

Joanna Dziedzic
Białystok

Echa toposu *theatrum mundi* w twórczości Fiodora Tiutczewa

Topos *theatrum mundi* zrodził się w starożytności. Na przestrzeni epok topos ten ewoluował poszerzając swoje pole znaczeniowe. Jego źródła można upatrywać w filozofii platońskiej i neoplatonickiej. W starożytności pojęcie „teatr świata” związane było z postrzeganiem świata jako rzeczywistości pozornej (w duchu platońskiej metafory jaskini rzeczywistość była odbiciem świata idei). Platon sformułował również koncepcję człowieka-marionetki, która jest zabawką w rękach bogów (pojęcie *deus ridens*). Światem i człowiekiem rządziły różne siły, nie zawsze przychylnie człowiekowi¹.

Średniowieczna recepcja toposu przyniosła wizję człowieka – ideał chrześcijańskiego żołnierza (*miles christianus*), walczącego na scenie świata. Pojawia się także postać Boga jako autora spektaklu życia oraz Fortuna i Śmierć, które są wykonawcami boskich wyroków².

Renesans rozwinął znaczenie toposu przydając mu następujące sensy. Po pierwsze, powiązał koncepcję *theatrum mundi* z ideą o znikomości i marności świata (problematyka *vanitas*). Po drugie, wprowadził do jego semantycznego pola koncepcję zmienności losu, podporządkowanego Fortunie. W dobie renesansu obraz człowieka jako marionetki w przedstawieniu, którego Bóg jest jednocześnie reżyserem i widzem, powiązany został z kwestią determinizmu i wolności jednostki ludzkiej.

¹ Szczegółowe omówienie ewolucji toposu *theatrum mundi* zaprezentował P. Goźliński w pracy *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005.

² Patrz: J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 5–10.

Jeszcze inne znaczenie tej koncepcji nakreślił Calderon w dramacie *Życie snem* z 1635 roku. Pisarz połączył w tym utworze topos świata jako teatru i życia jako snu. Wizja świata jako teatru pojawia się także w szeregu dramatów Szekspira. Jednak ten twórca wskazuje również na odwracalność toposu: jeśli świat jest teatrem, to teatr jest światem³.

Dla romantyków *theatrum mundi* miało wymiar transcendentny i materialny, społeczny. Teatr odzwierciedlać miał całościowy porządek świata. Romantyzm wniósł nową interpretację toposu wiążąc go z tragiczną filozofią i estetyką historii.

U podstaw romantycznej historiozofii leży trzy zasadnicze postulaty. Po pierwsze, historia była rozumiana jako część przyrody. Po drugie – była spektaklem wyższej siły, boskim misterium, podporządkowanym jednak doświadczeniu empirycznemu (misterium realizowało się w procesie dziejowym ludzkości). I w końcu historia była wyrazem czegoś symbolicznego, była formą sztuki (zgodnie z myślą Schellinga). Tak więc historia jest całkowicie empirycznym, ale providencjalnym (podporządkowanym Boskiemu zamysłowi) spektaklem, urzeczywistnieniem Boskiego misterium dokonanym poprzez przeniesienie go do sfery rzeczywistości.

Echa toposu *theatrum mundi* przeniknęły do Rosji wraz z barokiem. Najwyraźniej wpływ koncepcji teatru świata zaznaczył się, naszym zdaniem, w rosyjskiej poezji XVII wieku, w której pojawiał się temat marności i kruchości ludzkiego życia, małości człowieka w odniesieniu do Boga (idea *vanitas*)⁴.

Światopogląd Tiutczewa, wyłaniający się z jego poezji i traktatów historiozoficznych, był znamienym wyrazem epoki romantycznej i jej poszukiwań. Stąd jego filozoficzno-metafizyczna poezja, zainteresowanie jednostką w świecie, w historii, w społeczeństwie, pogłębione zainteresowanie kwestią jej wolności i swoiście rozumianego indywidualizmu. W centrum światopoglądu poetyckiego Tiutczewa stoi człowiek. Poeta analizuje jego rolę i miejsce w przestrzeni metafizycznej i społeczno-politycznej. Autor *Uranii* postrzega człowieka jako jednostkę, która próbuje odgadnąć i zrozumieć tajemnice bytu, natury i własnej egzystencji ludzkiej. Poszukuje odpowiedzi na to, kim jest on sam, co go ogranicza. Idea świata jako teatru nie

³ Szerzej szekspirowską koncepcję świata jako teatru przedstawił L. Kolankiewicz we wstępie do pracy *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2005.

⁴ Temat wpływu zachodniego baroku na literaturę rosyjską oraz recepcji barokowych motywów przedstawia Wiktor Żywow. Patrz: В. М. Живов, *К типологии барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века*, <http://barocco2006.narod.ru/zivov.htm>.

mogła być obca Tiutczewowi, który dobrze znał zarówno literaturę rosyjską, jak i zachodnią. Chociaż stosunkowo rzadko pojawia się w jego poezji bezpośrednio nawiązanie do toposu *theatrum mundi*, to pole semantyczne tej koncepcji bliskie jest światopoglądowi poety.

Historia jako teatr świata

W twórczości Fiodora Tiutczewa wizja świata jako Bożych igrzysk najwyraźniej zaznaczyła się w wierszu *Cyceron* (*Цицерон*) z 1830 roku. Poeta rysuje postać wzniosłego bohatera, który jest świadkiem „wielkich widowisk” („высоких зрелищ”) Bogów. Tymi spektaklami są przełomowe momenty historii. Ostatnia strofa podkreśla charakterystyczne dla Tiutczewa przekonanie o tym, że nieśmiertelność można osiągnąć jedynie usilną walką, będącą istotą ludzkiego bytu:

.....
 Счастлив, кто посетил сей мир
 В его минуты роковые!
 Его призвали всеблагие
 Как собеседника на пир.
 Он их высоких зрелищ зритель,
 Он в их совет допущен был –
 И заживо, как небожитель,
 Из чаши их бессмертье пил!⁵

(105)

Człowiek, który godnie spotyka fatalne, przełomowe chwile historii, umie przeciwstawić swoją wolę i energię tragicznej rzeczywistości, może osiągnąć wyżyny dostępne Bogom. Jest tu pochwała aktywności osoby, która wykorzystuje daną mu przez Bogów możliwość uczestniczenia w dziejach ludzkości i staje się dzięki temu nieśmiertelna. Dzięki takiej postawie człowiek staje się nie tylko aktorem na scenie świata, ale jak i bogowie widzem.

Idea życia ludzkiego jako nieustannej walki na arenie świata znalazła swoje odzwierciedlenie również w wierszu z 1850 roku zatytułowanym *Dwa głosy* (*Два голоса*):

⁵ Wszystkie cytaty wierszy Tiutczewa pochodzą z wydania: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия*, Ленинград 1987.

1

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,
Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!
Над вами светила молчат в вышине,
Под вами могилы – молчат и оне.

Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;
Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.

2

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,
Как бой ни жесток, ни упорна борьба!
Над вами безмолвные звездные круги,
Под вами немые, глухие гроба.

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

(167)

W utworze pojawiają się typowi uczestnicy światowego spektaklu: olimpijscy Bogowie jako widzowie, człowiek jako aktor i Fatum – reżyser owego widowiska. Treść wiersza mówi o potrzebie walki śmiertelnych ludzi z nieśmiertelnym losem. Poeta stawia pytanie – w jaki sposób człowiek powinien zachować się w stosunku do tej tragicznej konieczności? Tytuł, kompozycja oraz idea nieuniknionej przegranej wskazują, że oba głosy, w różny sposób, mówią o tym samym. Ale dzięki subtelnym zmianom leksykalnym, zwrotem do walczących, w drugim głosie pojawia się inny, bardziej optymistyczny ton. Mimo wykorzystania takich samych obrazów i motywów Fatum, olimpijskich Bogów – tonacja i autorska pozycja w drugim głosie przybiera inny charakter.

W pierwszej części pokazani są Bogowie żyjący w szczęśliwym świecie, którego nie obchodzi świat śmiertelników. W drugiej spoglądają zawiistnym okiem na walkę ludzkich serc. Pojawia się w tu związek teatru świata z popularnym w starożytności toposem *deus ridens* (Bóg naśmiewający się, bawiący się). Podobnie jak w starożytnych mitach i dramatach siły rządzące ludźmi nie zawsze są im przychylnie. Bogowie dostrzegają być może zagrożenie ze strony człowieka. Słowa: „Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком, тот вырвал из рук их победный венец” oddają przekonanie Bogów i samego autora o prawdzie tych słów. Michaił Brojtman podkreśla szczególną rolę drugiej części, w której pojawia się motyw

Fatum jako głównego protagonisty człowieka⁶. Badacz zwraca uwagę, że człowiek przybiera rolę tytana i burzy ustaloną hierarchię pomiędzy Bogami i ludźmi⁷.

Temat życia ludzkiego, którym rządzi Fatum, pojawia się także w innych utworach Tiutczewa. W wierszu *Bezsenność* (*Бессонница*) z 1829 roku poeta przedstawia wizję osieroconego ludzkiego świata, którego dosięgło Fatum. W walce z Losem człowiek i przyroda pozostawieni są samym sobie. Bóg-kreator nie interesuje się swoim dziełem. Życie zaś, którego cechą jest przemijanie, zdaje się być jedynie złudą:

Нам мнится: мир осиротелый
 Неотразимый Рок настиг –
 И мы, в борьбе, природой целой
 Покинуты на нас самих;

 И наша жизнь стоит пред нами,
 Как призрак на краю земли,
 И с нашим веком и друзьями
 Бледнеет в сумрачной дали;

(80)

Utwór *Od miast do miast przez wszystkie dni* (*Из края в край, из зпада в зпад*) powstały w 1836 roku przedstawia obraz ludzkości, którą miota Los. Pytanie o cel tej gonitwy tłumu jest w istocie pytaniem o sens ludzkiego bytu i sens jego działania. Nieustający pęd ludzkości zdaje się być bezcelowy, ponieważ życie ludzkie, jak wskazuje autor, przemija, jest ulotne. Temat przemijania nawiązuje do toposu *vanitas* – życie ludzkie jest kruche i marne.

Kwestię tego, kto kieruje człowiekiem, skąd bierze się w nim pragnienie poznania tajemnic bytu i natury, porusza wiersz *Fontanna* (*Фонтан*) z 1836 roku. Okazuje się, że granice ludzkiego poznania wyznaczają tajemnicze wyższe siły („длань незримо-роковая”).

Człowiek jest więc w swoim istnieniu zniewolony, albowiem wszelkie jego działania podporządkowane są z góry wyższym siłom. W teatrze świata jest marionetką w rękach Losu lub Opatrzności. Od niego nie zależy nic. Mimo to pojawia się w jednostce ludzkiej dążenie do wyzwolenia. Może to osiągnąć dzięki aktywnej walce z Losem, która przejawia się poprzez dążenie człowieka do samopoznania. Próbuje odkryć zagadki swego istnienia, bytu

⁶ С. Бройтман, *Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура*, Москва 1997, с. 159.

⁷ Тамże.

natury i kosmosu człowiek kieruje się ku wolności. Ostateczne poznanie nie jest jednak dane ludzkości, dlatego wszelka jej aktywność ma wymiar tragiczny. Nadmienimy, że idea historii jako *theatrum mundi* znalazła swoje odzwierciedlenie także w jego wierszach o tematyce politycznej.

Jednostka ludzka, taka jaką przedstawia Tiutczew, dąży do realizacji metafizycznej idei jedności wszechświata i historii. Jedność z kosmosem człowiek może osiągnąć poprzez proces poznania przyrody, a co za tym idzie proces samopoznania. Dla poety poznanie mechanizmów, którym podporządkowany jest bieg historii, związane jest ze zrozumieniem przyrody i wszechświata. Proces dziejowy i wszechświat mają cechy wspólne: ulegają katastrofom, są widowiskowe, rządzą nimi przeciwstawne siły i chaos.

Działalność dyplomatyczna autora *Bliźniąt* odcisnęła swoje piętno na jego koncepcjach historiozoficznych. Tiutczew stawia pytanie o etyczny sens historii. Poddając analizie polityczną arenę współczesnych sobie czasów, biorąc pod uwagę wydarzenia rewolucji francuskiej 1789–1799 roku poeta dostrzega fatalny proces dechrystianizacji w procesie dziejowym Europy. Odejście przedstawicieli Kościoła Zachodniego (poeta ma na myśli przede wszystkim osobę papieża i wyższe władze kościelne) od etyki chrześcijańskiej było przyczyną ateizmu i rewolucji, które spowodowały upadek świata zachodniego. Twórca uważał, że religia chrześcijańska pełni konstruktywną rolę w procesie historycznego rozwoju narodów. Ratunkiem dla Europy miała być, wedle Tiutczewa, Rosja, jako ta, która zachowała nienaruszoną etykę chrześcijańską i wzorzec państwowości (imperium oparte na zasadach etycznych Prawosławia).

Tak więc ostatecznie proces dziejów sprowadza się do odwiecznej walki Dobra ze Złem. W tiutczewowskiej koncepcji historii obecni są Bóg, człowiek i szatan – „stali mieszkańcy historycznego świata”⁸ oraz główni uczestnicy kosmicznego misterium. W romantycznym teatrze historii rozgrywa się między nimi dramat wolności i konieczności. Plan historii, przy całej jego providencjalnej nieprzejrzystości, opiera się w światopoglądzie poety na Dobru. Ale działania ludzi w tragiczny dla nich sposób zmieniają kierunek zwracając się ku Złu. Tiutczew pisze:

В истории человеческих обществ существует роковой закон... Великие кризисы, великие кары обычно наступают не тогда, когда беззаконие доведено до предела, когда оно царствует, управляет во всеоружии зла и бесстыдства. Нет, взрыв разражается по большей части при первой по-

⁸ M. Janion, *Czyn i kłeska. Rzecz o tragizmie*, [w:] M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 448.

пытке возврата к добру, при первом искреннем... поползновении к необходимому исправлению. Тогда-то Людовики шестнадцатые расплачиваются за Людовиков пятнадцатых и Людовиков четырнадцатых⁹.

W historii, zdaniem Tiutczewa, nie było jeszcze sytuacji, w której zamysł światowego widowiska znalazłby godnego aktora. Do tej roli pretendowali cesarze rzymscy, Karol Wielki, Napoleon, Mikołaj I, jednak – zdaniem Tiutczewa – żaden z nich nie nadawał się na „odtwórcę głównej roli” w teatrze świata. Przyczyną było to, że postępowali oni wbrew ontologicznemu porządkowi. Kierowali się kłamstwem:

Ложь, злая ложь растлила все умы,
И целый мир стал воплощенной ложью!..

(230)

Tiutczew w swoim pojmowaniu sensu historii próbuje połączyć dwie dość oddalone od siebie idee. Po pierwsze, uważa, że przeszłość Zachodu obciążona jest historycznymi błędami i pychą, zaś przeszłość Rosji – historyczną winą. Po drugie, współczesne pocie wydarzenia rodzą sytuację historycznego *katharsis*, w którym i Rosja i Zachód z nowej perspektywy samopoznania będą mogły osiągnąć prawdziwą jedność.

Należy podkreślić, że poeta nie idealizował Rosji. Jego koncepcja przedstawiała ideał – Rosję, taką, jaką twórca chciałby widzieć. Natomiast w wierszach, publicystyce i korespondencji niejednokrotnie poddawał ostrej krytyce rosyjskie władze. W liście z 1857 roku do A. Błudowej poeta pisze: „...Власть в России – такая, какою её образовало её собственное прошедшее своим полным разрывом со страной и её историческим прошлым – (...) эта власть не признаёт и не допускает иного права, кроме своего (...) Власть в России на деле безбожна”¹⁰.

Tak więc rosyjska historia wskazuje, że forma państwowości stoi w tragicznej sprzeczności z formą narodowego samopoznania. Stąd wziął się rozdźwięk w społeczeństwie rosyjskim – idący od czasów Piotra I. W tym też poeta widzi przyczynę rozłamu pomiędzy przeszłością Rosji a jej współczesnością. W ten sposób wyjaśnia katastrofalną przegraną swojej ojczyzny w wojnie krymskiej: „[przegrana – *J.Dz.*] была лишь роковым последствием совершенно ложного направления, данного задолго до него судьбам России”¹¹.

⁹ Ф. И. Тютчев, *Россия и Запад*, Москва 2007, с. 43.

¹⁰ Тамże, s. 260.

¹¹ Тамże, s. 311.

Fałszywa władza tworzy fałszywą ideologię i doprowadza do mistyfikacji życia. Proces dziejów staje się rozwiniętą w czasie i przestrzeni grą, która nieuchronnie prowadzi do powszechnej katastrofy, ponieważ drwiący Los kieruje wektor działań ludzkich nie ku Dobru, ale ku Złu.

Życie snem

Calderonowska koncepcja świata jako snu, zacierająca granice pomiędzy sferą jawy i marzeń sennych bliska jest również Tiutczewowi.

Postrzeganie życia człowieka na ziemi jako męczącego snu („утомительные сны”) pojawia się w utworze *Przebłąsk (Проблеск)* z 1825 roku. Noc jest dla Tiutczewa przebudzeniem, a dzień jedynie snem. W takiej postawie da się słyszeć echo filozofii Platona i jego metafory jaskini. Motyw oniryczny staje się wykładnią światopoglądu poety:

.....
 Едва усилием минутным
 Прервем на час волшебный сон,
 И взором трепетным и смутным,
 Привстав, окинем небосклон, –

 И отягченною главою,
 Одним лучом ослеплены,
 Вновь упадаем не к покою,
 Но в утомительные сны.

W duszy pojawia się ikaryjskie pragnienie wzlotu, wzbicia się ku niebu i nieśmiertelności:

О, как тогда с земного круга
 Душой к бессмертному летим!
 Минувшее, как призрак друга,
 Прижать к груди своей хотим.

 Как верим верою живою,
 Как сердцу радостно, светло!
 Как бы эфирною струею
 По жилам небо протекло!

(70–71)

Człowiek – „marny pył” nie ma jednak tyle siły, by wyzwolić się i dosięgnąć boskich wyżyn:

.....
 Мы в небе скоро устаем, –
 И не дано ничтожной пыли
 Дышать божественным огнем.

(71)

Nieco inny wydzźwięk motyw snu nabiera w utworze z 1830 roku zatytułowanym *Sen na morzu* (*Сон на море*):

И море и буря качали наш челн;
 Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
 Две беспредельности были во мне,
 И мной своевольно играли оне.
 Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
 Окликалися ветры и пели валы.
 Я в хаосе звуков лежал оглушен,
 Но над хаосом звуков носился мой сон.
 Болезненно-яркий, волшебно-немой,
 Он веял легко над гремящею тьмой.
 В лучах огневицы развил он свой мир –
 Земля зеленела, светился эфир,
 Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,
 И сонмы кишели безмолвной толпы.
 Я много узнал мне неведомых лиц,
 Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,
 По высям творенья, как бог, я шагал,
 И мир подо мною недвижимый сиял.
 Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
 Мне слышался грохот пучины морской,
 И в тихую область видений и снов
 Врывалася пена ревущих валов.

(106)

Podmiot liryczny znajduje się pomiędzy dwoma światami – realnym i fantastycznym. Granica pomiędzy nimi jest płynna, co poeta podkreśla przeplatając obrazy jawy (morze podczas burzy) i snu (fantastyczny świat ogrodów-labiryntów). Pojawia się tu częsty dla twórczości Tiutczewa motyw „двоемирия”. Podwojenie światów powoduje, że rzeczywistość nabiera cech fikcyjnych, zaś świat marzeń sennych – realnych. W drugim świecie zmienia się jednak pozycja tiutczewowskiego bohatera. Na świat spogląda on z góry („по высям творенья как бог я шагал”).

Także w wierszu *Jak oceanu toń otacza ziemski ląd...* (*Как океан объемлет шар земной...*) z 1830 roku poeta łączy rzeczywistość i sen:

Как океан объемлет шар земной,
 Земная жизнь кругом объята снами;
 Настанет ночь – и звучными волнами
 Стихия бьет о берег свой.

(...)

Небесный свод, горящий славой звездной,
 Таинственно глядит из глубины, –
 И мы плывем, пылающею бездной
 Со всех сторон окружены.

(82)

Podwojenie światów pociąga za sobą dualizm istnienia jednostki ludzkiej – człowiek istnieje w przestrzeni metafizycznej i realnej. Sen i czas nocy to te momenty, w których człowiek może się przenosić do przestrzeni niebiańskiej.

Podwojenie światów pojawia się również w krótkim epigramacie z 1871 roku:

В просонках слышу я – и не могу
 Вообразить такое сочетание,
 А слышу свист полозьев на снегу
 И ласточки весенней щебетанье.

(258)

Poeta łączy tu ontologiczne sprzeczności. Pojawienie się jaskółki zimą, niemożliwe w „prawdziwym” świecie, wprowadza element fantastyczny.

Sen staje się irrealnym bytem, w którym mogą dokonywać się najbardziej nierealne metamorfozy i gdzie przełamane zostają wszelkie zasady świata realnego. Przestrzeń marzeń sennych w wierszach Tiutczewa jest swoistym „światem na opak”, światem karnawału, co ponownie zbliża poetę do toposu *theatrum mundi*.

Niemożność wyzwolenia się z ograniczeń, jakie są narzucone na człowieka zrządzeniem Opatrzności, Fatum czy innych sił wyższych, rodzi w jednostce ludzkiej pragnienie połączenia, zlania się z wszechświatem. W wierszu *Jakiż czar, morze, obszary twe mota!* (*Как хорошо ты, о море ночное*) z 1865 roku podmiot liryczny, niczym we śnie, gubi się, zatapia w falach morza:

В этом волнении, в этом сиянье,
 Весь, как во сне, я, потеряя, стою –
 О, как охотно бы в их обаянье
 Всю потопил бы я душу свою...

(216)

Koncepcja rzeczywistości jako snu ma w ostateczności wymiar tragiczny, albowiem wskazuje, że jeśli życie jednostki ludzkiej i wszelkie jej działania (a więc i dążenie do wyzwolenia spod rządów wyższych sił) są złudą, to nie mogą przynieść jakiegokolwiek pozytywnego efektu.

Teatralizacja przestrzeni

Topos *theatrum mundi* może być interpretowany jako sposób widzenia bytu jako całości. „Najgłębszą istotą takiego spektaklu jest ponadczasowy aspekt życia, obejmującego »niebo« i »ziemię« (...), jego odrodzenie w innej formie po odegraniu przez człowieka roli w świecie historycznym”¹². Kosmiczne misterium, posługując się symbolami nieba i ziemi, dnia i nocy, ustanawia pewien porządek, orientuje przestrzeń w drodze od chaosu do ładu, buduje scenę, na której rozgrywa się teatr historii i życia ludzkiego.

Elementy takiego misteryjnego zorganizowania przestrzeni odnajdujemy w poezji Tiutczewa. Świat przedstawiony w jego wierszach najczęściej opiera się na zestawieniu motywu nieba i ziemi. Niebo symbolizuje groźne, choć dobroczynne siły, które są dla człowieka źródłem niezrozumiałych, strasznych, a zarazem pięknych i wspaniałych zjawisk. Sfery niebiańskie stanowią dla Tiutczewa sferę sacrum, do którego człowiek dąży, próbując wyzwolić się z ograniczeń, jakie nakłada na niego jego własna niedoskonała natura i świat przyrody. Obraz nieba w poezji Tiutczewa ma charakter ambiwalentny. Bywa ono radosne i przyjazne człowiekowi, jak w wierszu *Ranek w górach* (*Утро в горах*) z 1929 r.:

Лазурь небесная смеется,
Ночной омытая росой,
И между гор росисто льется
Долина светлой полосой.

(81)

Z kolei obraz nocnego nieba wiąże się z pojęciem chaosu, co pokazuje wiersz *Dzień i noc* (*День и ночь*) z 1839 roku. Niebo przeobraża się w bezdenną otchłań, świat duchów i sennych mar, niedostępny człowiekowi i jego poznaniu:

¹² E. Feliksiak, „*Maria*” *Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997, s. 65.

Но меркнет день – настала ночь;
 Пришла – и с мира рокового
 Ткань благодатную покова
 Сорвав, отбрасывает прочь...
 И бездна нам обнажена
 С своими страхами и мглами,
 И нет преград меж ей и нами –
 Вот отчего нам ночь страшна!

(145)

Motyw ziemi („дольний мир”) w liryce Tiutczewa również ma charakter dwoisty. Z jednej strony poeta opiewa piękno i harmonię świata przyrody, nazywa Ziemię matką. Świat „dzienny” jest pełen harmonii, przyjazny Bogom i ludziom, symbolizuje rzeczywistość materialną. Obraz ziemi bywa także nacechowany negatywnie, jak w wierszu *Wieczne lody* (*Снежные горы*) z 1829 roku:

(...) дольний мир, лишенный сил,
 Проникнут негой благовонной,
 Во мгле полуденной почил, –
 Горе, как божества родные,
 Над издыхающей землей
 Играют выси ледяные
 С лазурью неба огневой

(81)

Ziemia jest pozbawiona sił, umierająca, gdy tymczasem lazur nieba igra z lodowymi wierzchołkami gór. W liryku *Choć moje gniazdo jest w dolinie...* (*Хоть я и свил гнездо свое в долине...*) z roku 1860 podmiot liryczny niczym ptak pragnie wzbić się ku górze i odrzucić to, co ziemskie. Ziemia jest sferą profanum („все удушливо-земное”).

Wszechświat ma więc charakter antytetyczny, dwoisty. Ambiwalencja symboli nieba i ziemi wskazuje, że można odczytywać je „na opak”, noszą one na sobie znamię tragicznego w gruncie rzeczy karnawału.

Tiutczew buduje specyficzną czasoprzestrzeń *teatru świata* poprzez zestawianie motywów w pary. Niebo zwykle wiąże się z nocą, zaś Ziemia z dniem. Poeta wyraźnie dzieli tę czasoprzestrzeń na dwie części. Noc pojawia się jako kategoria czasu, moment, w którym, niczym w teatrze, podnosi się kurtyna, i człowiek staje sam w obliczu wszechświata, ciemnej przepaści. Teatralizacja przestrzeni przejawia się poprzez wprowadzenie motywu zasłony-kurtyny, która odgradza Ziemię (scenę rzeczywistości) od Nieba (sfery metafizycznej, niebiańskiej):

На мир дневной спустилася завеса,
 Изнемогло движенье, труд уснул..
 Над спящим градом, как в вершинах леса,
 Проснулся чудный, еженощный гул.

(125)

„Kurtyna” pojawia się w liryce autora *Uranii* najczęściej pod postacią dnia:

Святая ночь на небосклон взопла,
 И день отраднй, день любезный,
 Как золотой покров, она свила,
 Покров, накинутый над бездной.
 И, как виденье, внешний мир ушел...

(162)

На мир таинственный духов,
 Над этой бездной безымянной,
 Покров наброшен златотканый
 Высокой волею богов.
 День – сей блистательный покров –
 День, земнородных оживленье,
 Души болящей исцеленье,
 Друг человекoв и богов!

(145)

Dzień odgradza człowieka od otchłani chaosu, chroni go przed nieznanym. Podniesienie „kurtyny” obnaża samotność i marność człowieka wobec tajemnic wszechświata:

.....
 И человек, как сирота бездомный,
 Стоит теперь, и немощен и гол,
 Лицом к лицу пред пропастию темной.

На самого себя покинут он –
 Упразднен ум и мысль осиротела –
 В душе своей, как в бездне, погружен,
 И нет извне опоры, ни предела...
 И чудится давно минувшим сном
 Ему теперь все светлое, живое...
 И в чуждом, неразгаданном, ночном
 Он узнает наследье родовое.

(162)

W takim momencie życie jawi się człowiekowi snem, zaś prawdziwy i rodziwy jest świat metafizyczny, w którym kryją się źródła ludzkiego istnienia.

Tak zorganizowana przestrzeń, posługująca się uniwersalnymi symbolami nieba, ziemi, dnia, nocy nawiązuje do budowy misterium, posługującego się alegoriami. Świat przedstawiony poezji autora *Uranii* cechuje się teatralizacją i podkreśla tragiczny wymiar ludzkiego istnienia.

Topos *teatru świata* przybiera w twórczości Fiodora Tiutczewa, jak widzimy, różnorodne formy, chociaż nie oddaje w pełni całego bogactwa myśli, zawartego w spuściźnie literackiej poety. Przejawia się w historyzoficznych koncepcjach rosyjskiego klasyka, w pojmowaniu historii jako boskiego widowiska. Odnosi się także do ontologicznych zagadnień bytu człowieka i świata, których irracjonalność twórca boleśnie odczuwał. Życie ludzkie dla autora *Cycerona* ma wymiar tragiczny, zaś historia pokazuje dramat jednostki ludzkiej i społeczeństw. W ten sposób światopogląd poety, przedstawiający jego wizję świata, wiąże się z koncepcją *theatrum mundi*, a dokładniej, jak próbowaliśmy to zasygnalizować, z echem tego toposu.