrednica obiteljske kronike.

Barbara Heldt ističe kako je ovaj odnos po stupnju pojavljivanja daleko složeniji u ženskim autobiografskim djelima nego u fikcijskim: «Ruski roman, tako bogat očevima i sinovima, ima tek nekolicinu majki i kćeri na središnjoj pozornici. Obično je majka figura ograničenog razumijevanja i njezino je pojavljivanje u romanu također ograničeno» (1987: 77). Najčešći uzorak koji se pojavljuje u rijetkim primjerima fikcijskog odnosa majke i kćeri u ruskim romanima nedostatak je komunikacije, dok u autobiografijama 18. i 19. stoljeća kćeri s velikim razumijevanjem pišu o majčinskim greškama koje su negativno utjecale na živote njihovih ženskih potomaka, pa to razumijevanje postaje poticaj za razumijevanje samih sebe,

³ Tekst *Otac i njegov muzej* sastoji se od tri ogleđa nastala na ruskom 1933. godine: *Rođenje muzeja* koji izlazi pod naslovom *Muzej Aleksandra III., Lovorov vijenac* i *Otvorenje muzeja*, i tri napisana na francuskom jeziku (*Charlottenburg, Odora* i *Lovorov vijenac*), prvi put tiskana tek 1970. godine, kada ih je kći pjesnikinja, Arijadna Efron, prevela na ruski jezik. Ostalim tekstovima obiteljske kronike smatraju se: *Toranj u bršljanu* (1933.), *Majčina bajka* (1934.), *Kirilovne* (pod nazivom *Hlistovke* tiska se 1934.), *Majka i glazba* (1935.) i *Vrag* (cenzurirana verzija pripovijetke izlazi 1935.), *Kuća kod Starog Pimena* (prvi dio proze je napisan pod naslovom *Djedica Ilovajski* već početkom kolovoza 1933., no redakcija časopisa odbila ga je objaviti; iz devetogodišnje prepiske s Verom Muromcovom Buninom, koja je i sama 1931. objavila desetak stranica memoara o obitelji Ilovajski pod naslovom *Kod Starog Pimena*, preuzima dobar dio podataka te piše i drugi dio pod nazivom *Kuća kod Starog Pimena*, a cjelokupna verzija naziva istovjetnog drugom dijelu biva tiskana 1934.) i *Moj Puškin* (prvi put tiskano 1937.).

«u dobru i u zlu». Heldt zatim analizira autobiografije Ane Labzine, Elizavete Vodovozove i Nadežde Durove, koje se bez izuzetka kreću prema varijanti «u zlu». Ponajprije je to naglašeno u slučaju Durove, koja se radikalno izgrađuje kao opozicija vlastitoj majci, odbijajući čak i majčinski spol. Heldt zaključuje kako «sve ženske autobiografkinje imaju priliku stvoriti sebe riječima kako bi nadoknadile ono što većina percipira kao nedostatak iskustva u djelima» (isto: 86).

Psihoanalitičarka Caroline Eliacheff i Natalie Heinrich, sociologinja umjetničkih profesija i kulturnih praksi, proučavaju ovaj odnos u fikcijskim, književnim i filmskim ostvarenjima, i to ne problematiku tog obiteljskog odnosa s naglaskom na medij književnosti ili filma, nego stvarnost tog odnosa kroz prizmu fikcije i isključivo u zapadnoj kulturi u duljem razdoblju. Zbog toga mjestimice postaje nejasno što je u određenom periodu bila norma odnosa. Upozoravaju kako fikcija mora na nečemu graditi zaplet, pa se taj odnos zbog nužnog isticanja konflikta kao pokretača radnje može činiti daleko naglašeniji i problematičniji nego što je to slučaj u stvarnom životu. Iako se navedeno odnosi primarno na fikciju, ne treba zaboraviti na udio fikcionalnog u autobiografskom činu koji je prema različitim autorima različito zastupljen.

Majka i glazba (Mat' i muzyka, 1935.) izdvaja se kao tekst u kojem se Cvetajeva tim odnosom izričito bavi. Već prve stranice teksta otkrivaju konfrotacijsko stanje – dvostruko razočaranje. Prvo je trenutno i javno budući da nijedno od dvoje biološke djece Aleksandre Mejn Cvetajeve, ni Marina niti njezina sestra Asja, nisu «željeni, unaprijed odlučeni, gotovo zapovjeđeni sin Aleksandar» (Cvetajeva 2005: 97) niti «nesumnjivi Kiril» (isto: 100). Majka uspijeva racionalizirati razočaranje i nadomjestiti ga kompromisom koji se kasnije pokazuje kao drugo razočaranje: « (...) majka je, častoljubljivo progutavši uzdah, rekla: 'U najmanju ruku, bit će glazbenica'» (isto: 97). Zatim: « (...) majka je, jedanput već naučena, rekla: 'Što se može, bit će druga glazbenica.'» (isto: 100). Sestra Asja pokazuje se kao potpuni glazbeni antitalent, pojačan mladošću i nestrpljivošću, te na taj način Marina postaje uzdanica za nastavljanje majčinih ambicija. Ovdje se pojavljuje podvojenost u majčinu stavu koju Cvetajeva artikulira u smjeru svoje profesionalne izgradnje. Ostavši osuđena na izgradnju talenta (prenošenje svog/sebe!) isključivo starije kćeri, svako postignuće koje ova u tom smislu ostvaruje, istodobno, i u nekoj mjeri, banalizira (prema tvrdnji Cvetajeve). Na taj je način spriječen svaki mogući razvoj taštine: «Mom se sluhu majka radovala i nevoljko me hvalila zbog njega, odmah, poslije svakog odmaklog bravo, hladno dodajući: 'Ipak, ti nemaš ništa s tim. Sluh je od boga.'» (isto: 98), ili: «'Pet godina, a već skoro oktavu hvata, još ma-a-

lčice da protegne!', govorila je majka, glasom rastežući ono malo koliko nedostaje i, da se ja ne bih umislila: 'Uostalom, ima takve i noge!' (...)» (isto: 99).

Eliacheff i Heinich ipak nude drugačije objašnjenje ove situacije kada govore o ambivalentnosti sa stajališta ljubomore, izjednačujući ljubomornu majku sa zlom vilom iz *Trmoružice*: «Ne predstavlja li krug vila oko kolijevke zapravo različita lica majke, posve zanesene od ljubavi i dobrih namjera prema toj maloj kćeri koja se upravo rodila? Posve, ili gotovo posve: jer možda, skrivena u nekom malom kutku njezina velikog majčinskog srca, postoji i jedna mala ružna želja da neka druga osim nje – pa makar to bila i krv njezine krvi – ipak ne dobije više od nje same...» (2004: 149). Cvetajeva ne daje ni najmanju naznaku koja bi tumačenje okrenula u ovom smjeru. Rezultat majčina niveliranja ranih glazbenih uspjeha ona pretvara u moguće razumijevanje koje spominje Heldt, i na taj način prelazi iz tematske sfere odnosa majka-kći u sferu razvoja žene kao spisateljice. Racionalizira na sljedeće načine: «Tako mi je zauvijek i ostalo kako ja – nemam veze s tim, kako je sluh od boga. To me je očuvalo i od samodivljenja i od samosumnje, od svakog samoljublja u umjetnosti – jer sluh je od boga» (Cvetajeva 2005: 98). Ili, nešto dalje u tekstu: «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 kada odrastu ne samo bolje razumijevala stvari nego i odlučnije postupala» (isto: 98, 99).

Eliacheff i Heinich koriste sklop «narcistička zlouporaba» (psihoanalitičarke Alice Miller) kao «projekciju roditelja na dijete čiji se talenti ne iskorištavaju da bi se razvile njegove vlastite mogućnosti, nego da bi se zadovoljile potrebe za nagradom jednog ili oboje roditelja» (2004: 30). Otklon od majčina glazbenog odgoja moguće je objasniti i uzrastom Cvetajeve na koji tekst referira, no indikativan je s gledišta prevlasti «Lirike nad Muzikom», odnosa koji u ovoj prozi nije najjasnije razlučiv, te se mjestimice njegove komponente čine istovrsnima, a drugdje ih pak sama Cvetajeva suprotstavlja u izvjesnoj mjeri. Na primjer: «Jadna majka, kako sam je žalostila i kako nikada nije saznala da je sva moja "muzikalnost" bila – tek *druga* glazba!» (2005: 124). Ili: «Od mene je tražila – sebe! Od mene, već pisca – mene koja nikada nisam bila glazbenica. (...) Bila sam poštena i nikakva njezina nesumnjiva radost i pohvala nisu me mogli natjerati da zamolim ono što same usne nisu htjele. (Majka me je glazbom – izmučila.)» (isto: 109). Već na prvoj stranici teksta *Majka i glazba* glazbenu terminologiju transformira u dojmovno-osjetilni niz: «do-re» se pretvara u knjigu s mnoštvom atributa zbog izdanja *Božanstvene komedije* koju je obitelj posjedovala, a Gustave Doré ilustrirao; «re-mi» je dječak Rémi iz Mallotova romana *Sans famille (Bez obitelji)*. Nudi i

alternativna tumačenja zasebnih tonova iz skale vezujući ih prvenstveno za boje. Nametnuto glazbeno, dakle, tumači inherentnim književnim, i to simbolikom lirskog stvaralaštva – zvukom transponiranim u nova značenja, bojama i, dakako, knjigama.

Majku ipak ne izbacuje iz domene lirskog: «(...) bio je jedan fatalan bal i ples u životu njezine majke od kojega je sve i krenulo: i njezina glazba, i moji stihovi, cijela naša zajednička lirski neprolazna nesreća» (isto: 100). Ili: «Majka nas je pojila iz otvorene žile Lirike kao što smo i mi poslije, nepoštedno otvorivši svoju, pokušavali pojit našu djecu krvlju vlastite čežnje. *Njihova* sreća – da nije uspjelo, *naša* – da je uspjelo!» (isto: 104). Na kraju i: «Majka nas je natopila glazbom. (Iz te Muzike koja je postala Lirika nikada nismo isplivale – na dnevno svjetlo!) (...) 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*» (isto: 112). A u odgovoru na Pasternakov upitnik iz 1926. izričito će utvrditi: «Stihovi su njezino nasljeđe. (...) Prevladavajući utjecaj je majčin (glazba, priroda, stihovi, Njemačka. Strast prema židovstvu. Jedan protiv svih. *Heroica*.)» (isto: 158).

Razumijevanje majčinskih pogrešaka, racionalizacija majčinskih postupaka protiv kojih se autorice autobiografija bune, u sljedećim se recima pojavljuje motivirana majčinom žurbom zbog predosjećaja skore smrti: «No, pored svega rečenog, što je istinito ne samo za mene nego i za svakog početnika, sada vidim da mi je za note jednostavno bilo prerano. O, kako se majka žurila s notama, sa slovima, s *Undinama*, s *Jane Eyreama*, s *Crnim Antonima*, s prezirom prema fizičkoj boli, sa sv. Helenom, 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, i još ovo, i još ovo, i još ovo... da je se ima po čemu pamtiti! Da odjednom nahrani – za cio život! Kako je od prve do posljednje minute davala – čak davila! – ne dajući popustiti, stisnuti se (nama – smiriti se), ulijevala je i zbijala odozgo – dojam na dojam i uspomenu na uspomenu kao u kovčeg u koji više ništa ne može stati (koji se, usput budi rečeno, pokazao bez dna), slučajno ili namjerno? Zabijajući dublje – najdragocjenije – da duže bude dalje od očiju, za rezervu, za onaj krajnji slučaj kada je već 'sve prodano' i poslije posljednjeg – zaron u kovčeg gdje se otkriva još – sve. Da bi se dno, u posljednji čas, samo pomaklo. (O, nepresušnost majčinog dna, neprekidnost davanja! Majka kao da se živa sahranila u nama – za vječni život.) Kako nas je očvršćivala nevidljivošću i bestežinstvom, time zauvijek iskorjenjujući iz nas težinu i vidljivost» (isto: 103). Postoji jedan izuzetak, otklon od onakve majke kakvom ju je Cvetajeva opisala, riječi koje su izgovorene paradoksalno, «s dubokom srdačnom radošću i tugom» (isto: 101), ali, čini se, tako slobodno i otvoreno samo zato što je

smatrala da je kćeri zbog mladosti neće razumjeti: «'Moje će kćeri biti *slobodne umjetnice*, ono što sam i sama toliko željela biti.' (Njezin se otac zalagao za domaći odgoj i boravak, a na pozornicu je stala samo jedanput sa starcem Possartom, godinu prije svoje i njegove smrti.)» (isto: 101). Isključivo na ovom mjestu majka se, kao u snu ili bunilu, zanosi, otkriva i izlazi iz svoje/njoj pripisane uloge, dok je tekst u zagradi izjednačuje sa samom Cvetajevom: obje su žrtve autoritarnosti vlastitih roditelja – Cvetajeva majke, Cvetajevina majka oca. Majčinom smrću Cvetajeva napušta ulogu žrtve («Postoje snage koje čak ni u takvom djetetu ne može savladati čak niti takva majka», isto: 129). Cvetajevina majka žrtva je u pravom smislu riječi – udajom za nevoljenog, žrtvovanjem karijere, majčinstvom, preuranjenom smrću («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 nikog – tada ćeš uspjeti odsvirati "Warum". A zasad se – trudi.», isto: 129). I zaključak: «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» (isto: 104).

Razmotrimo navedeno s obzirom na spomenutu racionalizaciju odnosa majke i kćeri «u dobru i u zlu», te njegovu dominantnu «u zlu» pojavnost u autobiografskoj prozi koja uključuje izgradnju kćeri u opoziciji prema majci. Zaključak koji se nameće je kako u tom procesu Cvetajeva ostaje negdje na pola puta, budući da se sfera onoga čemu je majka podučava donekle poklapa s onim što ona u tom procesu postaje (to jest, odnos između glazbe i poezije donekle je komplementaran, nikako u potpunosti suprotstavljen). Odvratnost prema novinama koje smatra prljavima ono je što je Cvetajeva od majke preuzela bezrezervno, no govori li se o omjeru prilagođavanja i suprotstavljanja majčinu glazbenom odgoju, čini se da se u tom slučaju prije svega govori o kompromisu.

Istaknut je i poseban odnos majke prema svakome od djece Cvetajevih, odnos između drugih majki i njihove djece, također je naglašena i zasebna obrada teme majčinstva. Eliacheff i Heinich će o svim pojavnostima dimenzije nepravednosti u preraspodjeli majčinstva govoriti u svjetlu *Pepeljuge* i *Snjeguljice*. Napominju kako se u fikciji ne može jasno odrediti je li riječ o subjektivnom doživljaju nejednakosti ili o objektivnom zastranjivanju u majčinu ponašanju (2004: 157). Cvetajeva otvoreno i često pripovijeda o majčinu davanju prednosti Asji⁴ u bilo kojem pogledu. Na primjer, u tekstu *Majka i glazba*: «I opazivši kako usne njezine ljubimice

⁴ Odnos subjektivnog i objektivnog ovdje je dodatno usložen činjenicom da je i Anastazija Ivanovna Cvetajeva iza sebe ostavila autobiografsku prozu.

već započinju drhtati: 'Asenjki se još i može oprostiti... Asenjka je još mala... Ali ti, ti kojoj je na Ivana Bogoslova šest godina otkucalo!'» (Cvetajeva 2005: 124). Ili, u pripovijeci *Vrag*: «'Pri-i-činjava se!', lagano zamucavši, no jako samouvjereno bubnu njezina ljubimica» (isto: 14), «(...) brzo je rezimirala njezina ljubimica koja se cijelo djetinjstvo hranila plagijatima» (isto: 15). Jednako eksplicitno i u *Kirilovnama*: «Asju najviše vole mama, Avgusta Ivanovna, dadilja (tata je zbog svoje dobrote 'najviše volio' – sve), a zato mene djedica i hlistovke!» (isto: 93). U istom tekstu zanimljiva je Marinina reakcija na prijedlog redovnica upućenih Kirilovni da ostane živjeti s njima: «'Mama mi neće dopustiti.' 'A ti bi ostala?' Šutim. 'Pa naravno da ne bi ostala – žao joj je mame. Ona tebe sigurno voli?' Šutim. 'Svakako, ni za novce te ne bi dala?' 'A mi mamicu nećemo pitati, same ćemo te oteti!' rekla je neka malo mlađa. (...) U meni je počela gorjeti divlja neostvariva beznadna nada: a što ako?» (isto: 95).

Da je riječ o opsesivnoj temi govori i činjenica kako je cijeli tekst pripovijesti *Majčina bajka* alegorija posvećena upravo pitanju borbe za majčinu ljubav između dvije sestre, odnosno, prije je riječ o izbjegavanju odgovora «jer smo i ona i majka, i glavno, ja, odlično znale – koga» (isto: 131). Iako je tekst tematski konzistentan, u konačnici postaje pripovijest o rađanju Cvetajeve kao autorice. Jasan pokazatelj ove dosljednosti za dijete su nekarakteristične, sentimentalističke intervencije starije kćeri u majčinu alegorijsku priču i zaključak koji se pojavljuje na kraju:

«– A djeca? – pitala je niskim glasom majka. – Zar se mogu napustiti djeca?

– No *tada*, mama, počela bih mu pisati stihove u bilježnicu!» (isto: 138)

Odnos prema djeci iz prvog braka je razrađeniji i zanimljiviji od majčina odnosa prema vlastitoj djeci, tim više što je uglavnom iznesen neskriveno i nedvosmisleno⁵ («Andrjuša nije učio svirati klavir, jer je bio od druge majke koja je pjevala i bilo bi to nešto nalik na izdaju: kuća je bila uredno podijeljena na pjevanje (očev prvi brak) i klavir (drugi) (...)» (isto: 120). Nataša Kolčevska tvrdi kako se u tekstu *Kuća kod Starog Pimena* «u svijesti odrasle pripovjedačice Ilovajski mogu protumačiti kao surogat za socijalne i psihološke sukobe njezine obitelji, palimpsest na koji će upisati priču o stvaranju vlastite kreativnosti i svijesti» (Kolchevska u Chester i Forrester, 1996: 135). Mogu se povući fizičke paralele vezane za ranu smrt Marije Aleksandrovne, sličnu ranim smrtima mnogih Ilovajskih, kao i psihološke paralele autoritarne roditeljske ljubavi, i u tom smislu u obje obitelji i okrutne majčinske ljubavi (formula u koju je iz poznatih razloga moguće uvrstiti i odnos Cvetajeve prema najstarijoj kćeri Arijadni). Kolčevska će govoriti o tri žene bitne za potragu Cvetajeve za

⁵ U obradi Cvetajeve taj je odnos izražen i «skriveno».

vlastitim identitetom, žene od kojih je svaka neuspjela majka ili kći neuspjele majke. Riječ je o već spomenutoj Valerijinoj majci Varvari Dimitrijevoj (iako, spominjući je, Cvetajeva pretežno govori o «Andrjušinoj majci»), njezinoj polusestri Nadji Ilovajskoj i Nadjinoj majci Aleksandri Aleksandrovnoj.

Eliacheff i Heinich govore o mogućim složenim položajima druge žene i kompleksu koji proizlazi iz psihoanalitičke i antropološke perspektive (stvarna druga žena, žena kao zamjena majke...) kroz prizmu likova Lilit i Rebecce Daphné du Maurier. Druga supruga nadmeće se s prvom ili njezinom utvarom za muževljevu ljubav, «pri čemu je druga u odnosu na prvu ono što je kći u odnosu na majku» (2004: 224), a komponente koje su igri komponente su seksualnosti, ekonomske situiranosti i identiteta. Preuzimanje svog mjesta preuzimanje je mjesta prve, a najčešće je, kao u slučaju Marije Aleksandrovne, riječ o nemogućnosti zauzimanja tog položaja: «(...) okovani ilovajski sanduci, miraz preminule Andrjušine majke, ljepotice Varvare Dimitrijevine, prve ljubavi, vječne ljubavi, vječne čežnje moga oca» (Cvetajeva, 1988: 32); «Sve ilovajsko u našoj kući, od štapića za igru institutkinje Valerije do Andrjušina ihtiosa, za nas je samo-Cvetajeve bilo tabu» (isto: 33); «Veliki salon u kojem se za našeg izbivanja pojavio samo portret Andrjušine majke u boji i do pojasa (portret je bio koban u *našem* životu) (...)» (isto: 35); «Evo V. D., voljene žene nevoljenog, one koja je ljubila drugog (...)» (isto: 38, 39). Upadljiva je razdioba na tjelesno u Varvare i Valerije, metaforički okarakteriziranih pomoću odjeće, mirisa, ukrasa i sitnih predmeta (koji zauzvat ženu konzumenta stavljaju u patrijarhalni poredak) i bestjelesno u Marije Aleksandrovne koja ni na jednom mjestu ne dobiva neki cjelovitiji fizički opis, već se uspjeva materijalizirati gotovo isključivo strukturalistički kroz opreku svojoj prethodnici («Takvih stvari kod *naše* majke Marije Aleksandrovne Mejn nikada nismo vidjeli.», isto: 32; «A ja, bojažljivo, majci: 'Mama, kako je... divno! – Ne smatram da je tako. Ali, čuvati se mora, jer to je Ljorin miraz. – Kakav srebrni snijeg! – To je naftalin. Da ne izjedu moljci'», isto: 33).

Sestre M. Cvetajeve posjedovale su devet majčinih dnevnika, od kojih je samo jedan sačuvan, a Cvetajevina biografkinja Lily Feiler navodi njegove dijelove koji mogu potvrditi karakter Marije Aleksandrovne kakvim ga je opisala njezina kći. Osamnaestogodišnja Marija nakon ljubavnog razočaranja i očeve zabrane piše: «Da, odricanje od sreće ima vlastito zadovoljstvo» (1994: 8), ili «Nije li bolje živjeti za druge negoli živjeti za sebe?» (isto: 9). Tri godine poslije, u svojoj dvadeset prvoj, udala se po očevoj želji za tada četrdesetpetogodišnjeg očeva prijatelja i udovca Ivana Vladimiroviča. Cijelu će majčinu priču Cvetajeva ispričati u prozi *Moj Puškin*, uspoređujući majku s Tatjanom Larinom kojoj se toliko divila i koja joj je,

slično kao i vlastitoj majci, bila uzor za izbor između «punoće patnje i praznine sreće». Tatjanin odgovor Onjeginu uspoređuje s majčinim odgovorom čovjeku kojega voli (kojega nije izabrala!) i kojega poslije dugo vremena kao udata žena susreće na muževljevu predavanju: «Mojoj je kćeri godina dana, jako je velika i pametna, ja sam sasvim sretna...» (Bože, kako li je u taj čas zasigurno mene pametnu i veliku mrzila jer nisam – njegova kći!)» (Cvetaeva 1988: 307). S motrišta majčina izbora može se gledati i na njezin majčinski i pomajčinski odnos prema djeci. Osobito je antagonističan odnos između (Cvetajevoj makar nikad bliske no ipak krajnje nenaklono okarakterizirane) najstarije sestre Valerije i njezine dvanaest godina starije pomajke: «(...) čitajući Valeriji na glas *Mrtve duše* koje mi je majka zabranila, a Valerija upravo stoga dopustila (...)» (Cvetajeva, 2005: 7). Ili: «Te su se dvije neprijateljske prirode nalazile samo u pjevanju, i ne one – njihovi glasovi (...)» (isto: 30). A sama će prema svjedočenjima nekih poznanika obitelji (npr. Aleksandra Žernakova-Nikolaeva) Valeriju nepravedno okarakterizirati: «Beskrvno, crnomanjasto lice, ogromne lukavo-draguljaste oči u vijencu najcrnijih trepavica, malena, tamna, stisnuta usta, oštar nos izbočen prema bradi – ni narodnosti, ni uzrasta na tom licu nije bilo. Ni ljepote, ni ružnoće. Bilo je to lice – vještice» (isto: 13). Naročito negativan, dvosmjernan i po kvaliteti recipročan stav nudi citat iz teksta *Kuća kod Starog Pimena*: «A jedina njegova unuka, moja polusestra Valerija, istinska nasljednica staropimenskih strasti i njegove glavne: nepraštanja, sve do ovog trenutka ne može oprostiti mojoj majci (umrloj 1906. godine) što je u kući zamijenila *njezinu* majku (umrlu 1890. godine) i mrzeći je u mom i Asjinu glasu, licu, gestama i čak *slovima* (!), mrzeći tako kako se može mrziti *isključivo* – dvaput *uskrslu* omrznuto – upravo *mrzeći*: jer ne može *vidjeti*, a vidjevši – *nagledati se* – ta mi sestra Valerija, naravno, ništa neće htjeti reći. Mogla bih navesti biblijsku po mržnji scenu te moje sestre Valerije prema mojoj najkrotkijoj na svijetu sestri Asji, nad rakom, na čijim je rukama Andrijuša i umro, ali to već pripada našoj obiteljskoj kronici» (Cvetaeva, 1972: 595).

Još jedan mogući motiv ovog otvorenog neprijateljstva seksualne je prirode, budući da će, kako Eliacheff i Heinich tvrde govoreći o prijelazu iz ljubomore u zavist, majka lišena seksualnosti ili užitka zavidjeti svim ostalim privilegiranim ženama, a ta je zavist «neizrecivija od svih drugih zavisti», ako je riječ o kćeri (2004: 155). Sukob tjelesne Valerije i bestjelesne Marije zasigurno se vodi i na ovoj razini, ali isto tako izmješta i na strah od Valerijina utjecaja na vlastite kćeri. Tjelesnost kroz metaforičku karakterizaciju i aluzije gotovo seksualne naravi najzanimljiviji su u pripovijesti *Vrag*. Valerijina je soba crvena s kosim stupom («falusnim») sunca, na njezinu krevetu sjedi ipak goli vrag, tu je i crveni divan «s gumbima utisnutim u grimizno-sljuzovo meso atlasa», ali ovdje nije riječ o Valerijinoj

seksualnosti, nego o buđenju seksualnosti promatračice i one koja oblikuje iskustvo na ovakav način – same Cvetajeve. Navedeno se čini najmotiviranijim izvorom Cvetajevoj nametnutih majčinskih zabrana vezanih za Valeriju: «Vrag je u Valerijinu sobu došao na pripremljeno mjesto: mog prijestupa – majčinske zabrane. (...) U Valerijinoj sam sobi, do sedme godine, potajice, na mahove, osvrćući se i osluškujući majku, pročitala *Evgenija Onjegina, Mazepu, Rusalku, Gospođicu-Seljanku, «Cigane»* i prvi roman u mom životu – *Anais*, u njezinoj je sobi bila ljubav, živjela je ljubav, i ne samo njezina i prema njoj, sedamnaestogodišnjakinji: svi ti albumi, bilješke, parfemi od pačulija, spiritističke seanse, simpatične tinte, privatni instruktori, repeticije, prerušavanja u markize i trepavice namazane vazelinom (...)» (Cvetajeva, 2005: 12). Valerija ili majka nikad ne nagovaraju na ulazak u sobu, što je moguće iščitati kao seksualnost koju otkrivaju druge žene, neobvezane konvencionalnim i društveno prihvatljivim odnosom prema malodobnoj Cvetajevoj: «Bili su to ili Avgusta Ivanovna ili Asjina dadilja Aleksandra Muhina, ponekada i nekakva gošća, no uvijek – žena, i nikada – majka, i nikada – sama Valerija» (isto: 5).

U *Mom Puškinu*, kao i u tekstu *Vrag*, opetovano se spominje crvena soba zabranjena zbog «drveta spoznaje Dobra i Zla» – police s knjigama, na kojoj je između ostalog i zbirka Puškinovih sabranih djela, pa će Pamela Chester okarakterizirati konzumiranje «zabranjenog voća», to jest Puškinovih stihova kao «strmoglavljivanje u jezik». Čitanje *Mrtvih duša* naglas vidi kao nametanje vlastitog glasa ruskom kanonu, a simptomatično je da su i glasovi zabrane i odobravanja koji se pojavljuju u prozi *Vrag* uvijek ženski. Ključno mjesto za inicijaciju u svijet poezije prema Chester je Cvetajevin san, u kojemu je slično kao kod krštenja, «vrag izvadio dijete iz tamne vode smrti i podigao je u novi život» jer je «odlučio da ću biti pjesnik, a ne voljena žena» (isto: 38). Pamela Chester će napomenuti i kako u Cvetajeve postoji otklon prema mogućem viđenju pera kao metaforičkog penisa kakvo predlažu Gilbert i Gubar, jer iako je vrag simbol Cvetajevina ulaska u poetski jezik, on je lišen jednoznačnih simbola spolnosti (tijelo mu je uspoređeno s lavičinim, a uspoređuje se i s dogom koja je u ruskom jeziku muškog gramatičkog roda) i nema spolnih organa. Chester tvrdi kako Cvetajeva na pitanje Gilbert i Gubar odgovara niječno: «(...) ako moć u obličju vraga ne mora nužno biti falička, a ako ova moć kroz Valerijino djelovanje stavlja Puškinovu poetsku riječ djetetu u ruke (i usta), onda njoj kao ženi ne može biti uskraćen ulazak u umjetnički diskurs na temelju neposjedovanja faličkog štapića». Kako ta lišenost nije ništa neobično pokazuje skrećući pozornost i na dio pripovijesti *Vrag* u kojem majka čita djeci zagonetne tekstove iz kojih trebaju pogoditi o čemu je riječ te tvrdi kako je tu vrag dematerijaliziran i sadržan u samom tekstu.

Valerija Cvetajeva je dakle prirodan produžetak svoje pokojne majke koja za oca nikada nije umrla, dovoljno stara da bi bila svjesna pojave osobe koja će zauzeti majčino (i njezino moguće!) mjesto u kući i dovoljno stara da artikulira netrpeljivost prema svojoj mladoj pomajci. U komentarima prijevodu Marin J. King će nesrazmjer između crno oslikane Valerije u prozi i ne tako crne slike koju o njoj stvara Cvetajeva u pismima objasniti Valerijinom metaforičkom karakterizacijom pomoću sjajnih tričarija naslijeđenih od majke. Ti je predmeti, naime, čine tipičnom djevojkom s kraja stoljeća čijoj se sudbini Cvetajeva opire, kao što se u prozi *Vrag* opire birajući «Bisere ruske poezije» umjesto Valerijinih srebrnih djevojačkih pilula (King u Tsvetaeva, 1980: 489).

Prema polubratu Andreju stav pomajke se ni na jednom mjestu ne opisuje otvoreno negativno, kao što je to u Valerijinu slučaju. Andrej pripada ilovajskom dijelu obitelji, kako je navedeno u citatu na početku, ali on, čini se, po svom spolu ispada iz mitologizirane slike koju Cvetajeva stvara o svojoj obitelji, odnosno, bolje rečeno – o ženskoj strani obitelji: «Jadni Andrijuša, stiješnjen između dva braka, dva udesa: dječake ne uče pjevati, a klavir je – mejnovski (od druge žene)» (Cvetajeva, 2005: 120). Andrijuša u tom smislu zadobiva sasvim sporednu ulogu, onu kakva je u rekonstrukciji prošlosti u njezinoj prozi općenito namijenjena muškarcima (s izuzetkom Dimitrija Ilovajskog), a pomajka koja ga ipak nije učila svirati zbog djedova naputka i zbog svog pomajčinstva (a ne majčinstva), na samrti najvjerojatnije uviđa pogrešku: «I tko zna nije li u tom trenu požalila što je poslušala starog djeda Ilovajskog i svoj mladi takt druge supruge umjesto svog pametnog, ludog srca, to jest, što nije zaboravivši sve djedove i žene: onu prvu, sebe drugu, mog i Asjinog muzikalnog, a Andrijušinog povijesnog djeda, posjela: mene – za pisaći stol, Asju – za ovsene pahuljice, a Andrijušu – za klavir (...)» (isto: 121).

Proširenje teme majčinstva u prvom je redu dimenzija u koju su uvedene preostale dvije junakinje, za Cvetajevu bitne žena iz djetinjstva – Aleksandra Aleksandrovna i njezina kći Nadja Ilovajska. Čitanje teksta *Kuća kod Starog Pimena* kakvo nudi Kolčevska, to jest ono s naglaskom na patrijarhalni sustav u kojemu sve ove žene djeluju onoliko koliko je dopušteno djelovati, odlična je polazna točka za povlačenje paraleli između likova i pridavanje stvarnih uloga koje imaju u Cvetajevinu rodoslovlju koje, očigledno, ne funkcionira isključivo po genealoškoj liniji.

Za analizu tematskog segmenta suodnosa javnog i privatnog Heldt se služi memoarima Daškove, Durove i Sohanske te kaže kako su kod sve tri «nesigurnost, usamljenost i djelomičan neuspjeh koji prate potragu za samodefiniranim ženskim postojanjem perceptivno stavljani u prvi plan» (1987: 66). Prema njezinu mišljenju skoro sve poznate ženske

autobiografije odlikuju se i apolozijskim tonom u obliku odricanja bilo kakve veze između istaknutog života autorice i njezinih zasluga za to, objašnjenja neobičnog života ili objašnjenja (koje prelazi u opravdanje) suživota s poznatim piscem i sličnih «anomalijskih» stilova življenja. Heldt tvrdi i kako su upravo ovo razlozi za pisanje uopće, a ne moguća spisateljčina samopromocija. Ističe još i razliku između javnog kod muškaraca i žena: samopouzdanje je opća karakteristika oba spola autobiografa, ali muškarci za nju dobivaju priznanje i pozicioniranost, i u pravilu ne raspravljaju o suprugama i djeci nego o sebi, dok su djeca itekako prisutna u ženskim autobiografijama. Napominje kako niti u jednoj analiziranoj autobiografiji žene ne potpadaju pod opći dojam o ženama kao žrtvama ljubavi koji im standardno pripisuju muški tekstovi, te da dok muškarci pišu o «Ženi», žene nikada ne pišu o muškarcima kao o seksualnim bićima, a niti o «Muškarcu». Autobiografije Ekatarine Velike i Vere Figner stavlja u kategoriju službenih autobiografija kod kojih javno zasjenjuje privatno te se ovakve autobiografije približavaju muškima po tome što im je jasna svrha. Njihove spisateljice posjeduju javno «ja», a svi se mogući konflikti i sva uznemirujuća sjećanja shvaćaju kao moralne pouke.

Autobiografska proza Marine Cvetajeve ipak je fenomen ranog 20. stoljeća i pripada drugom periodu autobiografskog ženskog stvaralaštva u kojem se prema Clymanu i Vowles opći status žene kao radnice, stvarateljice i umjetnice izmijenio u odnosu na prethodna razdoblja. Ovakvo se stvaralaštvo posljedično tematski i stilski razgranalo. Shodno tome, kod nje se neće naći apolozijskog tona u odnosu prema vlastitom stvaralaštvu, već upravo suprotno – isticat će ga i ondje gdje se možda ne očekuje, a zatim i rado analizirati, te će se u tom smislu možda i približiti samopromociji, što nije karakteristika ranijeg perioda. Iz svojih tekstova ipak ne isključuje iskustva prethodnih generacija. Nataša Kolčevska tvrdi kako se Cvetajeva, pišući *Kuću kod Starog Pimena*, «suprotstavlja javnoj slici koju su u velikoj mjeri stvorili muški kritičari i čitatelji – ona umjetnička aristokracija koja je oblikovala ruski kulturni ukus – o histeričnoj ženi i dobro odgojenoj, 'dekadentnoj' spisateljici. Upravo obratno, pišući kao žena, govoreći u ime žena u svom tekstu, popunjava, izlaže javnoj pozornosti ono što je bilo 'prazan prostor' napučen nepoznatim, tihim ženama koje se komešaju u pozadini iza istaknutih muškaraca, onih za koje se pretpostavlja da nemaju vlastitu priču» (Kolčevska u Chester i Forrester, 1996: 136, 137). O ostalim je karakteristikama suprotstavljenosti javnog i osobnog u autobiografskoj prozi teško govoriti na primjeru Cvetajeve zbog postupka nadogradnje mitologiziranjem koji prožima veći dio njezina opusa. Žene prethodnih generacija o kojima piše nisu žrtve ljubavi u onom smislu

kakav im pridaju muški tekstovi, već upravo suprotno – one su žrtve patrijarhalnog sustava sa svim posljedicama koje njihovo uklapanje u taj poredak nosi.

Takva je žrtva i Aleksandra Aleksandrovna, još jedna neuspjela majka ili, bolje rečeno, za Cvetajevu «metafora majke», budući da će njezin majčinski neuspjeh gotovo s kćerinske pozicije nastojati opravdati upravo patrijarhalnom strukturom koja joj je oduzela život, kako u doslovnom, tako i u prenesenom smislu («Neka mi oprostí njezina sjena i neka shvati da je ja prije i poslije svega – ne osuđujem.» Cvetaeva, 1972: 557). Riječ je o još jednom braku zbog «novca i imena», sjedinjenju starijeg muškarca s mnogo mlađom djevojkom, koja time dobiva «ključeve za pojas, a na sebe – križ» (isto: 558). U takvu braku djecu oduzima «tradicionalni zid dojilja, dadilja, bona, guvernanti, učitelja» (isto: 559). Čini se kako je u nekoliko rečenica o životu Aleksandre Aleksandrovne Cvetajeva uspjela sažeti cjelokupno žensko iskustvo toga vremena u formulu koja je kao rezultat dala generacije nijemih objektiviziranih žena svedenih na svega par njima dostupnih društvenih funkcija: «Čudovišno? A zar takav brak nije čudovišan? Sama je kriva! A zar je – znala? Zar je znala što je uopće brak? Ove današnje znaju. One, pedeset godina prije su letjele u taj pakao kao noćne leptirice na svjetlo – svom snagom. Upadale kao u provaliju. I – kako je mogla znati?» (isto: 562).

Ukrajinska bajka o vlastitoj majci i kumi alegorija je u kojoj je bez odstupanja ispričana priča o odnosu Aleksandre Aleksandrovne i kćeri Nadje: «Prolazi noću djevojka pored crkve, vidi svjetlo, ulazi. Služba je tiha, svećenik nepoznat, oni što se mole – čudni: neke odavno nije vidjela, neke nikada. Odjednom joj netko dotaknu rame. Okreće se: pokojna kuma. 'Trči odavde, djevojče, jer ovdje ti je majka, ako te vidi – rastrgat će te'. No, već je kasno: majka je vidjela i vani se kroz masu probija. Djevojka – u trk, majka za njom, i tako jure po pustim poljima (kćer po zemlji, a majka za njom – ponad zemlje). Ali pored nje je kuma, ne da da je povrijedi, dok trči zasipa križevima majku, odkrštava je. I naposljetku je kraj. Kraj sela, prva kuća. Pjetlići pjevaju. A kuma će, opraštajući se: 'Nikada više, djevojče, u crkvu noću ne ulazi kada vidiš svjetlo. To se neupokojene duše mole s neupokojenim popom. Da nije bilo mene rođena majka bi te pojela, otkad je umrla na tebe zube oštri'. Kada sam tu bajku, kao i uvijek u takvim slučajevima, da bih je pojasnila samoj sebi, počela prepričavati i zatim pitati – u čemu je stvar? zašto? – samo je jedan od mojih sugovornika: sugovornica, kategorički izjavila: 'Pa sasvim je jasno. Ljubomora. Jer kći je – suparnica'. Posmrtna ljubomora na mladost, nesretne na sretnu, mrtve na živu. I da se vratim na A. A.: neupokojene strasti mrtve, one koja *nikada* nije ni živjela» (isto: 557, 558).

Ljubomora koja se javlja u ovom odnosu eksplicitna je i u tekstu višestruko opetovana primjerima i digresijama. Lišena tekstualne skrivenosti, u svom pojavnom obliku nema

primjesa ambivalentnosti o kojoj govore Eliacheff i Heinich. Iste autorice će pak govoriti i o općem fenomenu ljubomore, pritom ističući kako je uvriježena ljubomora djeteta na majku ili oca detaljno izučena i imenovana (Edipov i Elektrin kompleks), dok je istodobno rijetkost postojanje kliničke prakse koja bi se bavila ljubomorom roditelja naspram djeteta. Aleksandru Aleksandrovnu moguće je poistovjetiti sa Snjeguljičinom maćehom (koja je, jednako kao i ostale spomenute majke, druga žena!), ona je narcistička majka koja odbija starenje, a postojanje kćeri kao nužno mlađe doživljava kao prijetnju vlastitoj venućoj slici: «Druge se starosti hrane uz mladost kćeri, ali ova je na njih nalegla kao nadgrobni spomenik. Ja sam se ugušila – ne diši ni ti» (isto: 561). Ili, još jasnije: «Kćeri, a osobito jedna, izrastaju u ljepotice. – I ja sam bila ljepotica. Kćeri odrastaju vesele. – I ja sam se smijala» (isto: 561). Aleksandra Aleksandrovna je, prema Eliacheffu i Heinichu, «više žena nego majka», ali samo prema kćeri, budući da iz Cvetajevine vizure njeguje sasvim drugačiji odnos prema sebi nekadašnjoj, sličnoj sinu Sergeju: «Majka. Majka je bila sinu, a ne kćerima» (Cvetaeva, 1972: 557). «Serjožu – u sjeni sobe i majke, Nadju – na otvorenu svjetlu, samo presječenom majčinom sjenom. Majka Serjožu štiti, Nadju – čuva» (isto: 556). «A je li moguće, samo pitam, je li neizbježno, a onda već i neosporno – voljeti dijete od nevoljenog, možda i – nepodnošljivog? Ana Karenjina je mogla, no to je bio sin, sin – u njoj, sin – njezin, samo-sin, sin njezine duše. Takav je sin za A. A. bilo posljednje dijete – Serjoža, dijete njezine duše i tijela, ona živa – da je na samom početku nisu ubili» (isto: 560). Znak ljubomore u ovom slučaju postaje i sam izbor riječi, promotre li se pažljivo odabrani i upotrijebljeni glagoli: jedno dijete majka «štiti», a drugo «čuva». Uvođenje ovog i ovakvog majčinsko-kćerinskog odnosa funkcionira možda i kao pogodnije mjesto za otvoreni govor o majčinskoj ljubomori od smještanja odnosa u okviru vlastite obitelji. S druge strane, logični momenti za pojavu roditeljske ljubomore momenti su kćerina ulaska u djevojaštvo i majčina približavanja starosti, odnosno oni koje Marija Aleksandrovna s vlastitim kćerima zbog smrti u ranoj dobi nije doživjela, pa je smještanje ljubomore u surogatnu obitelj i jedino mjesto gdje se ona mogla manifestirati u odnosu prema vlastitoj djeci.

Navodeći primjere ambivalentnosti u majčinsko-kćerinskom odnosu, Eliacheff i Heinich će govoriti i o dobroj vili koja preuzima ulogu majke u njezinoj odsutnosti, slično kumi iz ukrajinske bajke. Iako je u književnosti najčešće riječ o dadiljama, čini se kako su one u autobiografskoj prozi Cvetajeve sasvim sporedna lica. U ovu ulogu bi se možda najbolje mogle uklopiti protagonistica *Lovorova vijenca* Lidija Aleksandrovna T. i Maria von Thurn-und-Taxis iz *Tornja u bršljanu*, dobročiniteljice koje se kronološki pojavljuju nakon smrti Marije Aleksandrovne. S određenom zadržskom moguće je govoriti i o očevu pojavljivanju u

ovoj ulozi: «Nakon njezine smrti, često je govorio Asji: 'Što to, Asenjka, kao da griješiš?' - za umirenje savjesti – zamjenjujući majku» (Cvetajeva 2005: 110). A kao dobra vila u majčinsko-kćerinskom odnosu Aleksandre i Nadje Ilovajskih pojavljuje se upravo Cvetajevina majka koja Nadji krišom dostavlja ljubavna pisma.

Iako se ne uklapa u korpus koji je namjereno obrađivati, to jest, ne odnosi se na dio autobiografske proze koji se bavi djetinjstvom autorice, treba spomenuti i tekst *Životno osiguranje*⁶ jer se majčinstvom bavi zasebno. Upitno je u kolikoj se mjeri ovdje isprepleću biografska dokumentarnost i fikcija, no protagonisti ove novele uvelike odgovaraju kasnijoj Cvetajevinoj obitelji, onoj u kojoj je ona sama majka. U imenovanju likova koristi njihove funkcije u obitelji: otac, majka i sin, te opisuje posjet zastupnika osiguranja ruskim emigrantima u Parizu. Osiguravatelj majci obitelji priča priču o vlastitoj obitelji, ponajviše o patološki prisnom odnosu s majkom. Na kraju pripovijetke pripovijedanje iz trećeg lica prelazi u prvo i pripovjedačica rezonira: «Možda nikakvih sedamnaestero djece nije bilo, možda, ako *njih* nije bilo, ni sedamnaest smrti nije bilo, možda ni normandijskog oca koji je davao šamare – svaki težak sto pet kila» – nije bilo, i čini se, bit će prije svega da, i u tom je, čini se, sve – *oca uopće nije bilo*. Majka je međutim bila» (isto: 148). Ovaj se primjer navodi kao potvrda Cvetajevine sklonosti mitologiziranju ženske strane obitelji, ono o čemu će dosta pisati Pamela Chester, govoreći o anti-edenskoj kvaliteti autobiografske proze M. Cvetajeve. Ukratko, riječ je o Cvetajevinoj reinveciji i njezinu ponovnom pisanju mita o stvaranju, na način kako je opisan u *Knjizi Postanka* i na način kako dječastvo opisuju Tolstoj i Aksakov: «(...) preradila je muški mit da bi odrazila žensko iskustvo 20. stoljeća i, najvažnije od svega, da bi upisala definiciju same sebe kao pjesnikinje» . Ili, kako u *Kući kod Starog Pimena* otvoreno kaže: «I kako je sve mit, kako ne-mita nema, van mita nema, kako je mit predvidio i jednom zauvijek isklesao – sve (...)» (Cvetaeva, 1988: 38).

U ovoj analizi možda je zanimljivo promotriti i odnos prema muškim precima. Ivanu Vladimiroviču Cvetajevu posvećen je čitav ciklus proze, onaj koji Marin J. King svrstava u dokumentaristički, s najmanje fikcije i mitologiziranja, a Cvetajev se pojavljuje i u drugim dijelovima opusa. Tretman, pak, koji dobiva potpuno je različit od onog koji dobivaju žene u ovoj prozi. Cvetajev je opisan kao ličnost koja je odsutna i kada je fizički prisutna: «– Pa dobro, bit će joj muka i proći će... – krotko je potvrdio otac – bit će joj muka, pa što onda... (I, očigledno već razmišljajući o nečem drugom:) Bit će joj muka – krasno» (Cvetajeva 2005: 93). Pasivan je u funkcioniranju u obiteljskim okvirima, ali aktivan u svojoj profesionalnoj

⁶ Pripovijetka *Životno osiguranje* prvi je put tiskana 1934.

sferi, iako i pri stvaranju muzeja kao projekta očeva života njegova aktivnost u Cvetajevinoj tekstualnoj rekonstrukciji postaje samo duhovna zbog ocjene majčina udjela: «I govoreći o njezinoj pomoći ocu, prije svega govorim o istrajnosti njezina duhovnog udjela, o čudu ženske povezanosti s ulaskom u sve i izlaskom iz svega – kao pobjednikom. (...) Tako da od kvaka tvrdoglavog darovatelja na vratima do spiralnog ukrasa na stupu, muzej stoji na ženskom učešću» (isto: 49).

U odabranim tekstovima M. Cvetajeve nema dijelova u kojima zasebno artikulira ili primjerima opisuje odnos prema sebi i ocu. Čini se kao da oca ne stavlja u mrežu složenih odnosa iz kojih bi krenula u pravcu vlastita definiranja, već je otac donekle izoliran, izdvojen, bez nekog značajnijeg utjecaja na nju. Izoliran je prije svega zbog svoje introspektivne prirode i udubljenosti u rad: «Jadni tata! Stvar i jeste u tom da nas *nije* slušao, ni nas, ni naše game, kanone i galope, ni majčine potoke, ni Valerijine (ona je pjevala) rulade. Toliko nije slušao da čak ni vrata radne sobe nije zatvarao!» (isto: 110). Ipak, u odgovoru na Pasternakovljev upitnik pored dominantnog majčina utjecaja navest će i okarakterizirati i očev: «Skriveniji je, no stoga ne i slabiji utjecaj oca. (Strast prema radu. Odsutnost karijerizma. Jednostavnost. Otudjenost.)» (isto: 158).

Iz poglavito dokumentarističkog aspekta i sporedne muške uloge se može izuzeti i daleko zanimljivije obrađena pojava ličnosti povjesničara Dimitrija Ilovajskog, onakvoga kakav se pojavljuje u *Kući kod Starog Pimena*. Nataša Kolčevska pokušala je odgovoriti zašto Cvetajeva radi izuzetak od pravila u slučaju starca s kojim nije u krvnom srodstvu i kojega je zapravo vidjela tek nekoliko puta u životu, te, vezano uz navedeno, zašto nije ovu ulogu namijenila vlastitom ocu već surogatnom djedu. Kolčevska će najprije govoriti o mogućoj duhovnoj vezi – preko Ilovajskog je Cvetajeva nastojala ispitati muški autoritet pri pokušaju samodefiniranja, budući da direktna biološka veza ne postoji (iako će u pismima Muromcovej o Ilovajskom mjestimice govoriti kao o «mom» ili «našem» djedu). Muški autoritet Ilovajskog ovdje je prije svega zanimljiv kao sredstvo zaglušivanja i utišavanja ženskih glasova. To se očituje u njegovu kontroliranju tekstova, kontroliranju seksualnosti supruge i kćerki, kao i u kontroliranju života obje obitelji, i Ilovajskih i Cvetajevih, budući da je stvarni vlasnik kuća u kojima žive. No, napominje Kolčevska, iako Cvetajeva dekonstruira «poredak koji utišava svoje žene, odričući im pristup muškim domenama ideja i djelovanja, na taj način kontrolirajući njihovu potragu i identifikaciju s novim štivima i značenjima» (Kolchevska u Chester i Forrester, 1996: 141), tekst je prepun apela za oprostom i razumijevanjem: «Što je mogla A. A. od D. I. 'preuzeti'? Povijest, njegov životni poziv? Ne, povijest je pisao on sam. Ideje? One su joj, kao i svakoj pravoj ženi, bile nezanimljive (ne bi

bile, kada bi, no kako tog 'kada bi' nije bilo...» (Cvetaeva, 1972: 560). Krivica se premješta na Sudbinu i na samu personificiranu kuću. Kolčevska navodi primjer «književne identifikacije» između Cvetajevu i Ilovajskog, bitan za ukazivanje na Cvetajevu kao onu koja ima postati spisateljica. Riječ je o autorskoj interpolaciji Ilovajškoga jer on naknadno umeće neočekivane i neobične detalje u svoje već zastarjele udžbenike povijesti: «Jedanput sam, otvorivši njegov udžbenik, naletjela na sljedeće: 'Mitridad je na Pontijskim močvarama izgubio sedam slonova i jedno oko'. Oko mi se svidjelo. Izgubljeno, ali – sačuvano! Tvrđim da je to oko umjetničko! Jer što je sva umjetnost ako ne pronalaženje izgubljenih stvari, ako ne ovjekovječivanje gubitaka?» (isto: 551).

Odnos Ilovajskog prema vlastitim kćerima najčešće je blisko naveden uz stajališta njegove druge supruge koja preuzima muževljevu rigidnost i konzervativizam te ih modificira i pomiče za stupanj više: «Razlika između Pape koji sankcionira i običnog borbenog člana jezuitskog bratstva. Jednom riječju, u kući je A. A. bila njegova desna ruka, a desna je ruka uvijek jača od glave» (isto: 561). Kolčevska će, međutim, iznijeti i oštar stav Cvetajevu: ovaj je stari antisemit «agent dominantnog patrijarhalnog društvenog i kulturnog poretka (...)» koji «ne prepoznaje žene kao stvarateljice i nositeljice ideja, kao ni djecu kao stvorenja produhovljenih umova i prekrasnih tijela, kao generatore i subjekte tekstova» (Kolčevska u Chester i Forrester, 1996: 141). Zato ih on «odvaja od bilo kakva ostvarenja njihovih kreativnih mogućnosti i za posljedicu im dopušta da umru, bilo doslovno (kćer Nadja), bilo duhovno (vlastita žena). Znakovito je i to da jedina kći koja preživljava ovu tragičnu sudbinu, Olga, mora za oca figurativno umrijeti bijegom od kuće s mladićem židovske krvi i odlaskom u Sibir» (isto). Dimitrij Ilovajski je, dakle, za Cvetajevu zanimljiv kao autor sa smislom za detalje, neobične za njegov poziv i ličnost, i kao autor koji zbog pripadnosti patrijarhalnom poretku ženama zabranjuje autorstvo, a vlastitoj djeci i sam život. Zanimljiv je i još jedan potencijalni, metaforički odnos između oca i kćeri, a to je odnos Dimitrija Ilovajskog prema «ženi novog tipa», Mariji Aleksandrovnoj. Uzme li se u obzir činjenica kako je bila riječ o ocu mrtve suparnice, zanimljiv je i njezin odnos prema njemu: «D. I. je moju majku otvoreno poštovao i ona ga, tako strastvena i beskompromisna u svojim prosudbama, nikada ni u čemu nijedanput u cijelom mom djetinjstvu ni jednom riječju nije osudila. Neobičnost te naklonosti bila je i u uzajamnoj situaciji tih ljudi: otac prve žene, sklon drugoj. A druga, koja je toliko propatila zbog prve (sjene prve!) – sklona ocu prve» (Cvetaeva, 1972: 568). Ilovajski je mogao naći i druge povode pored navedenih da ne bude naklonjen Mariji Aleksandrovnoj, na primjer njezinu jaku judofiliju suprotstavljenu njegovu otvorenom antisemitizmu. Cvetajeva argumentira zanemarivost te prepreke djelomičnom sličnošću koja se iskazivala u divljenju

prema radu i snazi te stavom «(...) da nema zakona po kojemu kći otuđenog znanstvenika i starca biva bez iznimke ljepotica i pjevačica (ili plesačica), da nema tog zakona obratne nasljednosti, moja bi majka više pristajala kao kći njemu nego njegova vlastita» (isto 1972: 569).

BIBLIOGRAFIJA:

IZVORI:

- Cvetaeva, Marina, *Izbrannye proizvedenija*, Sovetskij pisatel', Moskva-Leningrad, 1965.
- Cvetaeva, Marina, *Moj Puškin*, Izdatel'stvo «Azbuka-klassika», Sankt-Peterburg, 2004.
- Cvetaeva, Marina, *Neizdannye pis'ma*, YMCA-PRESS, Paris, 1972.
- Cvetaeva, Marina, *Plennyj duh*, Izdatel'stvo «Azbuka-klassika», Sankt-Peterburg, 2004.
- Cvetaeva, Marina, *Sočinenija v dvuh tomah*, Narodnaja asveta, Minsk, 1988.
- Cvetajeva, Marina, *Ono što je bilo*, Naklada Breza, Zagreb, 2005., prevela i pogovor napisala A. Vidić.
- Tsvetaeva, Marina, *A Captive Spirit: Selected Prose*, VIRAGO PRESS Limited, 1983.

LITERATURA:

- Benčić, Živa, «*Marina ili o biografiji Irene Vrkljan – Pisati o drugima, sjećati se sebe*», «A. S. Puškin u 'sjećanjima' Marine Cvetajeve (*Moj Puškin*)», u: *Lica Mnemazine*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.
- Bisha, Robin, Gheith, Jehanne M, Holden, Christine, Wagner, William G. (ur.): *Russian Women, 1698-1917: Experience and Expression: An Anthology of Sources*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis,
- Bruss, Elisabeth: *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore & London, 1976.
- Chester, Pamela: «Engaging Sexual Demons in Marina Tsvetaeva's 'Devil': the Body and the Genesis of the Woman Poet», prema web-stranici: <http://www.econ.uiuc.edu/~slavrev/upenn/winter94/chester.html>, posjećeno 14. 10. 2000.
- Chester, Pamela, Forrester, Sibelan (ur.): *Engendering Slavic Literatures*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996.
- Clyman, Toby W., Vowles, Judith (ur.): *Russia Through Women's Eyes: Autobiographies from Tsarist Russia*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
- Costlow, Jane T., Sandler, Stephanie, Vowles, Judith (ur.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford University Press, Stanford, 1993.

- Eliacheff, Caroline, Heinich, Natalie: *Majke-kćeri: odnos utroje*, Prometej, Zagreb, 2004. prevela B. Brlečić.
- El'nickaja, Svetlana, *Poetičeskij mir Cvetaevoj*, Wiener Slavisticher Almanach, Wien, (30) 1990.
- Feiler, Lily, *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell*, Duke University Press, Durham and London, 1994.
- Feinstein, Elaine, *Marina Tsvetayeva*, Penguin Books, 1989.
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan, *The Madwomen in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1979.
- Heldt, Barbara, *Terrible perfection. Women and Russian Literature*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1987.
- Jelinek, Estelle, *Tradition of Women's Autobiography*, Twayne Publishers, Boston, 1986.
- Karlinsky, Simon, *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1966.
- Kelly, Catriona, *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*, Oxford University Press Inc., New York, 2005.
- Liljeström, Marianne, Rosenholm, Arja, Savkina, Irina (ur.), *Models of Self: Russian Women's Autobiographical Texts*, Kikumora Publications, Helsinki, 2000.
- Long, Judy, *Telling Women's Lives: Subject/ Narrator/ Reader/ Text*, New York University Press, New York & London, 1999.
- Pushkareva, Natalia, *Women in Russian History: From the Tenth to the Twentieth Century*, M. E. Sharpe, Armonk, 1997.
- Schweitzer, Viktoria, *Tsvetaeva*, The Noonday Press: Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995.
- Smith, Sidonie, Watson, Julia, *Reading Autobiography: A Guide For Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota, Minnesota & London, 2001.
- Stanton, Domna C., *The Female Autograph*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
- Zirin, Mary Fleming, «Nadezhda Durova, Russia's 'Cavalry Maiden'», u: Durova, Nadezhda: *The Cavalry Maiden: Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988. (str. ix-xxxvii)
- Žernakova-Nikolaeva, Aleksandra, «Cvetaevskij dom», prema web-stranici: <http://www.ipmce.su/~tsvet/WIN/about/zhernakova.html>, posjećeno 23. 12. 2006.

SUMMARY

MOTHER-DAUGHTER RELATIONSHIP IN MARINA TSVETAEVA' S FAMILY CHRONICLE

Marina Tsvetaeva's prose does not lend itself to clear-cut classification due to its omnipresent autobiographical quality. What seems most prominent in autor's family chronicle is the «mother-daughter» relationship, a theme commonly analysed from feminist perspective in autogynographical writing which will be considered in this essay.

