



UDK 821.161.1.09

Blaž Podlesnik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

ANNA AHMATOVA IN OSIP MANDELŠTAM V DIALOGU »ZAŠČITNIH LISTIN«¹

Razprava je posvečena posebni funkciji »zaščitne listine«, ki jo literatura dobi v ustvarjanju nekaterih avtorjev v Sovjetski zvezi. Avtor v opusu Osipa Mandelštama in Anne Ahmatove izpostavlja podobna izhodišča, ki oba književnika pripeljejo do dojemanja literarnega ustvarjanja kot osrednjega sredstva za osmišljanje lastne eksistence, ter nakaže skupne poteze tistih njunih literarnih del, ki jih avtorja zasnujeta kot poskus premagovanja krize biografije s pomočjo literature.

The paper deals with the special function of »safe conduct«, which was attributed to literature in the works of certain authors of the Soviet era. It concentrates on the works of Osip Mandelstam and Anna Akhmatova, exposing the common basis for the two authors' perception of literature as the sole means of attributing meaning to a »random« existence and the common characteristics of their works, dealing with the crisis of biography with the means of literature.

Ključne besede: literatura kot »zaščitna listina«, akmeizem, Osip Mandelštam, Anna Ahmatova, proza, pesnitev

Key words: literature as »safe conduct«, acmeism, Osip Mandelstam, Anna Akhmatova, prose, verse tale

V literaturi, ki je v Sovjetski zvezi nastajala ob uradno priznani književnosti in ki po prelomu v začetku 30-ih let praktično ni imela več možnosti, da se pojavlja v tiskani obliki, je tematizacija ustvarjanja – najpogosteje prav pisanja literature – nedvomno ena od njenih dominantnih značilnosti. Tema literature je pogosto sólo literarno ustvarjanje, medtem ko se njena intenca najpogosteje izrisuje kot poskus avtorja, da bi prav s pomočjo literature kar se da celovito osmisлил lastno življenjsko usodo. V teh poskusih sestavljanja (avto)biografske refleksije s pomočjo literature igrata ob avtote-matizaciji izjemno pomembno vlogo avtorjev dialog z literarno in kulturno tradicijo ter dialog z ostalimi avtorji sodobniki, katerih dela in usode v tovrstnih literarnih osmiš-ljanjih biografije nastopajo v vlogi nekakšnih zrcal, v katerih lastna usoda najde prepo-trebno potrditev v primerljivi usodi drugega.

Specifična krizna avtobiografskost, ki jo je mogoče odkrivati že v poznih delih ruskih simbolistov, v katerih avtorski subjekt izgublja svojo celovitost in avtonomijo, se pri avtorjih iz kroga akmeistov, ki mu pripadata Ahmatova in Mandelštam, začne pojavljati kako desetletje kasneje kot pri simbolistih. Proces osmišljanja lastnega ustvarjanja v odnosu do življenjske usode zgodovinsko sovpadе z največjim razmahom stalinističnega terorja, tako da ga na eni strani določa zavest o krizi literarne in kulturne refleksije, ki ima svoj izvor v kulturi druge polovice 19. stoletja, na drugi strani pa

¹ V razpravi je predstavljen (in z nekaterimi razmišljanji o prozi Osipa Mandelštama dopolnjen) del izsledkov doktorske disertacije z naslovom »*Pesnitev brez junaka*« Anne Ahmatove in tradicija ruske pesnitve od klasicizma do 20. stoletja, ki je nastala pod mentorstvom prof. dr. Aleksandra Skaze. Ob tej priložnosti se mentorju še enkrat zahvaljujem.

praktično nerazložljiv pritisk sovjetskega sistema, v katerem je biografija kot zaporedje človekovih dejanj in njihovih logičnih posledic povsem nemogoča.

Pri obeh avtorjih je problem (avto)biografije neločljivo povezan s specifikom kulturno-socialne situacije, v kateri biografija – ne kot umetniška refleksija človekovega življenja, temveč kot pot, ki jo posameznik prehodi od rojstva do smrti – izgubi avtonomijo. Vrsta dogodkov od prve svetovne vojne prek revolucije in državljanske vojne, ki so (sploh v prvi polovici 20. stoletja) z vso težo zgodovine pritisnili na posameznika, namreč vržejo senco dvoma na biografijo kot avtonomno pot posameznika, ki jo oblikuje niz njegovih dejanj v interakciji s svetom. Ekstremne zgodovinske situacije, v katerih postanejo posameznikove možnosti izbire izjemno skrčene, posameznika ko subjekt »dogodka bivanja« (tj. aktivnega udeleženca življenjske situacije) nemalokrat omejijo zgolj na objekt, na predmet zgodovinskega procesa.²

Tako Ahmatova kot Mandelštam v iskanju vzrokov za kulturnozgodovinsko situacijo »pravega 20. stoletja« oz. »stoletja-volčjaka«³ izpostavljata dediščino 19. stoletja. Ahmatovi predstavljata most z 19. stoletjem predvsem Dostojevski in pesnik Innokentij Annenski: prvi kot prerok oz. videc, ki mu uspe vpogled v tragično bistvo stvarstva in strašno prihodnost individualizma (tj. Dostojevski, kot ga Ahmatova predstavi v prvi *Severni elegiji*), drugi kot pesnik in znanilec tragičnih pesniških usod, ki bodo sledile v 20. stoletju.⁴ Podobno se razkriva Mandelštamov pogled na biografijo v 19. stoletju v njegovem eseju *Konec romana* (*Конец романа*, 1928). V njem pesnik ob razmisleku o neustreznosti romana za upovedovanje usode človeka v 20. stoletju odkriva korenine za nastalo stanje prav v (družbenih, zgodovinskih) procesih druge polovice minulega stoletja. Za oba avtorja je torej značilno, da ob kriznem doživljanju lastne družbene in ustvarjalne usode svojo refleksijo te situacije oblikujeta kompleksno. Ne zadovoljita se zgolj z obsojanjem »nekulturne« sovjetske stvarnosti in poveličevanjem tradicije vélike ruske kulture pred letom 1917; oba del vzrokov za nastalo situacijo iščeta tudi v ruski literarni in kulturni tradiciji, kar zanju kot avtorja, ki sama sebe doživljata predvsem kot neposredna dediča in nadaljevalca te tradicije, pomeni, da morata preveriti in na novo osmisliti tudi lasten odnos do tradicije.

Paradoksalno se v položaju, v katerem se Ahmatova in Mandelštam znajdetata sredi 20-ih let, prav literatura ohrani kot osrednji element osebne identitete. Čeprav se literatura iz sfere javnega umakne v območje zasebnega (literatura, namenjena le ozkemu krogu prijateljev, ki naj jo ohranijo za prihodnost, t. i. situacija »državlanske smrti«),⁵

² L. Ginzburg o življenju posameznika med pritiski 20. stoletja in napol fiktivno osebno aktivnostjo tako npr. govori o »biografiji ne po lastni volji« (Ginzburg 1988: 230).

³ V *Pesnitvi brez junaka* A. Ahmatova kot »pravo 20. stoletje« predstavi niz zgodovinskih kataklizem, ki so si v Rusiji od začetka 1. svetovne vojne leta 1914 do Stalinove smrti (1953) sledile ena za drugo. Podobno 20. stoletje kot »stoletje-volčjaka« upodobi Mandelštam v pesmi *Za zvenečo hrabrost prihodnjih daljav* (*За гремящую доблесть грядущих веков*, 1931–1935).

⁴ Annenski je kot predhodnik oz. tisti, ki je z lastno usodo napovedal tragične pesniške usode 20. stoletja, predstavljen v pesmi *Učitelj* (*Учитель*, 1945), ki jo Ahmatova kasneje vključi v cikel *Venec mrtvim* (*Венок мертвым*, 1962).

⁵ Ahmatova od leta 1924 do 1939 ne sme objavljati svoje poezije (v tem času se pod njenim imenom v tisku pojavijo le tri literarnovedne razprave o Puškinu), in čeprav se med letoma 1940 in 1946 njen položaj nekoliko izboljša (izide njena zbirka *Iz šestih knjig* [*Из шести книг*, 1940], nekatera njena, za cenzuro manj

tudi v tej situaciji prav literatura ohranja oziroma dobi izjemno moč. Meja med literaturo in življenjem praktično izgine in literarna dela začnejo krojiti usodo svojih avtorjev. Tako literatura za ustvarjalce v nemilosti ostaja hkrati sredstvo preživetja (tj. edini kriterij lastnega obstoja, edina možnost samopotrditve), obenem pa tudi tista dejavnost, zaradi katere so izgubili pravico do mesta v družbi in mnogi tudi življenje.

»Zaščitna listina« kot pisateljeva avtobiografija

Glede na situacijo, v kateri se znajdejo pisatelji v Sovjetski zvezi, ni presenetljivo, da tako Ahmatova kot tudi Mandelštam poskušata svoje avtobiografije stakiti iz elementov lastne ustvarjalne poti, ki jih na eni strani predstavljajo njuna lastna literarna dela (predvsem dela 10-ih in 20-ih let 20. stoletja), na drugi strani pa dela ostalih avtorjev – tako predstavnikov literarne tradicije kot tudi njihovih sodobnikov. S tem se oba na specifičen način vrmeta na teoretska izhodišča akmeizma (predvsem v njegovi naravnosti na besedilno oziroma znakovno dejanskost), hkrati pa se ta izhodišča aktualizirajo v odnosu do posebne dvojne vloge, ki jo za oba avtorja dobi umetniška beseda v porevolucijskem obdobju. Obema se literatura kaže kot pomembnejši del življenja ali celo kot zamenjava za življenje samo, ki pa ju spremlja tudi neizogiben dvom o sposobnosti pozitivne upodobitve avtorske vizije.

Predvsem v prvi razsežnosti – v navezavi ustvarjanja na življenje – se Ahmatova kot avtorica *Pesnitve brez junaka* (*Поэма без героя*) ter Mandelštam v svoji prozi približujeta delu ruske literature 20. stoletja, ki se (predvsem v prozi) ukvarja z vprašanji ustvarjalnega procesa in problematizira odnos med avtorjem, tekstom (oz. besedilno stvarnostjo kulture nasploh) in zunajbesedilno dejanskostjo. V mislih imamo vrsto proznih literarnih del, ki se začnejo pogosteje pojavljati v tridesetih letih 20. stoletja, kot pomemben dejavnik prozne literature pa se ohranijo vse do 60-ih let. Ta dela so v teoretski refleksiji prav zaradi tematizacije ustvarjalnega procesa in specifičnega odnosa, ki se v teh delih vzpostavlja med avtorjem kot dejansko človeško usodo in avtorskim subjektom v literarnem delu, kasneje dobila ne preveč posrečeno oznako »metaproza« (*memanpoza*; kot. rus. ustreznica angl. termina *metafiction*).⁶

M. Lipovecki, ki v svoji razpravi, posvečeni ruskemu postmodernizmu, metafikcijo obravnava z vidika vloge, ki jo je ta odigrala kot dejavnik pri avtohtonem razvoju ruskega postmodernizma (gl. Lipovecki 1997: 44–49; prim. tudi Javornik 2002: 419–420), tako na primer posredno opozarja na dejstvo, da prva teoretska refleksija omenjenih značilnosti ruske literature prve polovice 20. stoletja ni bila omejena zgolj na prozo. Opozori namreč na razpravo z začetka 80-ih let, v kateri se D. Segal posveti tipu literature, ki

sporna dela pa se pojavijo v revialnem tisku), se po napadu Ždanova 1946, v katerem posebej obsodi Ahmatovo in prozaika M. Zoščenko, znova znajde v nemilosti. Nekoliko manj cenzurno stroga, a zato toliko bolj življenjsko kruta so bila 20-ta in 30-ta leta za Mandelštama. V drugi polovici 20-ih let mu tako, kljub temu da je že veljal za »nezaželeni element«, uspe objaviti dve knjigi umetniške proze in zbirko razprav o literaturi, preden ga v začetku 30-ih doleti prva aretacija.

⁶ Omenjena oznaka, ki ji je botrovalo predvsem dejstvo, da se te značilnosti v nadaljnjem razvoju ruske literature v veliki meri pojavijo prav v proznih žanrih (predvsem ob ponovnem razcvetu romana), namreč z zamejevanjem pojava zgolj na prozo zmanjšuje njegovo univerzalnost.

tematizira literarno ustvarjanje v okolju, ki je do tega ustvarjanja in samega ustvarjalca pogosto sovražno; loti se je predvsem z vidika specifične funkcije, ki jo ta literatura dobi v odnosu do dejanske biografije njenih avtorjev (prim. Segal 1981). Po Lipoveckem naj bi prav Segal z iskanjem vzporednic med vrsto del ruske literature 20. stoletja (od spominov v fragmentih *Samotnosti* [*Уединенное*, 1912] V. Rozanova do *Pesnitve brez junaka*)⁷ utemeljil raziskovanje metaproze oziroma tega, kar bi, ne glede na to, ali gre za verzno ali prozno literaturo, lahko imenovali tudi »metapoetika«. Pri tem se Lipovecki osredotoči bolj na poetološke značilnosti,⁸ medtem ko funkcija tega tipa literature, na katero z naslovom razprave *Literatura kot zaščitna listina* opozarja Segal, ostaja v ozadju.

Vloga literarnega dela kot »zaščitne listine« (*охранная грамота*),⁹ ki jo Segal odkriva v delih ruskih pesnikov in pisateljev od 30-ih let dalje, namreč ob vrsti poetoloških značilnosti, ki jih preučevalci pripisujejo »metaprozi«, vključuje tudi etično razsežnost avtorskega dejanja, ki je nezdružljiva z nekaterimi izhodišči, značilnimi za t. i. »postmoderno metafikcijo«. V prvi vrsti imamo seveda v mislih tezo o »smrti avtorja«, ki je z Barthesovim istoimenskim esejem iz leta 1968 postala tako rekoč topika poststrukturalistične misli (gl. Iljin 1996: 160). Če je ta teza do neke mere združljiva s konceptom postmodernistične avtorske maske, ki ostaja zgolj besedilna maska (za njo namesto dejanskega avtorja z estetskim in etičnim sistemom vrednot in lastno vizijo sveta zeva praznina ali vsaj zavest o nezmožnosti kakršne koli zaključujoče totalitete – gl. Lipovecki 1997: 11), predstavlja omenjena literatura, ki nastaja od 30-ih do 60-ih let 20. stoletja, njeno popolno nasprotje. Kljub podobnim poetološkim značilnostim, ki jih Lipovecki označuje z izrazom »metaproza« oziroma »metapoetika«, je literatura v vlogi zaščitne listine izključno modernistični pojav, ki kljub krizi avtonomne avtorske pozicije verjame v avtorstvo kot vrednoto.

Literatura kot avtorjeva »zaščitna listina« takó v situaciji Sovjetske zveze prevzame vlogo (avto)biografije, v kateri pa – zaradi osrednje vloge, ki jo v življenju omenjenih ustvarjalcev dobi literatura – ni več ločnice med ustvarjalno biografijo in refleksijo avtorjeve usode neodvisno od literature. Dela tridesetih let, ki so nastajala v grozljivem okolju najhujšega stalinističnega terorja, nasploh pričajo o poskusih njihovih avtorjev, da bi s pomočjo literature – od fragmentarnih in napol spominskih proznih zapisov do

⁷ Na nepopolnem seznamu del, ki jih kot dela v funkciji zaščitne listine obravnava Segal, se ob delih V. Rozanova in pesnitvi Ahmatove kot skrajnih mejnikih najdejo tudi taka odmevna dela ruske literature 20. stoletja, kot sta romana *Mojster in Margareta* M. Bulgakova in *Doktor Živago* B. Pasternaka. Za naše razmišljanje prav gotovo ni nepomembno, da med omenjenimi deli najdemo tudi *Egipčansko znamko* (*Египетская марка*, 1928) O. Mandelštama.

⁸ Tematizacija ustvarjalnega procesa; »zrcalnost« pripovedi, ki s pomočjo struktur »teksta v tekstu« omogoča stalno sopostavljanje avtorja-ustvarjalca z junakom-pisateljem; avtorski komentarji, ki brišejo jasno ločnico med besedilno in zunajbesedilno dejanskostjo; t. i. »razgaljenje postopka« itd.

⁹ Segal v naslovu svoje razprave in v poimenovanju te posebne vloge, ki jo v omenjenih razmerah dobi literatura, sledi naslovu Pasternakovega proznega dela *Zaščitna listina* (*Охранная грамота*, 1930), ki predstavlja enega od najbolj reprezentativnih primerov te literature na začetku 30-ih let 20. stoletja.

V prevodu termina v slovenščino (rus. *охранная грамота* oz. ang. *safe conduct* kot »zaščitna listina«) upoštevamo uveljavljen prevod naslova Pasternakovega dela (gl. npr. Skaza 1990: 462) in dejstvo, da drugi možni prevodi v slovenščino (npr. »varnostno pismo«) v celoti ne ustrezajo smislu, ki ga v ruščini v izvorno pravni termin polaga nova, literarna aktualizacija.

poskusov obnoviti romaneskno pripoved z junakom-pisateljem – osmislili in kot element kulture ohranili tudi lastno življenjsko pot, ki sta jo je na vseh ravneh ključno zaznamovali predvsem njihova ustvarjalna dejavnost in njihov odnos do kulturne tradicije.

Mandelštamova proza kot akmeistična »zaščitna listina«

Različni Mandelštamovi prozni teksti, nastali v 20-ih letih, imajo – ne glede na vse razlike med njimi – dve dominantni skupni lastnosti: posvečajo se problemu literarne upodobitve pesnikove biografije in to počno na način osmišljanja besedilne stvarnosti kulture. Pot do »prave« in »resnične« literarne upodobitve (tj. razjasnitve, osmišljanja) lastne življenjske usode v njih namreč nujno vodi skozi plasti literarne, tj. besedilne stvarnosti.

To izhodiščno dvojnosti najdemo že v *Hrupu časa* (*Шум времени*, 1925), v delu, ki predstavlja Mandelštamov prvi poskus, da bi s pomočjo proznega avtobiografskega dela osmislil in presegel ustvarjalno krizo, ki jo doživlja v novi kulturni situaciji. Besedilo, osnovo katerega predstavljajo avtobiografski spomini (spomini kot refleksija nebesedilne, konkretne stvarnosti), je hkrati na več ravneh eksplicitno vpeto v besedilno stvarnost kulture (torej v nekaj, kar bi lahko imenovali spomin kulture).

Mandelštam v *Hrupu časa* odkriva »korenine« svoje biografije: v posameznih zapisih predstavlja različne spomine na otroštvo v Peterburgu 90-ih let 19. stoletja, v katerih se kot rdeča nit pojavlja občutek izkoreninjenosti in iztrganosti. »Tujost«, ki jo Mandelštam občuti v odnosu do judovskega kulturnega okolja lastne družine, že v teh zgodnjih spominih presega s pripenjanjem lastne identitete na tradicijo ruske literature, kar je jasno vidno v poglavju *Knjižna omara*, v kateri Mandelštam z očmi otroka predstavi domačo knjižno omaro.¹⁰ V poglavju, posvečenem V. F. Komisarževski, o lastni biografiji govori kot o biografiji »raznočinca«, torej pripadnika sloja ruskega izobraženstva, ki ne izhaja iz plemstva. Namesto biografije predlaga nekakšno »bibliografijo«¹¹ in tako poudari odsotnost socialnega determinizma in hkratno vpetost v kulturo in njeno tradicijo. Ob biografskem spominu, na čigar pomen opozarjajo številni avtorji (gl. npr. Benčič 1996), Mandelštam kot bistveno komponento samoosmišljanja izpostavlja prav individualno osmišljen kulturni spomin, ki dobi vlogo povezovalca identitete.

Živa Benčič, ki opozarja na polemičen odnos *Hrupa časa* do tradicije avtobiografskih upodobitev otroštva v ruski »plemiški« literaturi (npr. v Tolstojevih polavtobiografskih delih *Detinstvo*, *Deštvo* in *Mladost*), položaj »raznočinca«, s katerim se Mandelštam identificira, upravičeno interpretira kot nadzgodovinski, univerzalni položaj iztrganosti in izključenosti. Z navezavo na drugo pomembno temo *Hrupa časa* – temo revolucionarnega vrenja 90-ih let – pa ta položaj v omenjenem delu dobiva tudi povsem konkretno kulturnozgodovinsko ozadje. Prav raznočinska inteligenca 19. stoletja

¹⁰ V omari nad kaosom judovskih knjig na spodnji polici in nad nemškimi knjigami na srednji kraljuje materina polica ruskih knjig, ki jih mladi Mandelštam doživlja kot neločljivo celoto predmetnega (vonj, oblika, barva platnic) in besedilnega (tj. samih literarnih del).

¹¹ »Raznočinec ne potrebuje spomina, dovolj je, da pove o knjigah, ki jih je prebral, in biografija je gotova.« (Mandelštam 1971: 99).

je bila namreč v veliki meri zaslužna za prenos zahodnoevropskih družbenokritičnih in revolucionarnih idej v kulturno okolje Ruskega imperija – torej tudi za to, kar Mandelštam v okviru ruske literature v zadnjem poglavju *Hrupa časa* imenuje »literarna jeza« (revolucionarnost ruske literature). Na ta način avtor v *Hrupu časa* s prepletom treh najpomembnejših tem – judovskih korenin, revolucionarnih socialnih idej in tradicije velike ruske literature – oblikuje lastno identiteto s pomočjo »tuje« tradicije (kot Jud je nekakšen »raznočinec« v odnosu do ruske literarne tradicije), obenem pa prav v tradiciji ruske literature izpostavlja odprtost za »raznočinstvo« kot eno njenih glavnih lastnosti.

Ob neposredni tematizaciji literarne tradicije kot tistega elementa, ki omogoča vzpostavitev posameznika kot subjekt avtorefleksije, se vpetost avtorefleksije v besedilno stvarnost – v spomin kulture – kaže tudi v odprtosti *Hrupa časa* za ostalo avtorjevo ustvarjanje. Najbolj tipičen primer, s katerim Mandelštam osmišlja svojo liriko v kontekstu biografije in hkrati svojo biografijo v kontekstu lirike, je prozna variacija Mandelštamove pesmi *Koncert na kolodvoru* v poglavju *Glasba v Pavlovsku*, na katero opozarjajo številni komentatorji dela (gl. npr. Taranovski 2000: 19), še bolj pa na pomen literature in predvsem poezije pri tem poskusu avtobiografske refleksije opozarja formalni princip druženja posameznih poglavij *Hrupa časa* v celoto. Viktor Krivulin, peterburški pesnik in publicist, opozarja, da v izčiščeni različici iz leta 1928 štirinajst poglavij *Hrupa časa*, ki na prvi pogled predstavljajo kaos avtobiografskih fragmentov brez fabule in celo brez pravega junaka, določa celoto tradicionalna pesniška oblika soneta.¹² Na ta način literarna tradicija in lastno ustvarjanje ponujata v *Hrupu časa* možnost za preseganje popolne iztrganosti, za »poskus« avtobiografije.

V drugi stvaritvi 20-ih let, v *Egipčanski znamki*, se Mandelštam posveti prelomnemu obdobju biografije vse generacije, t. i. »poletju Kerenskega« oz. zadnjemu poletju pred oktobrsko revolucijo. V delu, ki poskuša vzpostavljati tradicionalno pripovedno distanco med avtorjem in junakom, se vse bolj izkazuje, da je junak Parnok le poskus, kako preko junaka kot drugega osmisliti lastno biografijo (prehodi s tretjeosebne pripovedi na prvoosebno, avtobiografske poteze v liku in hkratni pripovedovalčevi poskusi, da bi se od lika čim bolj distanciral). Parnok kot avtorjev parodični dvojnik tako nastopa predvsem kot avtobiografska refleksija avtorja, ki je tudi v *Egipčanski znamki* ob spominih na konkretne biografske dogodke usmerjena predvsem v besedilno stvarnost kulture in v njen za Mandelštama najpomembnejši del – v literaturo.

Problem Parnokove iztrganosti je v delu predstavljen kot problem njegovega porekla: kot človek »brez rodbine« oz. pravega porekla in sorodstva v Peterburgu svoje rodoslovno deblo odkriva v usodah iz ruske literature.

»Da, s takšnim sorodstvom se ne pride daleč. Sicer pa, kako to – brez rodbine? Dovolite, kako brez? Je rodbina. Kaj pa kapitan Goljadkin, kaj pa kolegijski svetniki, ki bi jim 'Gospod lahko pridal denarja in razuma'.« (Mandelštam 1971: 37).¹³

¹² Prva štiri poglavja v odnosu do osrednjih tem predstavljajo nekakšno tezo, druga štiri – antitezo, medtem ko dve »tercini« (zadnjih šest poglavij) predstavljata dva nivoja sinteze (gl. Krivulin 1995: 184–185).

¹³ Prevodi citatov so – če ni navedeno drugače – delo avtorja prispevka. Za ilustracijo sloga v omenjenem odlomku navajamo citat še v izvirniku: »Да, с такой родней далеко не уедешь. Впрочем, как это нет родословной, позвольте – как это нет? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым мог Господь прибавить ума и денег.«

Mali ljudje »peterburških del« ruske literature od tridesetih let 19. stoletja dalje so pravi Parnokovi predniki. Njegovo rodoslovno deblo se začneja z Jevgenijem iz *Bronstege jezdeca*, ki ga je pri Puškinu Bog prikrajšal za denar in razum, z Gogoljevimi peterburškimi uradniki,¹⁴ ki jih pestijo vse krivice tega sveta, in z istim tipom junaka v *Dvojniku* Dostojevskega, nadaljuje pa se v štiridesetih in petdesetih letih, v vseh tragičnih literarnih usodah junakov nižjih slojev. Vse te tipično peterburške usode so tik pod površino blišča severne prestolnice in za njihovo razkritje je potrebno samo pero – tj. literatura. Avtor podobno kot v *šumu časa* tudi v *Egipčanski znamki* izpostavlja socialno angažiranost ruske literarne tradicije, njeno moč razkrivanja, čeprav tudi v *Egipčanski znamki* razmerje do te tradicije ostaja ambivalentno.¹⁵

Navezava junaka Parnoka na Goljadkina iz *Dvojnika* Dostojevskega opozarja na še en odnos, ki ga delo vzpostavlja z literarno tradicijo. Razmerje med govoroma pripovedovalca in literarnega lika, ki ga Dostojevski uporabi za parodičen prikaz razkroja govora literarnega lika (gl. Bahtin 2000 [1929]: 113–115), na poseben način v svoji pripovedi uporabi tudi Mandelštam. Tu vlogo dvojnika literarnega lika prek avtobiografskih potez dobi sam avtor, parodija pripovedovalca pa na ta način prehaja v delno avtoparodično preverjanje lastne življenjske usode.¹⁶ Tako se tudi v *Egipčanski znamki* prav literarna tradicija izkaže za tisto kulturno dediščino, ki kljub dvomom, ki jih vzbuja, omogoča osmišljanje življenjske usode.

Dilema lastnega odnosa do literature dobi pri Mandelštamu vsaj trenutno razrešitev v tretjem proznem delu s konca dvajsetih let – v *Četrta prozi* (*Четвертая проза*, 1930–1931). Delo, ki je prvič izšlo na zahodu v šestdesetih letih prejšnjega stoletja in ki si je pot do bralcev v Sovjetski zvezi utrla v »samizdatu«, je odnos med biografijo in literaturo problematiziralo ob živem konfliktu sočasnosti. V tem smislu *Četrta proza* logično nadaljuje osmišljanje lastnega otroštva v *Hrupu časa* in prelomnega leta 1917 v *Egipčanski znamki*.¹⁷

V ozadju dela leži zaplet, do katerega je prišlo leta 1928, ko je založba »Zemlja in tovarna« v eni od svojih izdaj pomotoma kot prevajalca navedla Osipa Mandelštama. Ne glede na to, da se je Mandelštam nemudoma opravičil prizadetim, so ga nekateri avtorji v sovjetskem tisku napadli z banalnimi obtožbami »plagiatorstva«. V *Četrta prozi* avtor presoja ta napad nase v odnosu do literature kot kulturne vrednote in so očen z lažmi uradne sovjetske literarne produkcije poskuša potegniti ločnico med lažno in pravo literaturo. Mejo med obema predstavlja odobravanje oblasti (»dovoljenost«), ki spremlja »lažne«, »mrtve« literature, medtem ko je prava literatura vedno pisana

¹⁴ Na Gogoljev *Plašč* kažejo fragmenti fabule *Egipčanske znamke*, v kateri Parnokove kose oblačil iz čistilnice odnaša konjenski kapitan Kržižanovski.

¹⁵ Prim. »Pero, ki sname kopreno [*razkriva – op. B. P.*], je kot čajna žlička zdravnika, okužena z bacili davice. Bolje je, če se je ne dotikaš« (Mandelštam 1971: 38).

¹⁶ Prim. slog Mandelštamove pripovedi v citiranem odlomku, ki posnema slog pripovedi z gledišča lika, kot ga lahko opazujemo pri Dostojevskem.

¹⁷ Na zaporednost in povezanost teh del kaže Mandelštam z naslovom. *Četrta proza* je četrto prozno delo, nekakšno nadaljevanje obeh zgodnejših proznih del in knjige esejev o poeziji (*O поэзии*), ki je izšla 1928.

»brez dovoljenja«. Tovrstne delitve Mandelštam ne uporabi le za presojanje sočasne literature, temveč je to tudi merilo presojanja vse literarne tradicije.¹⁸ Pri tem je eden od znakov prave, svobodne literature njena »živost«, ki jo Mandelštam namesto z zapisano besedo (dnevnikom, arhivom), povezuje z govornjo, pravkar »izdihnjeno« besedo, ki se rojeva v trenutku.¹⁹

V odnosu do žive sodobnosti Mandelštam znova zavzame položaj na margini, vendar sta njegova tokratna »raznočinstvo« in iztrganost rezultat zavestne odločitve. Pravica do svobodne besede – besede, ki napada nepravilnost in laž in ki hkrati izključuje njenega avtorja, – je tu dokončno sprejeta kot bistvo literature in merilo prave umetnosti.²⁰ To, kar izključuje iz družbe, se torej pokaže kot tisto, kar pisatelja povezuje s tradicijo »prave literature«, in to za Mandelštama predstavlja tudi bistvo njegovega lastnega položaja. Prav on je pravi nosilec tradicije »revolucionarne«, »zle« in »iskrene« ruske literature 19. stoletja, ki jo – kot vedno – skuša uničiti »dovoljena« literatura režima.

To spoznanje, do katerega Mandelštam pride v svoji prozi, je izjemnega pomena za njegovo nadaljnje ustvarjanje in pomeni notranjo razrešitev konfliktnega odnosa do kulturne tradicije, ki so mu posvečena vsa tri »avtobiografska« prozna dela, nastala med letoma 1923 in 1931.²¹ V njih se po fragmentih – od otroštva preko leta 1917 do sočasne situacije konca dvajsetih let – sestavlja nekakšna »biografija raznočinca«, v kateri se preverja vrednost »spiska knjig«, ki to biografijo sestavljajo. Od ambivalentnega odnosa do revolucionarnih idej in njihovih literarnih korenin v *Hrupu časa* in *Egipčanski znamki* do sprejetja svojega »raznočinstva« kot vrednote v *Četrti prozi* razrešuje Mandelštam svoj odnos do tradicije ruske kulture, ki je hkrati porodila strahote revolucije, državljanske vojne in stalinizma, obenem pa zanj kot ruskega pesnika v strašnem 20. stoletju, predstavlja edino vrednoto, ki ga lahko osredišči in osmisli njegovo lastno ustvarjanje.

Pesnitev kot »zaščitna listina« A. Ahmatove

Če problem (avto)biografije v *Pesnitvi brez junaka* A. Ahmatove obravnavamo v okviru posebne funkcije, ki jo omenjeno delo dobi kot »zaščitna listina«, lahko celo vrsto kompozicijskih značilnosti pesnitve povežemo z avtorčinim ciljem strniti in ohraniti zavest o sebi kot avtorju ustvarjalcu. Če Mandelštam v prozni »zaščitni listini«

¹⁸ »Vsa dela svetovne književnosti delim na dovoljena in napisana brez dovoljenja. Prva so blato, druga ukradeni znak. Pisateljem, ki pišejo vnaprej dovoljene reči, želim pljuniti v obraz, jih tepsti s palico po glavi in jih vse posaditi za mizo v Društvu pisateljev s kozarcem policijskega čaja pred nosom in analizo Gornfeldovega urina v rokah.« (Mandelštam 1971: 182)

¹⁹ Prim. Mandelštamovo interpretacijo Dantejeve *Božanske komedije* v eseju *Pogovor o Danteju* (*Поговор о Данте*, 1933), v katerem pesnik pesnitev svojega predhodnika označi kot delo, napisano »na nogah« in v katerem vdih in izdih predstavljata korak na poti in korak (stopico) verza.

Dihanje kot metafora za ustvarjanje, ki nakazuje neločljivo povezanost življenja z literarnim ustvarjanjem, je tudi ena najpogostejših metafor v Mandelštamovi poeziji.

²⁰ Prim. Mandelštamovo opredelitev Danteja kot »notranjega raznočinca stare rimske krvi« (1971: 37).

²¹ N. Mandelštam v svojih spominih (gl. Mandelštam 1980) poudarja, da pesnik prav ob *Četrti prozi* premaga pesniško krizo druge polovice dvajsetih let in začne znova pisati poezijo, v kateri se kasneje odrazi kruta pesnikova usoda tridesetih let – pregnanstvo v Voronežu (1934–1937) in stalni strah pred neizogibno kaznijo, ki se konča s smrtjo v sibirskem gulagu leta 1938.

razjasnjuje svoj odnos do tradicije ruske literature nasploh, predvsem pa do njene »revolucionarne linije«, je problem odnosa do tradicije, ki ga poskuša osmisliti Ahmatova, povezan z literaturo zadnjih let pred prvo svetovno vojno – torej z literaturo, ki jo je na začetku svoje ustvarjalne poti sama soustvarjala. V njej poskuša najti korenine »prave literature«, ki ji je uspelo, če ne preprečiti, pa vsaj napovedati strahote, ki so rusko kulturo doletele po letu 1913, in razkriti »lažno« literaturo tega obdobja, cilj katere sta bila le maskiranje in gola estetizacija.

Že izhodiščna dihotomija med hierarhijo posameznih delov triptiha in njihovo »zrcalnostjo« (predvsem značilnost odnosa med prvim in drugim delom pesnitve – *Leto tisoč devetsto trinajst* in *Reško*) priča o odnosu med literaturo in življenjem. Pripoved o pripovedi (tj. metapripoved) v *Reški* je prav tako literarna kot pripoved v *Letu tisoč devetsto trinajst*; obenem pa je možna tudi obratna trditev – tako *Leto tisoč devetsto trinajst* kot tudi *Reška* se avtorici »dogodita« ne le kot predmet umetniške stvaritve, temveč kot življenjsko dejstvo, ki avtorico od 40-ih let 20. stoletja dalje sili k stalni refleksiji in reviziji lastne usode. Umik suverene zaključujoče avtorske pozicije po eni strani pomeni odprtost besedila za različne avtorske glasove, s katerimi sama avtorica preverja različne načine resnične ubeseditve svoje avtorske vizije, hkrati pa se s tem pomika vse bolj na mesto objekta literarne upodobitve – tj. literarnega lika. Če se avtorica v *Reški* in *Epilogu* na to mesto premakne zaradi same teme t. i. intermezza in zadnjega dela pesnitve (če predmet literarne upodobitve postane sam proces ustvarjanja, se ustvarjalec znajde v njenem središču), je v »peterburški povesti« *Leto tisoč devetsto trinajst* ta premik najprej poudarjen s samim načinom pripovedi. Ta namreč s svojimi posebnostmi umešča subjekt ubeseditve časovno in prostorsko v središče ubesedenega dogajanja. O neposredni povezavi subjekta s predmetom ubeseditve pričajo tudi citatni elementi: avtorica namreč v ubeseditvi govori s fragmenti dominantnih literarnih kodov upodobljenega obdobja, med katerimi se – prav v vlogi »tuje besede« – znajdejo tudi elementi iz njenih lastnih zgodnejših del. Na ta način se – ob tem, da se avtorici tako rekoč »dogodi« sama pripoved – neločljivo od predmeta pripovedi »dogodi« tudi njen jezik (tj. način ubeseditve).²²

Avtorica ne glede na vso specifiko pripoveduje zgodbo, v kateri se njena ustvarjalna pot odrazi šele posredno. Ob brezsižejskosti in fragmentarnosti te pripovedi, ki govorita predvsem o krizi suverene avtorske perspektive, lahko v rekonstruirani fabuli vendarle razberemo posamezne like, odnose med njimi ter tragični razplet, ki se konča s smrtjo mladega pesnika. Ta svojevrstna vrnitev k fabuli, ki naj kot logično zaporedje posameznikovih dejanj in njihovih posledic osvetli ne le dogajanje v letu 1913, temveč tudi dogodke, ki so temu letu sledili, priča o avtoričini težnji, da bi svojo lastno usodo in usodo sodobnikov osmislila skozi pripoved s tradicionalnim razmerjem med subjektom pripovedi in literarnimi liki. Vrnitev k Puškinovi tradiciji v podnaslovu *Leto tisoč devetsto trinajst* (*Peterburška povest*) je s tega vidika povedna tudi kot vrnitev k pripovedi, v kateri se v usodi literarnega lika odrazi osrednje vprašanje peterburškega obdobja ruske zgodovine.

²² Na obrobju besedila same »peterburške povesti« opozarjata na to dejstvo prvi dve posvetili z motivi pisanja na tujem osnutku in pisanja po nareku ter poznejši prozni komentariji k posameznim delom *Leto tisoč devetsto trinajst*, v katerih so deli verznege besedila označeni kot različni tuji »govori« oziroma »glasovi«.

Na podoben način Ahmatova na nesrečno usodo mladega pesnika, čigar samomor je upodobljen v prvem delu pesnitve, pripne vprašanje pomena umetniške refleksije stvarnosti na začetku 20. stoletja. Vsakršna distanca se razblinja v dvojniških odnosih med subjektom ubeseditve in literarnimi liki, za katerimi lahko – ob njihovih dejanskih prototipih – odkrivamo »dvojnike« same avtorice (junakinja kot »usodna ženska« obdobja, pesnik kot prerok).

Na ta način skuša pesnica v svoji »peterburški povesti« upodobiti usodo posameznika 20. stoletja, vendar pa ta posameznik ni slehernik, temveč ustvarjalec-pesnik in kot tak tudi tisti, ki naj ne bi bil le objekt, temveč tudi subjekt te refleksije. Prav pozicija literarnega ustvarjalca oziroma pesnika, ki kar najbolj celovito upodablja posameznikovo pot v času (opozarja na okoliščine, ki to usodo določajo, in neutrudno išče odgovor na vprašanje o smislu eksistence), je tista, ki jo Ahmatova poskuša zavzeti v odnosu do svoje »peterburške povesti«. Žal se ta zunanja pozicija zaradi družbenega položaja, v katerem se znajde avtorica, ter zaradi krize absolutnih vrednot izkaže za nedosegljivo: zavest o nejasnih mejah med literaturo kot modelno (tj. fikcijsko) refleksijo dejanskosti in dejanskostjo samo namreč vsako pripoved preoblikuje v svojevrstno biografijo (tj. v besedilno upodobitev dejanske življenjske usode), hkrati s tem pa se ob vsaki besedilni upodobitvi – ne glede na to, ali je predstavljena kot biografska ali fikcijska – pojavi dvom o njeni »resničnosti« oziroma sposobnosti za dejansko odražanje stvarnosti.

Liki v *Pesnitvi brez junaka* – od udeležencev ljubezenskega trikotnika v *Letu tisoč devetsto trinajst* do »junakinje« *Reške*, v vlogi katere nastopa sama pesnitev – to zavest odrazijo na različnih ravneh. V *Letu tisoč devetsto trinajst* tako liki, razpeti med izrazito »literarnost« oziroma »besedilnost« in jasnimi namigi na dejanske biografije posameznikov, dobijo vlogo dvojnikov (zrcal, v katerih lastno življenjsko in ustvarjalno usodo preverja sama avtorica), v *Reški* pa z rušenjem izhodiščne hierarhije med avtorico in njeno stvaritvijo stopi v ospredje kriza avtorske avtonomne pozicije. Model te krize in način njenega preseganja Ahmatova poišče v literarni tradiciji. Ob delih srebrnega veka, v katerih se kriza avtorske avtonomne pozicije prvič pojavi kot univerzalna značilnost, se Ahmatova v *Pesnitvi brez junaka* opre predvsem na pot, ki jo je ruska literatura prehodila v 19. stoletju. Pesnica namreč svoj poskus, da bi izoblikovala novo suvereno avtorsko pozicijo, z vrsto analogij veže na dela, ki so v ruski literaturi bistveno sooblikovala zavest o posamezniku prav s postopno vzpostavitvijo distance med avtorjem kot subjektom literarnega dela in junakom kot njegovim objektom. Vzpostavitev te zavesti se v ruski literaturi 19. stoletja jasno zariše prav na prehodu iz romantizma v realizem, pri tem pa je pomembno vlogo odigrala prav romantična različica žanra pesnitve, ki kljub minimalni distanci med avtorjem in junakom kot njegovim *alter-egom* ohranja vsaj formalno opozicijo med subjektom literarne upodobitve in njenim objektom. Po zahodnoevropskem vzoru se namreč prav romantična pesnitev izkaže za tisti ubeseditveni vzorec, znotraj katerega je mogoče z različnimi preoblikovanji osnovne sheme vzpostaviti distanco med avtorjem in junakom. Ta v ospredje bodisi postavi samega avtorja (na primer njegove poglede na literaturo v ironičnih različicah Puškinove pesnitve) ali pa se upodobitev osredotoči na junaka, medtem ko podoba avtorja v besedilu preraste v kompleksen preplet različnih avtorskih perspektiv

(npr. v Puškinovem *Bronastem jezdecu* in – še bolj kompleksno – v njegovem romanu v verzih). Ahmatova v *Pesnitvi brez junaka*, v »oživeli« romantični pesnitvi, ki se kasneje izkaže za »pesnitev brez rodovnika«, obnavlja prav vsa omenjena preoblikovanja. Tako poskuša obnoviti pripoved kot upodobitev dogajanja, v središču katerega je junak oziroma junakinja, obenem pa opozarja na krizo avtorske pozicije (opozarjanje na ironično pesnitev kot tradicionalno obliko metaliterarnega komentarja v *Reški*) in na njeno navidezno nestrukturiranost, nezaključenost in odprtost, ki posnema samo dejanskost oziroma avtoričino tragično občutenje te dejanskosti.

Hkrati tako preoblikovana romantična pesnitev predstavlja tudi začetek razvoja avtonomnega literarnega junaka v prozi. Prav distanca, ki Puškino v različnih načinih preoblikovanja romantične pesnitve omogoči, da na svoje junake in njihova dejanja pogleda z različnih slogovnih in vrednostnih gledišč, je izjemnega pomena tudi za razvoj ruske proze v 30-ih letih 19. stoletja. Predvsem s pripovedno masko kot sredstvom, s katerim avtor opozori na besedilno prezentacijo (upodobitev) avtorske pozicije, se uveljavi vrednost ubeseditvenih gledišč v prozi, obenem pa se s tem – pogosto v različnih poskusih literarne upodobitve mesta Peterburg in položaja človeka v njem – izoblikuje tudi zavest o znakovni obremenjenosti samega upodobljenega predmeta, ki porodi dvom o možnosti ustrezne literarne oziroma kakršne koli umetniške prezentacije. Ta se v Gogoljevih »peterburških povestih« kaže tudi v izbiri likov (peterburški umetniki) in njihovih usodah, najbolj izrazito pa je ta nemoč na ravni literarnega lika predstavljena v *Zapiskih blazneža*, v katerih je kot edino sredstvo, s katerim lahko lik osmisli tragično peterburško dejanskost, nakazan lasten, individualni jezik, ki ustreza izkrivljenim odnosom lika do dejanskosti. Problem ubeseditve stvarnosti na ravni literarnega lika od Gogolja prevzame Dostojevski in ga uveljavi kot eno osrednjih načel celotne ustvarjalne poti, vendar pa za razliko od Gogolja prvoosebno pripoved lika vpne med govore oziroma jezike, ki lik obkrožajo, kar še posebej pride do izraza v *Dvojniki*, kjer se nemoč lika, da bi suvereno ubeseditil stvarnost, odrazi v razpadu jezika lika na posamezne glasove. V *Pesnitvi brez junaka* se tovrstna tradicija prozne »peterburške povesti« kaže v vrsti peterburških motivov in tem, od katerih je v ospredju prav Gogoljeva tema ustvarjalca, ki v mestu, v katerem nič ni tako, kot se zdi, poskuša z umetniško upodobitvijo razkriti neko globljo resnico o svetu.

Ahmatova nekaj desetletij za Mandelštamom razrešuje podobno eksistencialno dilemo v literaturi na zelo podoben način, česar se očitno tudi sama zaveda. Prav Mandelštamova dela namreč v *Pesnitvi brez junaka* predstavljajo Ahmatovi enega tistih »tujih« glasov, ki kljub vsem dvomom potrjujejo literaturo kot vrednoto. V dialogu s prezgodaj umrlim sodobnikom in prijateljem pomembno vlogo odigrata dva peterburška motiva iz Mandelštamove proze: obok na Galerni ulici (obok, ki družbi zgradbi Senata in Sinoda na Senatskem trgu) in vetrolov v peterburškem Letnem parku, ki v *Pesnitev brez junaka* vstopata skozi filter avtoričinega zgodnejšega ustvarjanja. Na pomen obeh motivov in na medbesedilni ključ, v katerem ju je potrebno brati, opozarjata dva od treh epigrafov k tretjemu poglavju. Za prvi epigraf («И под аркой на Галерной... / А. Ахматова.» – Ahmatova 1998: 185) izbere Ahmatova nekoliko predelan verz druge pesmi kratkega cikla *Verzi o Peterburgu* (*Смуха о Петербурге*, 1913). Če štirivrstičnico pesnitve, v kateri srečamo motive oboka na Galerni ulici ter

Letnega parka in lune, primerjamo z motivi pesmi iz leta 1913, se izkaže, da imamo v pesnitvi opraviti s svojevrstno predelavo zgodnje ljubezenske lirske pesmi. Posamezni elementi pesmi iz 1913 so v podobi Peterburga v pesnitvi prevrednoteni, tako da namesto vere v pomen trenutka ljubezenske sreče, ki jo – ne glede na nadaljnjo usodo ljubimcev – posreduje ljubezenska pesem iz leta 1913, isti niz motivov v pesnitvi posreduje občutje zlovesčih znamenj kaotične prihodnosti »pravega dvajsetega stoletja« (obok → počneli obok, rožnati mesec nad Letnim parkom → jasna, hladna srebrna luna nad srebrnim vekom).

Takšen, do neke mere polemičen dialog z lastno ustvarjalno preteklostjo (najbrž ni naključje, da Ahmatova polemizira prav z delom, ki je nastalo leta 1913, torej z delom, ki sooblikuje besedilno dejanskost, katere vrednost Ahmatova v pesnitvi preverja), nakazuje tudi »predelava« verza, ki ga avtorica kot medebesedilno kazalko preoblikuje v epigraf.²³ Sicer minimalna sprememba – zamenjava veznika (*Бедь* → *И*) in nadomestitev drugega verza s tropičjem – opozarja na nov pogled, v katerem ni več absolutnega prepričanja v »večnost«, temveč le nedokončana misel, ki izzveni kot vprašanje.

To vprašanje se seveda ne navezuje več na vrednost trenutnega ljubezenskega čustva, ki jo obravnava pesem iz cikla *Verzi o Peterburgu*, temveč se navezuje na pomen oziroma vrednost literature obravnavanega obdobja. Na to opozarja tudi drugi epigraf, vzet iz Mandelštamove pesmi *V Peterburgu se snideva znova ...* (*В Петербурге мы сойдемся снова ...*, 1920), ki kot nekakšen odgovor sledi omenjenemu epigrafu iz dela same Ahmatove. Mandelštamova pesem iz leta 1920, iz katere Ahmatova izbere za epigraf prvi dve vrstici («В Петербурге мы сойдемся снова, / словно солнце мы похоронили в нем. / О. Мандельштам» – Ahmatova 1998: 185), namreč obravnava prav temo poezije. Avtor v njej izrazi svoj dvojni odnos (vero in dvom) v možnost obnovitve literature (za Mandelštama seveda poezije) v porevolucijskem obdobju, predvsem pa opozori na pomen mesta z njegovo kulturno, znakovno oziroma besedilno zgodovino, v kateri je pokopano »sonce« poezije in ki edina lahko ponudi obnovitev.

Če Ahmatova z epigrafom iz lastne pesmi iz leta 1913 torej opozori na niz motivov, ki jih v pesnitvi iz konteksta ljubezenske lirike tako rekoč »prevede« v motivni niz, vezan na vprašanje vrednosti literature oziroma poezije (ta v trenutkih pred katastrofo, vezana zgolj na intimna, osebna vprašanja, »spregleda« znake grozeče prihodnosti), nam epigraf iz Mandelštamove pesmi ponuja poznejši, porevolucijski pogled, v katerem pa prav poezija in njena tradicija (celotni fond peterburške kulture od njenih začetkov do revolucije) predstavljata vrednoto, ki presega zgolj individualno in na osnovi katere je mogoč nov razvoj poezije. Dialog dveh pesnikov-sodobnikov, ki ga z besedilnim ozadjem vzpostavljata oba epigrafa, opozarja na dialog, ki ga z Mandelštamovim ustvarjanjem vzpostavlja tudi samo besedilo. Oba obravnavana motiva srečamo namreč v zelo podobni vlogi v še enem delu, v Mandelštamovi *Egipčanski znamki*. Tudi v tem (proznem) delu sta oba motiva povezana s kriznim obdobjem v življenju Peterburga in njegovih prebivalcev, saj sta obe mesti (Letni vrt ter obok na Galerni ulici) predstavljeni

²³ Na posebnosti »ustvarjalnega« odnosa, ki ga ima Ahmatova do epigrafa in ki se kaže v pogostih predelavah citatov, ki nastopajo v vlogi epigrafov, opozarja v svojih razpravah T. Civjan (gl. Civjan 2001: 189–195).

kot priljubljeni shajališči v času »pred koncem«, oziroma v času, ko je »temperatura dobe dosegla 37.3 stopinj Celzija«.

V obeh »zaščitnih listinah« – tako v pesnitvi Ahmatove kot tudi v Mandelštamovi prozi – oba ključna peterburška motiva povezuje napoved zlovesče prihodnosti,²⁴ hkrati pa v ozadju obeh motivov leži tema srečanja. Medtem ko je pri Mandelštamu ta tema neposredno ubesedena, ostaja pri Ahmatovi v ozadju besedila – v pesnitev namreč vstopa le preko obeh epigrafov, vendar pa je prav vera v možnost ponovnega srečanja tisti element, ki ga Ahmatova v pesnitvi na neki način preverja. V ta namen v pesnitvi aktualizira tudi motiv senc, ki v *Peterburških verzih* iz 1913 nastopajo kot metafora večnosti v navezavi na ljubezensko čustvo (senca lirske junakinje in njenega izbranca pod obokom na Galerni ulici), medtem ko isti motiv z dopolnilom vključi v pesnitev kot opozorilo na lastno ustvarjalno vez s Peterburgom. V *Epilogu*, v katerem avtorica svoj odnos do mesta upodablja z vidika taškentske evakuacije, je prav s tem motivom upodobljena neuničljiva vez avtoričinega ustvarjanja (in njene usode) z mestom (in njegovo kulturo). Segal v svoji razpravi o poetiki Mandelštama (1975) opozarja, da v podobni vlogi nastopa pesnikova oz. ustvarjalčeva senca tudi v pesmi *Sklonila se bom nad njim kot nad čašo ...* (*Я над ним склонюсь, как над чашей ...*, 1957) – torej v pesmi, v kateri se Ahmatova v svojem ciklu *Venec mrtvim* konec 50-ih let obrača k mrtvemu Mandelštamu (Segal 1975: 144). Z mestom neločljiva povezana pesnikova senca, ki jo Ahmatova povezuje tako s svojo kot tudi Mandelštamovo ustvarjalno usodo, predstavlja torej metaforo za njuno ustvarjanje, ki – podprto s celotnim fondom tekstov evropske in ruske kulturne zgodovine – ohranja poezijo kot vrednoto. Na ta način dobi tudi dialog, ki ga Ahmatova s svojim prijateljem, pesnikom in sodobnikom s pomočjo epigrafov uvaja v tretje poglavje *Leta tisoč devetsto trinajst*, svoj pomen predvsem v kontekstu polemične obravnave literature srebrnega veka in literature, ki iz tega obdobja izhaja. Z njim namreč Ahmatova na svoj način zavrača tudi očitke o individualizmu in egocentrizmu svojega ustvarjanja in ustvarjanja njenih sodobnikov, saj prav z iskanjem »občih mest« med njunima individualnima, subjektivnima in fragmentarnima poskusoma ustvarjalnih avtobiografij oziroma »zaščitnih listin« opozarja tudi na univerzalno ali vsaj intersubjektivno spoznavno moč literarnega ustvarjanja v »resničnem dvajsetem stoletju«.

Čeprav se v štiridesetih letih, ko je začela nastajati *Pesnitev brez junaka*, Ahmatova z Mandelštamom v Peterburgu ne more več srečati ne pod obokom na Galerni ulici in ne v peterburškem Letnem parku, se lahko njuni senci (tj. njuna poezija) srečata kot del besedilne dejanskosti kulture, ki bo za potomce ohranila spomin na strahote prve polovice 20. stoletja. Poleg tega se Mandelštam kot pesnik in avtor lastne »zaščitne listine« o svoji ustvarjalni usodi 20-ih let v pesnitvi kot »zaščitni listini« same Ahmatove pojavi

²⁴ Drug motiv, ki v upodobitvi Peterburga v letu 1913 predstavlja nekakšen dialog z Mandelštamom na temo grozot 20. stoletja, je motiv »pravega dvajsetega stoletja« – analogija podobe 20. stoletja, kot jo lahko opazujemo v pozni liriki O. Mandelštama. Mandelštamova eksistencialna in ustvarjalna stiska v porevolucijski Sovjetski zvezi 20-ih in 30-ih let prejšnjega stoletja se namreč v njegovi pozni liriki pogosto odraža v tematiki »stoletja volčjaka« (gl. Skaza 1990: 452).

tudi kot tipična usoda ustvarjalca oziroma pisatelja v 30-ih letih, torej kot usoda, ki je sicer ves čas »visela« tudi nad samo Ahmatovo, vendar se ji je pesnica nekako izognila. V *Epilogu* pesnitve je ta usoda predstavljena kot usoda avtoričinega »dvojnika«, v ozadju katere lahko prepoznamo usodi O. Mandelštama in moža A. Ahmatove N. Gumiljova (dva odposlanca »breznose gospodične« – smrti) kot usodi dveh pesnikov, ki sta s svojim ustvarjanjem preseгла fizično smrt.²⁵

Mandelštam v pesnitvi nastopa predvsem kot odgovor na avtoričin ustvarjalni dvom; način, kako preseči dvom o vrednosti literarne tradicije in literature nasploh, ponuja namreč prav Mandelštamovo ustvarjanje oziroma njegova »zaščitna listina«. Kot pesnik, ki je izšel iz podobne tradicije kot Ahmatova, je Mandelštam s svojimi idejami o literaturi (poeziji) kot garantom kulturnega spomina Ahmatovi lahko ponudil novo vizijo o smislu literature v ekstremnih, zverinskih obdobjih človeške zgodovine, hkrati pa je – ko ga je ob koncu 30-ih let doletela usoda pesnika v »pravem 20. stoletju« (pregnanstvo in smrt) – resnično vrednost svoje umetniške vizije tako rekoč potrdil tudi s svojo lastno usodo. Za Ahmatovo, ki njegovo celotno ustvarjalno usodo vidi kot prijateljica in pesnica, je prav njegovo ustvarjanje (njegova senca na »stenah Peterburga« oziroma nad Nevo) tista vrednota, ki je ni bilo mogoče uničiti skupaj s pesnikovim življenjem, kar tudi njo spodbudi k temu, da v pesnitev kot svojo »zaščitno listino« poskuša vpisati opozorila in namige na vse svoje ustvarjanje.

Avtorica svoje ustvarjanje – od obdobja pred prvo svetovno vojno (tj. ustvarjanje, ki ne presega okvirov intimne ljubezenske lirike) do pozne lirike 50-ih let – poskuša predstaviti v pesnitvi v kontekstu prelomnic 20. stoletja in na ta način podati tudi komentar svoje ustvarjalne poti. Nezadovoljna s situacijo, v kateri jo publika pozna zgolj po ljubezenski liriki iz predrevolucijskega obdobja, medtem ko njeno ustvarjanje, ki po avtoričinem mnenju res zasluži pozornost publike, ostaja neobjavljeno in poznano le redkim prijateljem, poskuša z »dopisovanjem« pesnitve kot dela, ki naj celotno predrevolucijsko literarno-teatralno kulturno okolje predstavi v kontekstu poznejših dogodkov 20. stoletja, opozoriti tudi na svoja poznejša dela: na pozno ljubezensko liriko, na dela, ki tematizirajo položaj ženske in matere v 20. stoletju (npr. *Rekvjem*) ter na pesniško refleksijo samega ustvarjanja, ki predstavlja pomemben del pozne lirike (npr. cikel *Skrivnosti obrti*).

LITERATURA

- AHMATOVA, 1998: A. A. Ахматова, *Собрание сочинений в шести томах*. Москва: «Эллис Лак». Т3.
- БАХТИН, 2000 [1929]: М. М. Бахтин, Проблемы творчества Достоевского. *Собрание сочинений*. Москва: «Русские словари». Т2. [5]–175.
- BENČIĆ, 1996: Živa Benčić, Uloga autobiografskog pamćenja u »Buci vremena« Osipa Mandelštama. *Autotematizacija u književnosti* (ur. M. Medarić). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

²⁵ Ahmatova tudi v tej podobi vzpostavlja svojevrstni dialog z Mandelštamom, saj z njo pritrjuje misli o nesmrtnosti besed treh sogovornikov, ki jo Mandelštam v 30-ih letih (desetletje po smrti N. Gumiljova) zapiše v pismu Ahmatovi: »Vedite, da se lahko v mislih pogovarjam le z dvema človekoma, z Nikolajem Stepanovičem in z Vami. Pogovor s Koljo se ni pretrgal in se nikoli ne bo« (nav. po Popova, Rubinčik 2000: 71).



- СІВІАН, 2001: Т. В. Цивьян, *Семиотические путешествия*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.
- GINZBURG, 1988: Л. Я. Гинзбург, «И заодно с правопорядком». Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига: «Зинатне». 218–230.
- ILJIN, 1996: И. П. Ильин, *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада.
- JAVORNIK, 2002: Miha Javornik, Urejanje kaosa ali kako se je kalil ruski postmodernizem (Teoretični vidiki). *Slavistična revija* L (2002)/4. [413]–434.
- KRIVULIN, 1995: Виктор Кривулин, Три прозы поэта. *Звезда* 1995(6). 182–191.
- LIPOVECKI, 1997: М. Н. Липовецкий, *Русский постмодернизм*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. университет.
- MANDELŠTAM, 1971: О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в трех томах*. New York: «Международное литературное сотрудничество», Т II.
- — 1980: Nadežda Mandelštam, *Spotini*. Ljubljana: CZ.
- — 1991: О. Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва: «ТЕРРА».
- POPOVA, RUBINČIK, 2000: Н. И. Попова, О. Е. Рубинчик, *Анна Ахматова и Фонтанный Дом*. Санкт Петербург: Невский Диалект.
- SEGAL, 1975: Д. М. Сегал, Фрагмент семантической поэтики О. Э. Мандельштама. *Russian Literature* 1975/10–11. 59–146.
- — 1981: Д. М. Сегал, Литература как охранная грамота. *Slavica Hierosolymitana (Slavic studies of the Hebrew University in Jeruasalem)* 5–6.
- SKAZA, 1990: Aleksander Skaza, Predstavitev pesnikov. *Antologija ruske poezije 20. stoletja*. Izb. in ur. Tone Ravček. Ljubljana: CZ. 417–492.
- TARANOVSKI, 2000: Кирилл Тарановский, *О поэзии и поэтике*. Москва: «Языки русской культуры». [Ruski prevod razprav, ki so izšle v: K. Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*. Beograd : Prosveta, 1982.]

SUMMARY

The specific crisis of biography – seen already in the later works of Russian Symbolists – in which the authorial subject loses its integrity and autonomy, appears in the circle of Acmeists like A. Akhmatova and O. Mandelstam some decade later than it does in Symbolists. The process of attributing meaning to one's work vis-à-vis his destiny historically coincides with the height of the Stalinist terror. It is thus defined on the one hand by the awareness of the crisis of literary and cultural reflection, stemming from the culture of the second half of the 19th c., and on the other hand with the practically inexplicable pressure of the Soviet system, in which the biography as a sequence of man's actions and their logical consequences is entirely impossible.

In both authors the issue of (auto)biography is inseparably tied to the specifics of the cultural-social situation, in which the biography not as artistic reflection of individual's life, but as a path traveled from birth to death loses its autonomy. A number of events from World War I to the Revolution and civil war, which (particularly in the first half of the 20th c.) with all their historic might pressed on an individual, cast a shadow of doubt on the biography as an autonomous path of an individual, shaped by a string of his actions in the process of his engagement with the world.