

Blaž Podlesnik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 821.161.1.09 Ahmatova A. A.

## Citatnost v *Pesnitvi brez junaka* A. A. Ahmatove

Citatnost kot posebna, opaznejša in semantično-strukturno relevantnejša oblika literarne medbesedilnosti (Juvan, 2000: 58) se v ustvarjanju ruskih akmeistov uveljavi kot ena osrednjih upovedovalnih strategij, s katero se literarno besedilo odpira kontekstu in zunajbesedilni dejanskosti. V poeziji Anne Ahmatove in Osipa Mandelštama — dveh osrednjih predstavnikov te modernistične smeri v ruski književnosti — se citatne figure z obrobja umetniškega besedila pomaknejo v središče in prevzamejo vlogo osnovnih generatorjev smisla v literarnem delu. Recepcija akmeistične poezije je tako praktično nemogoča brez poznavanja ključnih tekstov evropske in ruske kulture ter ostalih besedil samega avtorja in pesnikov njegovega kroga (gl. Levin in dr., 1974: 70–73, prim. tudi Juvan, 2000: 88–89).

V navezavi na to tradicijo akmeistične lirike je potrebno obravnavati tudi citatnost v *Pesnitvi brez junaka* (*Поэма без героя*). Sama pesnitev, ki jo je Ahmatova v raznih redakcijah ustvarjala, preurejala in dopolnjevala več kot dvajset let (1940–1965), namreč z leti prerašča v vse bolj kompleksno mrežo citatov in reminiscenc.<sup>1</sup> Štiri osnovne redakcije pesnitve in več vmesnih variant ponujajo skupaj z verzi, ki v končni redakciji niso bili vključeni v pesnitev, bogato gradivo za rekonstrukcijo tega dolgega ustvarjalnega procesa.<sup>2</sup>

Posamezne redakcije pesnitve — triptiha, ki ga v končni (IV) redakciji sestavljajo peterburška povest *Leto tisoč devetsto trinajst* (*Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть*), intermezzo *Cifra* (*Intermezzo. Реука*)<sup>3</sup> in *Epilog* (*Эпилог*) — so zanimive z vidika pribesedilnih kazalk citatnosti: naslovov, podnaslovov in epigrafov tako k posameznim delom kot k pesnitvi v celoti.<sup>4</sup> Pesnitev postopno dobi tri različna posvetila, posamezni deli besedila dobijo po več

<sup>1</sup> Pesnitev kot celota je do smrti Ahmatove izšla le v ZDA. Brez vednosti avtorice sta bili dve redakciji pesnitve natisnjeni v almanahu *Zračne poti* (*Воздушные пути*, New York, 1960, I in *Воздушные пути*, New York, 1961, II). V Sovjetski zvezi je *Pesnitev brez junaka* izšla šele leta 1974 (A. Ahmatova, *Избранное*, Moskva, 1974). Podrobneje o tem gl. komentarje A. S. Kovalenka v tretji knjigi zbranih del Ahmatove (Ahmatova 1998–2000, III: 506–507; v nadaljevanju so navedki iz te izdaje zbranih del označeni le s številko zvezka).

<sup>2</sup> Čas in kraj nastanka štirih osnovnih redakcij pesnitve: I — 1943, Taškent; II — 1946, Leningrad; III — 1956, Leningrad — Moskva; IV — 1963, Leningrad — Moskva. Gl. tudi *Строфы, не вошедшие в «Поэму без героя»* — verzje, ki so v posameznih redakcijah predstavljali del pesnitve ali del avtoričinih komentarjev k pesnitvi, pa so bili v končni redakciji iz nje izpuščeni (III: 205–210).

<sup>3</sup> Reška — stran kovanca, nasprotna tisti s podobo grba; druga plat medalje. V igri na srečo, pri kateri se v zrak mečejo kovanci — mož/cifra (орел/реука), se cifra povezuje tudi z nesrečo, izgubo.

<sup>4</sup> Prva redakcija pesnitve je naslovljena *Leto 1913 ali Pesnitev brez junaka in Cifra*. Podobno kot vse ostale redakcije jo zaključuje *Epilog*, zanimiv pa je odnos med poimenovanjem celote in njenih delov. V tej redakciji je prvi del pesnitve naslovljen kot *Pesnitev brez junaka*, medtem ko je naslov *Leto 1913* tisti, ki opredeljuje pesnitev kot celoto. V redakcijah II (*Leto 1913 ali Pesnitev brez junaka. Triptih*), III in IV (*Pesnitev brez junaka. Triptih*) je položaj obrnjen. Pesnitev kot celota dobi naslov *Pesnitev brez junaka*, njen prvi del pa naslov *Leto 1913* (II) oz. *Leto tisoč devetsto trinajst. Peterburška povest* (III,

različnih epigrafov, kar ob kompleksni hierarhiji naslovov opozarja na odnose posameznih delov triptiha ali njihovih sestavnih delov do del literarne tradicije.

Tako Ahmatova v pesnitvi na neki način širi 'obrobo besedila' — prostor, ki je po tradiciji najbolj obremenjen z opozarjanjem na citatnost (Juvan, 2000: 248) — in s samim obsegom pribesedilnih kazalk citatnosti opozarja na vlogo tuje besede v pesnitvi. Hkrati se citatnost oziroma palimpsest kot specifična oblika citatnosti že v (prvem) *Posvetilu* (*Посвящение*) pesnitve pojavlja tudi kot tema:

.....  
 . . . а так как мне бумаги не хватило,  
 Я на твоём пишу черновики.  
 И вот чужое слово проступает  
 И, как тогда снежинка на руке,  
 Доверчиво и без упрека тает.<sup>5</sup> (III: 167)

Ahmatova temo citatnosti oziroma prisotnosti tuje besede v lastni tudi sicer neločljivo veže s samim pesniškim ustvarjanjem.<sup>6</sup> V *Pesnitvi brez junaka* pa je ta odprtost za tujo, že izrečeno besedo še posebej poudarjena, saj je citatnost ob množstvu pribesedilnih kazalk tudi neposredno tematizirana.

Glede na to, da je citatnost predstavljala eno ključnih lastnosti poezije akmeizma že v 20-ih in 30-ih letih, se takšno poudarjanje citatnosti besedila na prvi pogled zdi odveč, vendar je vloga pribesedilnih kazalk citatnosti v *Pesnitvi brez junaka* v veliki meri specifična: hkrati povečujejo polje tekstov, na katere se delo veže, in vzpostavljajo distanco med posameznimi deli pesnitve. Naslovi, epigrafi in prozni komentarji, ki začenjajo vsakega od treh delov pesnitve — triptiha (*Leto tisoč devetsto trinajst* — *Cifra* — *Epilog*), in sama oznaka *triptih* kažejo na to, da gre za tri relativno samostojne dele besedila, medtem ko odnosi, ki se med njimi vzpostavljajo znotraj celotne pesnitve, spominjajo na odnose, ki se običajno vzpostavljajo med različnimi besedili ali celo tipi besedil.<sup>7</sup>

Odnos med *Cifro* in peterburško povestjo *Leto tisoč devetsto trinajst* — t. j. razmerje med prvim in drugim delom triptiha *Pesnitev brez junaka* — je zanimiv z vidika medbesedilnosti kot različica tipično medbesedilnega odnosa znotraj triptiha kot celote.

V osnovi imamo opraviti s 'tekstom v tekstu', torej s tem, kar Lotman opredeljuje kot »specifično retorično zgradbo, pri kateri razlike v kodiranju raznih delov teksta predstavljajo izpostavljeni dejavnik avtorjevega oblikovanja in bralčevega sprejemanja teksta.«<sup>8</sup> V oblikovanju tega odnosa imajo ključno vlogo poudarjene meje teksta: okvir, ki tekst običajno ločuje od ostalih tekstov in

IV). Ob tem se v vsaki redakciji poveča število podnaslovov, ki skupaj z naslovi posameznih delov predstavljajo zanimivo kombinacijo medbesedilnih prenosov in metajezikovnih opisov (npr. *Pesnitev brez junaka* — *Triptih in Leto tisoč devetsto trinajst* — *Peterburška povest*).

<sup>5</sup> »... /... а кер ми је зманжало папирја, / пишем на твојем оснутку / ин, глеј, туја беседа просева / ин се, кот такрат снежинка на роки, / зауплјиво ин brez očitka topi.« (Prev. B. P., enako v nadaljevanju, če ni nakazano drugače.)

<sup>6</sup> Npr. v štiri vrstičnici iz leta 1956, ki je bila 1969 v reviji *Mladost* (*Юность*) objavljena pod naslovom *Iz cikla »Skrivnosti obrti«* (*Из цикла «Тайны ремесла»*): »Не повторяй — (душа твоя богата) — / То го, что было сказано когда-то, / Но, может быть поэзия сама — / Одна великолепная цитата.« (II/1: 182). Levin in dr. opozarjajo tudi na dejstvo, da sama pesem predstavlja metrični citat iz pesmi *Orel* (*Орел*) akmeista Nikolaja Gumiljova (Levin in dr., 1974: 74, prim. tudi Timenčik, 1975: 214).

<sup>7</sup> Vse pribesedilne kazalke citatnosti so usmerjene v besedilo, ob katerem se nahajajo. *Pesnitev brez junaka* kot celota ima le en epigraf (*»Deus conservat omina«* — III:164) s pripisom, ki pojasnjuje, da gre za napis v grbu na steni peterburškega dvorca grofov Šeremetjevih (Фонтанный Дом), v katerem se odvija dogajanje, predstavljeno v pesnitvi. Glavna pribesedilnih kazalk citatnosti (naslovi, epigrafi) se nahaja ob treh glavnih delih triptiha in opozarja na specifično citatnost posameznih delov.

<sup>8</sup> »Текст в тексте — Это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста.« (Lotman, 1981: 13).

zunajtekstovne dejanskosti, postane element teksta, ki ga od ostalih tekstov in 'ne-teksta' ravno tako ločuje njegove meje.<sup>9</sup>

Tak tekst ali v našem primeru literarno besedilo torej nujno predstavlja tematizacijo besedilne produkcije in/ali recepcije, v kateri imata tako vključeni tekst (mikrotekst) kot tudi tekst v celoti (makrotekst) svojo funkcijo avtorja in recipienta.<sup>10</sup> Produkcija in/ali recepcija mikroteksta, s tem pa tudi njegov avtor in recipient nastopajo kot objekt upodobitve makroteksta, zato makrotekst v odnosu do mikroteksta v večji ali manjši meri vedno predstavlja njegov komentar (metatekst). Tako se v vsakem tekstu, ki vključuje drug tekst, po Lotmanu izoblikuje opozicija realno/modelno (реальное / условное): mikrotekst (tekst v tekstu) se pri tem enači z modelom (upodobitvijo), medtem ko se osnovni prostor teksta v odnosu do vključenega teksta dojema kot 'realnost' (Lotman, 1981: 13).

Takšna hierarhija, značilna za tekst v tekstu, je v *Pesnitvi brez junaka* sicer prisotna, vendar je v veliki meri preoblikovana. Peterburška povest *Leta tisoč devetsto trinajst* predstavlja besedilo v besedilu, na kar opozarjajo jasno označene meje. Meje oziroma okvir *Leta tisoč devetsto trinajst* kot vključenega teksta *Pesnitve brez junaka* jasno označujeta *Uvod* (Вступление) in *Sklep* (Послесловие), medtem ko okvir dela kot celote ob naslovih vzpostavljajo posvetila in tretji pano triptiha — *Epilog*. *Cifra* — drugi del triptiha — v tej hierarhiji predstavlja del makroteksta, ki skupaj z ostalimi deli (posvetila, *Epilog*) pojasnjuje *Leta tisoč devetsto trinajst* kot vključeno besedilo.<sup>11</sup>

Intermezzo *Cifra* torej predstavlja komentar *Leta tisoč devetsto trinajst*, vendar gre za odnos, v katerem je osnovna hierarhija odnosov med modelno upodobitvijo (mikrotekstom) in realnostjo (makrotekstom oz. komentarjem) specifično preoblikovana. Pri preoblikovanju tega odnosa pa ima posebno vlogo prav citatnost, saj prav citatni elementi preoblikujejo odnos med literarnim besedilom in njegovim komentarjem ter problematizirajo razmerje med literarno, modelno upodobitvijo in 'realnostjo'.

## Citatnost peterburške povesti *Leta tisoč devetsto trinajst*

Prvi del triptiha predstavlja osrednji del *Pesnitve brez junaka*. Pravzaprav le *Leta tisoč devetsto trinajst* predstavlja pesnitev v smislu verzne pripovedi.<sup>12</sup> Naslov tega dela triptiha dopolnjuje, podnaslov *Peterburška povest* in epigraf iz libreta Mozartovega *Don Juana*.<sup>13</sup> Prenos podnaslova Puškinovega *Bronastega jezdeca* je motiviran s samo temo pesnitve. Puškin v *Bronastem jezdecu* išče nove možnosti upodobitve konkretne človeške usode v širšem, zgodovinskem kontekstu in podobno nalogo si v *Leta tisoč devetsto trinajst* zastavi tudi Ahmatova.

V pesnitvi je predstavljena še ena tragična 'peterburška' usoda — samomor mladega pesnika Vseloda Knjazeva leta 1913. Ahmatova samomor Knjazeva z začetka stoletja predstavi v polnočnem prividu — v prividu, ki se avtorici prikaže na novoletni večer leta 1940.<sup>14</sup> V nočnem

<sup>9</sup> Kot primer teksta v tekstu Lotman navaja gledališko predstavo, ki jo v Shakespearovi drami organizira Hamlet (Lotman, 1981: 13).

<sup>10</sup> Lotman kot tekst v tekstu obravnava zaključen in strogo zamejen segment teksta, hierarhično vpet v neko večjo tekstovno celoto. Od tod naše poimenovanje dela in celote kot 'mikroteksta' in 'makroteksta'. V tem se Lotmanov tekst v tekstu ločuje od Toropovega pojma 'intekst' (Torop, 19981: 39), ki v bistvu predstavlja semiotski termin za oznako različnih citatnih figur in zvrsti, kot jih predstavlja Juvan (2000: 267).

<sup>11</sup> V prozernem predgovoru k *Cifri* je *Leta tisoč devetsto trinajst* predstavljeno kot tema drugega dela triptiha: »Автор говорит о поэме 1913 год и о многом другом — в частности, о романтической поэме XIX века (которую он называет Столетней Чаровницей).« (III: 190) — »Avtorica govori o pesnitvi *Leta 1913* in o mnogem drugem — med drugim tudi o romantični pesnitvi XIX. stoletja (ki jo imenuje *Stoletna Čarovnica*).«

<sup>12</sup> V *Sklepu* na koncu *Leta tisoč devetsto trinajst* beremo: »ВСЕ В ПОРЯДКЕ: ЛЕЖИТ ПОЭМА / И, КАК СВОЙСТВЕННОЕ И, МОЛЧИТ.« (III: 189) — »VSE JE V REDU: LEŽI PESNITEV / IN, KOT PONAVALI, MOLČI.«

<sup>13</sup> »Di rider finirai / Pria dell' aurora. / *Don Giovanni*« (III: 171).

<sup>14</sup> V *Uvodu* k *Leta tisoč devetsto trinajst*: »Из года сорокового, Как с башни, на все гляжу.« (III: 170) — »Iz štiridesetega leta / kot s stolpa gledam na vse.«

videnju avtorico v njeni sobi najprej obišejo sence mrtvih prijateljev v maskah. Začne se ples v maskah, na katerem se ob koncu pojavita tudi junak, konjeniški praporščak in pesnik (Ivanuška, Pierrot) ter junakinja (Ona, Kolombina, Dona Ana). V nadaljevanju se dogajanje preseli v spalnico junakinje, portret junakinje na steni spalnice oživi in junakinja zapusti svoj portret. Sledi tretje poglavje s podobo Peterburga v letu 1913 in končni razplet ljubezenskega trikotnika — samomor junaka na pragu domovanja ljubljene.<sup>15</sup>

Kljub prenosu podnaslova (*Peterburška povest*) *Leta tisoč devetsto trinajst* ne gre obravnavati kot medbesedilno izpeljavo oziroma motivno-zgodbeno analogijo *Bronastege jezdeca*. Sam podnaslov namreč ob Puškinu opozarja tudi na niz proznih del 19. stoletja, ki v ruski kulturi sooblikujejo t. i. 'peterburški tekst ruske literature in kulture'.<sup>16</sup>

Če je v 'peterburških' delih Puškina in Dostojevskega fantastično še motivirano z blaznostjo lika, pri Gogolju pa se poraja kot lastnost Peterburga kot specifičnega kronotopa, pa fantastično v pesnitvi Ahmatove nima več zunanje, objektivne motivacije. Tu se fantastično poraja na meji med zavestjo avtorice in zunanjim, objektivnim svetom, med spomini in sodobnostjo.

Uvodni prizor obiska mrtvih in plesa v maskah se prek motivov veže na tradicijo ruske romantike. Ob baladnih motivih Žukovskega, s katerimi delo Ahmatove povezuje Žirmunski (1973: 144–145),<sup>17</sup> najdemo motivne reminiscence iz pesmi *Ples* (*Бал*, 1825) A. Odojevskega, drame *Maškarada* (*Маскарад*, 1836) Lermontova itn.

Hkrati isti niz motivov 'polnočno Hoffmaniado' povezuje tudi z rusko literaturo 'srebrnega stoletja'.<sup>18</sup> Motiv mask je značilen za poezijo ruskega simbolističnega pesnika Aleksandra Bloka (cikel *Snežna Maska* — *Снежная Маска*, 1907) in simbolistično prozo Andreja Belega (roman *Maske* — *Маски*, 1932). V različici, ki ima svoje korenine v italijanski *commedia dell'arte* (Pierrot — Kolombina — Harlekin), ga je mogoče najti tudi v Blokovi drami *Balaganček* (*Балаганчик*, 1906).<sup>19</sup> Prav tako v poeziji simbolizma srečamo tudi motiv plesa mrtvih (npr. v Blokovem ciklu *Plesi smrti* — *Пляски смерти*, 1912).

Motiv mask ima v *Letu tisoč devetsto trinajst* posebno funkcijo. S pomočjo mask se v delu Ahmatove oblikuje specifičen odnos med literarnim in dejanskim, med retrospektivno upodobitvijo štiridesetih let in življenjem v literarno-kulturnih krogih Peterburga na začetku stoletja. Ahmatova s citatnimi motivi obnavlja izrazna sredstva poezije srebrnega stoletja na način, ki poudarja njihovo obremenjenost s preteklimi literarnimi pomeni (epigrafi, označeni in prikriti citati,

<sup>15</sup> Motiv smrti na pragu predstavlja motivno reminiscenco iz Puškinovega *Bronastege jezdeca*. Pri Ahmatovi: «Он — на твой порог! / Попрек.» (III: 188) — «Он на твой праг! / Попрек.» Prim. pri Puškinu: «У порога / Нашли безумца моего, / .../» (Puškin, 1960, III: 300) — «На прагу / со našli mojega brezumneža, / .../»

<sup>16</sup> Osnovne značilnosti 'peterburškega teksta ruske literature' — (inter)teksta, ki se v ruski literaturi oblikuje kot preplet različnih ideoloških in estetskih obravnava mesta Peterburg — obravnava V. N. Toporov v članku *Peterburg in 'Peterburški tekst ruske literature'* (Toporov, 1995: 259–367). V prvi vrsti gre seveda za 'peterburška' dela Gogolja in Dostojevskega, ki ob Puškinu sooblikujejo tradicijo t. i. 'peterburške Hoffmaniade' (петербургская Гофманиада) — prepleta mnogoznačne fantastike z vsakdanjim življenjem. Žirmunski prišteva k tej tradiciji — poleg Puškinovega *Bronastege jezdeca* — tudi peterburške povesti Gogolja, 'peterburško pesnitve' *Dvojnik* Dostojevskega in *Peterburg* A. Belega (Žirmunski, 1973: 173).

<sup>17</sup> Žirmunski povezuje avtoričino polnočno videnje z romantično tradicijo baladnih motivov prerokovanja (гадание) in strašnih, preroških sanj (срaшный, вещий сон), na katere opozarjata epigrafa iz *Svetlane* Žukovskega in *Jevgenija Onjegina* (Žirmunski, 1973: 144–145).

Na baladni izvor motiva nočnega obiska mrtvecev kaže tudi avtocitat Ahmatove iz *Novoletne balade* (*Новогодняя баллада*, 1925), hkrati pa se sanje kot tradicionalna baladna motivacija nočnega privida («Сплю — / мне снится молодость наша, /.../» — III: 168) v *Letu tisoč devetsto trinajst* prek prikritega avtocitata («/.../ И сигары синий димок.» — III: 174) iz pesmi *Bedé* (*Наяву*, 1946) prepletajo z budnostjo kot nasprotnim stanjem zavesti.

<sup>18</sup> Uveljavljeno poimenovanje za obdobje v ruski kulturi, ki ga okvirno zamejujeta letnici 1890–1917, t. j. za obdobje literarno-umetniške in religiozno-filozofske renesanse na prelomu stoletja. Dve osrednji literarni smeri tega obdobja, simbolizem in akmeizem, sta se za prevlado v ruski poeziji v krogu množice drugih literarnih šol in krožkov borili prav v letih 1912–1913 (prim. Ėtkind, 1995: 460–462).

<sup>19</sup> *Balaganček* — pomanjševalnica ruske besede *баларан*, ki lahko označuje improvizirano gledališče oziroma oder, na katerem so prirejali predstave na sejnih, ali same komične predstave, ki so jih na sejnih prikazovali.



motivno-tematske reminiscence) in s tem poudarja literarnost upodobljenega dogajanja. Tako poudarjeni literarnosti pa v veliko meri nasprotuje sam predmet upodobitve — dejanska tragedija, v kateri leta 1913 življenje izgubi mladi pesnik. Mrtvi sodobniki iz leta 1913 se avtorici prikažejo v maskah literarnih junakov,<sup>20</sup> hkrati pa opombe k pesnitvi bralca opozarjajo, da gre za maske, pod katerimi so v literarno-kulturnem okolju ruskega srebrnega stoletja nastopale konkretne osebe.<sup>21</sup>

Podobna kontaminacija literarnih reminiscenc z namigi na realne prototipe je prisotna tudi v upodobitvi ljubezenskega trikotnika, ki se konča s samomorom. Mladi pesnik in vojaški častnik Vsevolod Knjazev (1891–1913), ki si je vzel življenje zaradi nesrečne ljubezni do igralke Olga Glebove-Sudejkine, je v *Letu tisoč devetsto trinajst* najprej predstavljen brez maske:

А за ней в шинели и каске

Ты, вошедший сюда без маски,

Ты, Иванушка древней сказки,

Что тебя сегодня томит?<sup>22</sup> (III: 179)

Razkritost, ki ga loči od leporečja in lažnosti drugih gostov novoletnega plesa, in povezava z naivnim junakom ljudske pravljice izpostavljata naivnost in nemoč lika. Podobno junaka opredeljuje tudi maska Pierrota, pod katero se pojavi v drugem poglavju.

Ta maska posreduje naivnost in nemoč lika s široko literarno aluzijo. Kovalenko v komentarjih k pesnitvi opozarja, da gre v prvi vrsti za aluzijo na poezijo samega Knjazeva, ki se je s to masko *commedia dell'arte* večkrat identificiral v svoji liriki (gl. Kovalenko, 1995: 543), kar podoba Knjazeva v pesnitvi umešča tudi v literarno-kulturno življenje dobe.

Tri maske junakinje — Zmeda-Psiha (Путаница-Психея), kozlonoga (козлоногая), Kolombina — imajo prav tako osnovo v literarno-gledališkem življenju dobe. Gre namreč za vloge, ki jih je Olga Glebova-Sudejkina (1885–1945) odigrala v različnih predstavah v peterburških eksperimentalnih gledališčih.<sup>23</sup> Bolj kot na same predstave ali njihove literarne predloge se omenjene maske junakinje pesnitve vežejo na literarno-gledališko življenje dobe in vlogo Sudejkine v njem.<sup>24</sup>

Če sta realna prototipa junaka (prvo posvetilo k pesnitvi v redakcijah II in III, epigraf k četrtemu poglavju) in junakinje (drugo posvetilo k pesnitvi) jasno nakazana, je realni prototip tretjega v tem ljubezenskem trikotniku bolj zabrisan. Nejasna je celo maska, v kateri se pojavlja v pesnitvi.<sup>25</sup> Medbesedilne vezi v upodobitvi usmerjajo bralca na poezijo Aleksandra Bloka:

<sup>20</sup> Vladar Teme in Faust, Don Juan, Dapertutto iz Hoffmannovih *Prigod na predvečer Novega leta*, Glahn iz Hamsunovega romana *Pan*, Janez Krstnik in Dorian Gray — junaka Wildovih del itn.

<sup>21</sup> Masko doktorja Dapertutta je v opombi razkrita kot psevdonim gledališkega režiserja Vsevoloda Mejerholda. Mejerhold, ki je bil v tem času že uveljavljen režiser peterburških Državnih imperatorskih gledališč, je pod tem psevdonimom izdal revijo *Ljubezen do treh pomaranč* (Любовь к трем апельсинам) in sodeloval z drugimi, predvsem eksperimentalnimi gledališči (gl. Kovalenko, 1995: 626–627). Bolj prikriti so realni prototipi drugih mask. V Vladarju Teme (Владыка Мрака) tako lahko sodobni bralec prepozna pesnika in skladatelja M. A. Kuzmina le na osnovi obrobne pripisa Ahmatove k enemu od izvodov pesnitve (gl. Kovalenko, 1995: 525).

<sup>22</sup> »In za njo v plašču in šlemu / ti, ki si prišel brez maske, / ti, Ivanuška starodavne pravljice. / Kaj te danes teži?«

<sup>23</sup> V baletu-pantomimi *Kozlonogi* (Козлоногие) na glasbo I. A. Saca (1913), v vodvilih *Zmeda ali leto 1840* (Путаница, или 1840 год) in *Psiha* (Психа) J. Beljajeva (1912–1913) ter v pantomimno-baletnih miniaturah po motivih *commedia dell'arte*, ki so se po uspehu Mejerholdove postavitve Blokovega *Balagančka* (1907) uveljavile v kabaretno-gledaliških večerih (gl. Kovalenko, 1995: 524, 563–537, 578).

<sup>24</sup> Glede na to, da Ahmatova v pisnih priznava, da samih vodvilov ni poznala, je mogoče sklepati, da gre za masko, ki je nastala na osnovi slovesa talentirane plesalke, ki ga je Sudejkina uživala v literarno-gledaliških krogih (gl. Kovalenko, 1995: 580).

<sup>25</sup> »Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, паладин?« (III: 182) — »Je Gabriel ali Mefisto / tvoj, lepota, paladin?«

Это он в переполненном зале  
 Слал ту черную розу в бокале,  
 Или все это было сном?  
 С мертвым сердцем и мертвым взором  
 Он ли встретился с Командором,  
 В тот пробравшись проклятый дом?<sup>26</sup> (III: 182)

V prvih treh verzih srečamo očitno motivno reminiscenco Blokove pemi *V restavraciji* (*B ресторане*, 1910), v preostalih pa aluzijo na njegovo pesem *Koraki Komandora* (*Шаги Командора*, 1910–1912).<sup>27</sup> Žirmunski podobi Bloka v *Pesnitvi brez junaka* pripisuje dvojno vlogo. Ob sižejski vlogi (vlogi Harlekina v trikotniku Pierrot — Kolombina — Harlekin) naj bi Blok v pesnitvi nastopal tudi kot človek epoha, kot pesnik, ki je s svojim ustvarjanjem ključno opredelil umetniško atmosfero dobe. Od tod v pesnitvi množstvo medbesedilnih vezi z njegovo poezijo (Žirmunski, 1973: 161–163).

Izposoja lika iz Blokove lirске pesmi pa pozornosti bralca ne usmerja le na Blokovo pesem. *Koraki Komandora* namreč predstavljajo Blokovo obdelavo Puškinove male tragedije *Kamniti gost* (*Каменный гость*, 1930), ki jo Blok v liriki prenese v okolje Peterburga.<sup>28</sup>

Maske v *Letu tisoč devetsto trinajst* tako hkrati poudarjajo zlaganost in golo estetsko igro kot ključne lastnosti literarno-kulturnega življenja v letih pred revolucijo,<sup>29</sup> obenem pa z navezavo upodobitev na konkretne sodobnike poudarjajo pomen teh vlog v dejanski kulturnozgodovinski situaciji Peterburga na pragu prve svetovne vojne. Vse, kar je v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavljeno kot literarno (fantastično, teatralno), se hkrati razkriva kot dejanska, neposredna podoba kulturnega okolja, v katerem se meje med literarno-gledališkim in dejanskim življenjem brišejo.

V teh okvirih je potrebno obravnavati tudi niz motivnih reminiscenc 'polnočne Hoffmaniade'. Večina motivov v *Letu tisoč devetsto trinajst* namreč poleg tega, da upodablja neko dogajanje, usmerja tudi bralčeve pozornost na različna dela literarna tradicije. V senci junaka samomorilca, ki se avtorici prikaže med pečjo in omaro,<sup>30</sup> bralec lahko razbere aluzijo na prizor samomora Kirilova v romanu Dostojevskega *Besi* (*Бесы*, 1872),<sup>31</sup> motiv oživelega portreta junakinje obnavlja tradicijo peterburške fantastike Gogolja (*Портрет*, 1834 in 1842), z aluzijami na Blokova dela pa v pesnitev vstopa tudi *Demon* Lermontova (*Демон*, 1829–1838) in Puškinov *Kamniti gost*.

<sup>26</sup> »Je on v prepolni restavraciji / poslal tisto črno vrtnico / ali je bilo vse le sen? / Se je on z mrtvim srcem in mrtvim pogledom / srečal s Komandorom, / ko je vstopil v tisto prekleto hišo?«

<sup>27</sup> Z Blokovi *Koraki Komandora* pa je v prozernem predgovoru k drugemu poglavju *Letu tisoč devetsto trinajst* povezana tudi ena od mask junakinje: »Одним кажется, что это Колумбина, другим — Донна Анна (из Шагов Командора) [...]« (III: 180) — »Nekaterim se zdi, da je to Kozlonoga, drugim — Dona Ana (iz *Korakov Komandora*) [...]«.

<sup>28</sup> Na temo Don Juana v *Letu tisoč devetsto trinajst* opozarja epigraf iz libreta Mozartove opere. V njem je aktualiziran motiv kazni za storjene grehe — torej prav tisti motiv, ki ga v središče svojih obdelav teme Don Juana postavi Puškin v *Kamnitem gostu* in Blok v *Korakih Komandora*. Oživel kip (kip Komandora, ki oživi, da bi se maščeval Don Juanu, ljubimcu svoje žene Done Ane) v Puškinovem *Kamnitem gostu* predstavlja varianto motiva (oživel spomenik Petru I.) iz *Bronastege jezdeca*. V Blokovem motivu Komandora, prenesenem v peterburško okolje, se motiva še bolj zblížata — tema tragične peterburške usode se preplete z motivom kazni za storjene grehe, kar vzpostavlja tudi odnos med obema pribedilnima kazalkama citatnosti: podnaslovom iz *Bronastege jezdeca* in epigrafom iz libreta Mozartove opere.

<sup>29</sup> Prav v tej funkciji, v funkciji degradacije globljega simbolnega pomena, je motiv v *Balagančku* in *Snežni Maski* uporabil Blok.

<sup>30</sup> »Смерти нет — это всем известно, / ... / Шутки ль месяца молодого, / Или вправду там кто-то снова Между печкой и шкафом стоит?« (III: 177) — »Smrti ni — to vedo vsi, / ... / Je le šala mladega meseca ali res nekdo zopet / Tam med pečjo in omaro stoji?«

<sup>31</sup> Ahmatova v svojih zapisih opozarja, da medbesedilna vez s prizorom samomora Kirilova v *Besih* ni bila oblikovana zavestno: »И кто поверит, что я написала это, не вспомнив *Бесов*« (nav. po Kovalenko, 1995: 587), vendar *Bese* v *Prozi o pesnitvi* (*Проза о Поэме. Pro Domo Mea*, 1960–1962) kljub temu omenja v seznamu literarnih del, povezanih s pesnitvijo (III: 250).

Poudarjena citatnost teh motivov je povezana s samo temo *Leta tisoč devetsto trinajst*. Način upodobitve se podreja temi in v polnočnem prividu štiridesetih let je kulturno okolje Peterburga predstavljeno skozi prizmo literarno-gledališkega pogleda na svet, ki je to okolje ključno določal.<sup>32</sup> Temu načelu upodobitve se v *Letu tisoč devetsto trinajst* podreja tudi podoba mesta Peterburg. Prostor dogajanja — Peterburg literarno-gledaliških krogov — v pesnitvi ni zgolj mesto kot dejanski, fizični prostor; ključno komponento tega prostora predstavlja tudi njegova kulturna avtorefleksija. V pesnitvi je ta obremenjenost prostora s predhodnimi kulturnimi pomeni predstavljena v prepletu konkretnih realij mesta z njihovi preteklimi literarnimi in gledališkimi upodobitvami. Najizrazitejše se ta preplet kaže v tretjem poglavju, ki je skoraj v celoti posvečeno upodobitvi Peterburga v letu 1913. Na literarne aluzije v tej upodobitvi mesta opozarja sama Ahmatova v *Prozi o pesnitvi*, kjer v enem od odlomkov povezuje posamezne podobe svojega dela z deli svojih predhodnikov in sodobnikov. Poleg Puškina, ki ga s pesnitvijo veže že podnaslov, je na njenem seznamu mogoče najti tudi Gogolja, Dostojevskega in Bloka — avtorje, katerih dela predstavljajo ključne literarne upodobitve Peterburga.

Podoba plavajočega mesta je zgrajena z reminiscencami motivov, s katerimi Puškin v *Bronastem jezdecu* predstavlja povodenj. Tok reke Neve, ki se pri Puškinu obrne in poplavi mesto, in krste, ki jih voda dvigne s pokopališča, se v upodobitvi Ahmatove prepletejo v podobo mesta, ki brez pravih temeljev plava v neznanu.<sup>33</sup> Ahmatova eno ključnih komponent peterburškega teksta — mit o Peterburgu kot mestu brez pravih temeljev, mestu prividu — tako aktualizira z elementi tekstov, ki v ruski literaturi ta mit ustvarjajo. Pri tem se avtorica ne omeji le na Puškina: ob prekletstvu carice Avdotje, prve žene Petra I, ki naj bi mesto preklela ob njegovem nastanku, in Peterburgu 90-ih let 19. stoletja, kot ga je v svojih romanih videl Dostojevski,<sup>34</sup> podobo predvojnega Peterburga soustvarjajo tudi dela sodobnikov: Blokovi motivi snežnega meteža (cikel *Snežna Maska*) in vetra, ki trga objavo/plakat (začetni del pesnitve *Dvanajst* — Двенадцать, 1918), se dopolnjujejo s Peterburgom Osipa Mandelštama,<sup>35</sup> hkrati pa Ahmatova celo svoj pogled na mesto posreduje s pomočjo avtocitata iz *Peterburških verzov* (*Петербургские стихи*, 1913).

Prvi epigraf k tretjemu poglavju,<sup>36</sup> ki je v tekstu aktualiziran s podobo lune nad srebrnim stoletjem,<sup>37</sup> opozarja na dejstvo, da gre za pogled, ki ni neposreden, temveč prelomljen v že zapisanem tekstu iz leta 1913. Dva motiva te podobe — obok na Galerni ulici in vetrolov v Letnem parku — skupaj z epigrafom iz Mandelštamove pesmi *V Peterburgu se snideva znova ...* (*В Петербурге мы сойдемся снова ...*, 1920) opozarjata na Mandelštamovo prozno delo *Egiptovska znamka* (*Египетская марка*, 1928), točneje na odlomek, v katerem Mandelštam piše o mestih, na

<sup>32</sup> Zanimivo prekrivanje ocen takratnega kulturnega okolja razkrije primerjava enega od prizorišč dogajanja v pesnitvi z zapisom Bunina iz leta 1913. V *Letu tisoč devetsto trinajst* je kot eno od možnih mest, na katerem se pojavi junakinja, omenjena gora Brocken (».../на вершине гетевского Брокена появляется Она же!.../« — III: 178), na kateri se po izročilu na Valpurgino noč zbirajo čarovnice. Bunin kot Valpurgino noč opredeli literarno življenje Peterburga v letih 1905–1913: »Мы пережили и декаданс, и символизм, и порнографию, и богоборчество, и мифотворчество, /.../ и адамизм, и акмеизм ... Это ли не Вальпургиева ночь!« (gl. Etkind, 1995: 460).

<sup>33</sup> »И весь траурный город плыл / По неведомому назначенью, / По Неве иль против течения, — / Только прочь от своих могил.« (III: 185) — »In vse žalujoče mesto je plulo / v neznanu smer / po Nevi ali proti toku / samo stran od svojih grobov.«

<sup>34</sup> »И царией Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман, /.../« (III: 185) — »In od carice Avdotje prekleto / dostojevsko in z besni obsedeno / mesto je odhajalo v svojo meglo, /.../« V verzu »Достоевский и бесноватый« se skriva še ena aluzija na *Bese*, ki sicer niso tipični 'peterburški' roman Dostojevskega. Z *Besi* Ahmatova v *Prozi o pesnitvi* povezuje tudi verz »Смерти нет — это всем известно« (III: 250) in s tem opozarja na povezavo z idejnimi osnovami romana. Vključitev tega romana v podobo Peterburga kaže na to, da Ahmatova Peterburga ne obravnava zgolj kot realni, temveč tudi kot duhovni prostor ruske inteligence.

<sup>35</sup> Npr. epigraf k tretjemu poglavju pesnitve in motiv črno-rumene carske zastave v drugem poglavju. Vlogo črne in rumene barve v poeziji Osipa Mandelštama in njuno simbolno vrednost v okviru judovske kulture in carskega Peterburga obravnava Kiril Taranovski (1982: 99–128).

<sup>36</sup> »И подаркой на Галерной ... / А. Ахматова.« (III: 185) — »In pod obokom na Galerni ... / A. Ahmatova.«

<sup>37</sup> »На Галерной чернела арка, / В Летнем тонко пела флюгарка, / И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл.« (III: 185) »Na Galerni ulici je črnela obok, / v Letnem parku je pretanjeno pel vetrokaz / in srebrni mesec je hladno / sijal nad srebrnim stoletjem.«



katerih so se v času, ko je »temperatura dobe zrasla na 37,3° C« (Mandelštam, 1991: 10), prebivalci Peterburga dogovarjali za srečanja. Stezica ob vetrokazu v Letnem parku in obok na Galerni ulici sta v odlomku omenjena kot priljubljeni mesti zmenkov v vse bolj neprijaznih časih.

Tako preko obeh epigrafov tretjega poglavja *Leta tisoč devetsto trinajst* in motivnih reminiscenc v pesnitev vstopa tudi tema krize in konca kulture, ki jo Mandelštam obravnava v svoji prozi. Na to temo opozarja tretji epigraf k temu delu pesnitve.<sup>38</sup> Motiv M. Lozinskega — leto 1913 kot zadnje leto modrosti in ljubezni pred začetkom 1. svetovne vojne — Ahmatova vključí v pesnitev kot motiv zadnjega leta starega stoletja:

/.../

А по набережной легендарной  
Приближался не календарный –  
Настоящий Двадцатый Век.<sup>39</sup> (III: 186)

Motiv pravega dvajsetega stoletja pa hkrati predstavlja motivno-tematsko reminiscenco iz pozne lirike Osipa Mandelštama. Mandelštamova eskistencialna in ustvarjalna stiska v porevolucijski Sovjetski zvezi 20. in 30. let tega stoletja se v njegovi pozni liriki pogosto odraža v tematiki »stoletja volčjaka« (Skaza, 1990: 452) — stoletja, ki s svojo težo neusmiljeno pritiska na posameznika.

Podobno kot v upodobitvi likov in Peterburga kot specifičnega kronotopa tudi v tem dialogu z liriko Mandelštama citatne figure bralca usmerjajo k drugim/tujim literarnim delom, hkrati pa opozarjajo na neposredna zunajliterarna biografska dejstva.<sup>40</sup>

Literarno ozadje, na katerem je nastala peterburška povest Ahmatove — tradicija ruskega srebrnega stoletja z orientacijo na liriko — se v *Letu tisoč devetsto trinajst* odraža tudi v upodobitvi dogajanja. Za samo pripoved je značilna t. i. brezsižejkost (бессюжетность). Ne gre za pripoved v običajnem smislu, saj v delu ni pravega pripovedovalca, ki bi posredoval neko dejansko dogajanje. Dogajanje, ki je v delu predstavljeno, se poraja kot niz spominov oziroma prividov v zavesti avtorice. Ti niso povezani v enotno urejeno pripovedno strukturo (siže), temveč obstajajo kot elementi, drobcí celote, ki na ravni motivov bralčevo pozornost hkrati usmerjajo v širok spekter drugih literarnih del in v zunajbesedilno dejanskost. Najpogosteje so to namigi na realne prototipe likov v obliki biografskih detajlov, ki v delo vstopajo neposredno ali prek citatnih elementov iz njihovih literarnih del.<sup>41</sup> Dejansko dogajanje, upodobljeno v delu (fabula), se tako razkriva šele v navezavi na zunajbesedilno vedenje (ljubezen Vsevoloda Knjazeva do Sudejkine in njegov samomor leta 1913), ki bralcu omogoči, da posamezne prizore v delu poveže v podobo celovitega dogajanja.

Ekvivalent pripovedovalca v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavlja avtorica — celotna peterburška povest je pravzaprav njen monolog. Žirmunski ta monolog opredeli kot monolog avtorice, ki je hkrati priča in udeleženka upodobljenega dogajanja, ob tem pa nastopa kot 'povezovalac' (konferansjé), ki v dramatisiranih prizorih vodi dogajanje, predstavlja like in z njimi govori kot s

<sup>38</sup> »То был последний год ... / М. Лозинский. « (III: 185) — »То же было задние лето ... / М. Lozinski. «

<sup>39</sup> »/.../ а по легендарном набережу / се же бли́ало не коледарско, / темве́ч Право Дvajseto Stoletje.« Leto 1913 Ahmatova občúti kot predvečer »pravega dvajsetega stoletja« — stoletja, ki se začne s 1. svetovno vojno, nadaljuje v oktobrsko revolucijo in državljansko vojno 1917–1925 ter kulminira v vse hujšem nasilju, ki doseže vrh v stalinskih čistkah.

<sup>40</sup> V štiridesetih letih, ko je začela nastajati *Pesnitev brez junaka*, se namreč Ahmatova z Mandelštamom v Peterburgu ne more več srečati ne pod obokom na Galerni ulici in ne v peterburškem Letnem parku. »Pravo dvajseto stoletje« oziroma »stoletje volčjak«, katerega približevanje slutí Ahmatova v *Letu tisoč devetsto trinajst*, je bilo namreč za Osipa Mandelštama usodno. Umrl je v času stalinskih čistk med transportom v delovno taborišče pri Vladivostoku. Druga obletnica njegove smrti (uradni datum smrti — 27. 12. 1938) se v *Pesnitvi brez junaka* pojavi kot datum nastanka prvega posvetila k pesnitvi — 27. december 1940.

<sup>41</sup> O odnosu med pesniškim besedilom in zunajbesedilno dejanskostjo v delih Ahmatove in Mandelštama gl. skupinski članek *Ruska semantična poetika kot potencialna kulturna paradigma* (Levin in dr., 1974: 74–75).



starimi prijatelji (Žirmunski, 1973: 177). Dve perspektivi, ki ju omenja Žirmunski, sta časovno diferencirani. Prvo, v kateri avtorica nastopa kot priča in udeleženka dogajanja v letu 1913, dopolnjuje retrospektivni pogled na dogajanje z začetka štiridesetih let. V delu se medsebojno prepletata, hkrati pa je razlika med njima jasno nakazana.<sup>42</sup>

V avtoričinem sodanem pogledu na dogajanja v 1913 ima posebno vlogo tudi junakinja. Ob različnih maskah, v katerih se pojavlja, je junakinja namreč v pesnitvi predstavljena tudi kot avtoričin dvojniki.<sup>43</sup> V tem zblizanju odnosa avtorica — junakinja se razkriva ozadje retrospektivnega pogleda na peterburške literarno-gledališke kroge v zadnjem letu starega stoletja. Junakinja kot dvojnica avtorice v *Leto tisoč devetsto trinajst* — v podobo konca nekega kulturnega obdobja — vnaša tudi avtoričin pogled na lastno vlogo v kulturnem življenju dobe. Ta odnos na specifičen način obnavlja odnos avtor — lik, značilen za romantično pesnitev. Junakinja predstavlja *alter ego* avtorice v 10-ih letih 20. stoletja, hkrati pa retrospektivni pogled med njima vzpostavlja distanco.

V tem dvojnem pogledu je na eni strani prisotna žalost ob dokončnem uničenju kulturnega okolja, ki je mladi Ahmatovi predstavljalo duhovni dom in iz katerega je kot pesnica v bistvu izšla, hkrati pa odnos do vseh kulturnih iskanj peterburških kulturnih krogov na prelomu stoletij opredeljuje rahla ironija. V luči nasilja, ki je močno zaznamovalo vso rusko zgodovino od leta 1914 do 1940, se Ahmatova ob tragičnih občutjih izgube bližnjih sprašuje tudi o pomenu in vrednosti takratnega peterburškega kulturnega življenja. Ironija, ki opredeljuje avtoričin odnos do pesnika — samomorilca in njegove izbranke, izvira prav iz pogleda, ki takratno javno življenje (poezija, gledališče) primerja z grobstvo resničnega življenja — usodo, ki je v naslednjih letih doletela Evropo, predvsem pa Ruse in Rusijo.

Ob dveh perspektivah, ki ju omenja Žirmunski, se v *Letu tisoč devetsto trinajst* pojavlja še ena, tretja časovna perspektiva, ki se oblikuje v predelavah in dopolnitvah različnih redakcij pesnitve v letih 1943–1963. V odnosu do avtoričinega monologa je ta tretja perspektiva delno — vsaj formalno — zunanja (tretjeosebni prozni komentarji na začetku poglavij, t. i. 'opombe redaktorja'),<sup>44</sup> delno pa se v lirskih odlomkih v kurzivnem tisku vključuje v sam monolog.<sup>45</sup> Na ta način se v pesnitev postopno vključuje pogled Ahmatove 50-ih in 60-ih let, pesnitev prerašča v sintezo vsega njenega ustvarjanja, hkrati pa se — ob širjenju dela in vse večji časovni distanci do upodobljenih dogodkov — pojavi tudi potreba po komentarju, pojasnjevanju in razlagi.<sup>46</sup> Povojna perspektiva je v veliki meri povezana s situacijo, v kateri se je avtorica znašla v literarnem življenju Sovjetske zveze (brez možnosti tiskanja svojih del praktično do konca 50-ih, začetka 60-ih let). Pesnitev v tej situaciji postane osrednje delo, v katerem poskuša Ahmatova strniti poglede na obdobja v svojem življenju in na svoje ustvarjanje. Ta pogled na preteklo pa v dani situaciji ne oblikuje dejanske ali ustvarjalne biografije (biografije kot niza vzročno-posledično urejenih dogodkov),<sup>47</sup> kar se na svoj način odrazi tudi v fragmentarnosti pripovedi in brezsižejskosti *Letu tisoč devetsto trinajst*.

<sup>42</sup> »С той, какою была когда-то / В ожерелье черных агатов / До долины Иосафата, / Снова встретиться не хочу ...« (III: 174) — »S takšno, kakršna sem bila nekdanj / v ogrlici črnih ahatov / se nočem srečati znova / do samega sodnega dne ...«

<sup>43</sup> »/.../ Петербургская кукла, актерка, / Ты — один из моих двойников.« (III: 183) — »/.../ peterburška lutka, igralka, / si — ena mojih dvojnici.«

<sup>44</sup> 'Opombe redaktorja' so v besedilu označene drugače kot avtorske opombe.

<sup>45</sup> Npr. verzi, vključeni v pesnitev pod naslovom *Bela dvorana* (*Бельюзал*, III: 174), v katerih v pesnitev vstopa avtoričin odnos do profesorja oxfordske univerze I. Berlina, s katerim se je Ahmatova srečala 1945 v Peterburgu, in *Zadnji spomin na Carsko selo* (*Последнее воспоминание о Царском Селе*, III: 186), posvečen kritiku N. Nedobrovo (gl. Kovalenko, 1998: 601–604 in 591–592).

<sup>46</sup> Komentar se delno vključuje v samo pesnitev (predgovor, tretjeosebni prozni komentarji na začetku poglavij, opombe redaktorja), delno pa ostaja zunaj nje (npr. *Proza o Pesnitvi*).

<sup>47</sup> L. Ginzburg v razmišljanju o življenju posameznika med pritiski stalinističnega terorja 30-ih let, druge svetovne vojne in povojnih represij ter poliluzorno osebno aktivnostjo tako npr. govori o »biografiji po nelastni volji« (Ginzburg, 1988: 230). Podobno Mandelštam že konec 20-ih let v članku *Konec romana* razpad velike pripovedne forme povezuje z iztrganostjo iz biografije, značilno za človeka 20. stoletja (Mandelštam, 1991: 269).

Citatnost *Leta tisoč devetsto trinajst* ima v tem poskusu pogleda na zadnje leto starega stoletja dvojno vlogo. Tradicionalni motivi in teme peterburškega teksta in občeevropske literarne tradicije (npr. Don Juan, *commedia dell'arte*, Faust) v pesnitev vstopajo preko literarnih in gledaliških tekstov okolja, ki ga Ahmatova upodablja. Do neke mere anonimna literarna tradicija se v pesnitvi personalizira — vanjo vstopa v obliki reminiscenc in citatov iz del sodobnikov. Prek citatnih figur je predstavljeno duhovno-kulturno življenje obdobja, hkrati pa na ta način konkretni posamezniki, ki v pesnitvi nastopajo kot objekt upodobitve, z lastno besedo v dialogu z avtorico določajo tudi samo upodobitev. V tem okviru v pesnitev vstopajo tudi avtocitati iz zgodnje lirike same avtorice. Tudi v njih je predstavljena tuja beseda, na katero avtorica v drugi polovici 20. stoletja gleda hkrati s precejšnjo mero (samo)ironije in nostalgije. Hkrati s tem citati in motivno-tematske reminiscence, ki pesnitev povezujejo s pozno liriko avtorice (npr. verzi *Bele dvorane* s citatom iz pesmi *Bedé* in motivnimi reminiscencami iz cikla *Cinque*, 1945–1946) in pozno liriko in prozo Osipa Mandelštama, *Pesnitev brez junaka* preoblikujejo v poskus nekakšnega ekvivalenta pesniške biografije, ki pa ni in ne more biti vzročno posledični niz, temveč obstaja v obliki množice glasov oziroma pogledov, ki se medsebojno dopolnjujejo.<sup>48</sup>

V obeh vlogah citatni elementi peterburške povesti preoblikujejo odnos med umetniško, modelno upodobitvijo in samo dejanskostjo. Poudarjena 'literarnost', ki na prvi pogled poudarja modelnost upodobitve, se namreč na ozadju upodobljenega obdobja — obdobja, v katerem so posamezniki dejansko ljubili, živeli in umirali pod literarnimi maskami — preoblikuje v svojevrstno veristično upodobitev, ki realna, biografska dejstva predstavlja na način, kot so jih doživljali sami udeleženci dogajanja.

### Intermezzo *Cifra* kot komentar *Leta tisoč devetsto trinajst*

Uvodoma obravnavan odnos *Leta tisoč devetsto trinajst* in *Cifre* kot odnos teksta v tekstu vzpostavlja med obema deloma triptiha odnos med literarnim besedilom in njegovim komentarjem, odnos, ki med mikro- (vključenim tekstom) in makrotekstom vzpostavlja hierarhijo med literarno, modelno upodobitvijo in komentarjem, ki v odnosu do vključenega besedila dobiva poteze 'realnega'. Ta hierarhični odnos med literarno upodobitvijo in komentarjem je v *Pesnitvi brez junaka* vsaj delno porušen in pri preoblikovanju tega odnosa imajo tudi v *Cifri* pomembno vlogo citatni elementi.

Že sam naslov *Cifra* (v pomenu druge strani kovanca, medalje) in podnaslov *Intermezzo* opozarjata na ekvivalentnost *Leta tisoč devetsto trinajst* in *Cifre* kot dveh pogledov na obravnavano temo. Poleg tega v besedilu ni prave diferenciacije avtorjev mikro- in makroteksta, ki je značilna za tekst v tekstu. Prvoosebni monolog avtorice, značilen za *Leta tisoč devetsto trinajst*, se nadaljuje v *Cifri*, hkrati pa se v obeh prvih dveh panjih triptiha pojavljajo tretjeosebni prozni komentarji, ki v odnosu do verzne besedila nastopajo v vlogi metabesedilnih opisov.

V takšnem odnosu med obema deloma *Cifra* predstavlja komentar *Leta tisoč devetsto trinajst* in hkrati njegovo različico — svojevrstno 'pesnitev o pesnitvi', v kateri je metaliterarni komentar hkrati tudi literarno besedilo. Paralelizem med obema deloma triptiha se vzpostavlja tudi na ravni pribesedilnih kazalk citatnosti. Podobno kot v peterburški povesti ima tudi v *Cifri* — v pesnitvi o pesnitvi — posebno vlogo obrobje besedila.<sup>49</sup>

Tako kot *Leta tisoč devetsto trinajst*, ki posreduje samo dogajanje v sočasni in različnih retrospektivnih perspektivah, je tudi *Cifra* zasnovana kot komentar fabule *Leta tisoč devetsto trinajst* in hkrati kot komentar samega ustvarjalnega procesa, pri tem pa je za metaliterarni komentar v

<sup>48</sup> Prim. Mandelštamovo sodbo o biografiji raznočinca (izobraženca, ki ni plemiškega rodu) kot o spisku prebranih knjig, ki jo v svojem članku navajajo Levin in dr.: »Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова.« (nav. po Levin in dr., 1974: 49).

<sup>49</sup> Trije epigrafi — iz Puškinove pesnitve *Domek v Kolomni* (*Домик в Коломне*, 1930), iz pesnitve *Štirje kvarteti* (1934–1942) T. S. Eliota in iz pesmi *Klevetnikom umetnosti* (*Клеветникам искусства*, 1932) N. Kljujeva — opozarjajo (podobno kot epigrafi *Leta tisoč devetsto trinajst*) na različne literarne aluzije v samem besedilu *Cifre*.

*Cifri* značilno, da se v veliki meri literarizira. Podobno kot v sami 'pripovedi' v *Letu tisoč devetsto trinajst* imajo v tem poudarjanju literarnosti veliko vlogo citatni elementi.

Komentar fabule, predstavljene v peterburški povesti, je oblikovan kot aluzija na tradicijo t. i. programskih pesmi dialogov, ki jo v ruski tradiciji začenja Puškin s *Pogovorom založnika in pesnika* (*Разговор книгопродавца с поэтом*, 1824) in Lermontov s pesmijo *Časnikar, bralec in pisatelj* (*Журналист, читатель и писатель*, 1840). Ahmatova to tradicijo aktualizira v obliki dialoga z 'redaktorjem':

1

Мой редактор был недоволен,  
/.../  
Иворчал: «Там три темы сразу!  
Дочитав последнюю фразу,  
Не поймешь, кто в кого влюблен,

2

/.../  
Икто автор, и кто герой, –  
/.../

3

Ответила: «Там их трое –  
Главный был наряжен верстою,  
А другой как демон одет, –  
Чтоб они столетьям достались,  
Их стихи за них постарались,  
Третий прожил лишь двадцать лет, /.../.<sup>50</sup> (III: 191)

Komentar, ki v bistvu predstavlja rekonstrukcijo odnosov med liki, je prek oblike pesmi — dialoga vezan na rusko tradicijo programske lirike. V nadaljevanju *Cifre* je na podoben način literariziran tudi komentar sanj kot motivacije polnočnega privida, v katerem se odvija dogajanje peterburške povesti. Citat iz Keatsovega soneta *Sanjam* in naslov Maeterlinckove simbolistične drame *Sinja ptica* ter motivna aluzija iz Shakespearovega *Hamleta* povezujejo temo sanj z njenimi znanimi literarnimi upodobitvami.<sup>51</sup>

Podobno je v *Cifri* predstavljen literarni proces samega nastajanja *Leta tisoč devetsto trinajst*. Peterburška povest kot pogled na lastno življenje je predstavljena kot »brskanje po šatulji« lastnega ustvarjanja: »Бес попутал в укладке рыться ... /.../ Подорожник. Белая стая ...«<sup>52</sup> (III: 194). Verz skriva aluzijo na ustvarjalno in življenjsko usodo pesnika starejše generacije Innokentija Annenskega (1856–1909),<sup>53</sup> v katerem je Ahmatova videla svojega učitelja (gl. pesem *Učitelj* — *Учитель*, 1945) in usoda katerega v *Cifri* ponazarja situacijo, v kateri se v 50. in 60. letih vidi sama

<sup>50</sup> »(1.) Redaktor je bil nezadovoljen, /.../ kričal je: 'Tam so hkrati tri teme! / In ko prebereš zadnjo frazo / ne veš, kdo je zaljubljen v koga, // (2.) /.../ kdo je avtor in kdo junak', — /...// (3.) Odvrnila sem: 'Tam so trije — / glavni je bil nališpan v vrsto, / drugi je bil kot demon odet. / Da bosta živa še stoletja, / so poskrbeli njuni verzi; / tretji je živel le dvajset let', /.../«

<sup>51</sup> »А ведь сон — это тоже вещича, / Soft embalmer, Синяя птица, / Эльсинорских террас паранет.« (III: 192) — »Pa saj sen — tudi to ti je stvarca, / Soft embalmer, Sinja ptica, / ograja elsinorskih teras.« Ob verzih stoji 'opomba redaktorja' (III: 204), ki bralca usmerja k sonetu *Sanjam* (*To the Sleep*) Johna Keatsa.

<sup>52</sup> »Bes me nosi in brskam po šatulji ... /.../ Трпотец. Бела ята ... (pesniški zbirki Ahmatove, izšli v letih 1921, 1917 — *op. prev.*)«

<sup>53</sup> Annenski je svoje pesmi — hranil jih je v šatulji iz cipresovine na svoji pisalni mizi — začel izdajati le nekaj let pred smrtjo. Njegova druga, posmrtna pesniška zbirka je nosila naslov *Šatulja iz cipresovine* (*Кипарисовый лапеч*, 1910).



Ahmatova. To situacijo Ahmatova opisno predstavlja tudi v navezavi na klasike,<sup>54</sup> z njo pa sta povezana tudi prva dva epigrafa *Cifre*.<sup>55</sup>

Samomor Vsevoloda Knjazeva je še pred Ahmatovo v lirski pesnitvi — ciklu *Postrv razbija led* (*Форель разбивает лед*, 1927) upodobil pesnik in skladatelj Mihail Kuzmin (1972–1936) in Ahmatova v *Cifri* obravnava tudi odnos lastne pesnitve do dela Kuzmina. Kuzminu in njegovi pesnitvi sta v *Cifri* posvečeni dve kitici — v prvi je Kuzmin podobno kot v *Letu tisoč devetsto trinajst* upodobljen pod literarno masko Grofa Cagliostro.<sup>56</sup> Grofa Alessandra Cagliostro, znanega avanturista in preroka (pravo ime: Giuseppe Balsamo, 1743–1795, leta 1780 je obiskal Peterburg), je namreč Mihail Kuzmin upodobil v romanu *Čudovito življenje Giuseppa Balsama, grofa Cagliostro*.<sup>57</sup> Namig na Kuzmina kot satana in Cagliostro — človeka brez vesti, ki ne objokuje umrlega prijatelja — je hkrati namig na okoliščine smrti Vsevoloda Knjazeva in na Kuzminovo literarno upodobitev njegove smrti, ki Ahmatovo spodbudi, da v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavi svoj pogled na dogajanje.<sup>58</sup> Odnos do Kuzminove pesnitve *Postrv razbija led* je v *Cifri* predstavljen v verzih petnajste kitice:

Так и знай: обвинят в плагиате ...  
Разве я других виноватей?  
Впрочем, эфто мне все равно.  
Я согласна на неудачу  
И смущение свое не прячу ...  
У шкатулки ж трюпное дно.<sup>59</sup> (III: 195)

V verz u plagiatu Ahmatova komentira skupno temo, hkrati pa opozarja na zvezo zunanje forme svoje pesnitve z delom Kuzmina. Kitico Kuzminovega *Dругега ударца* (*Второй удар* — eden od dvanajstih delov Kuzminove pesnitve) je namreč Ahmatova uporabila kot osnovno kitično obliko v *Pesnitve brez junaka*.<sup>60</sup> Medtem ko kitica *Cifre* povsem sledi Kuzminovemu vzoru, je kitična organizacija *Leta tisoč devetsto trinajst* bolj dinamična. Čeprav osnovo še vedno predstavljajo tercine, ki se med seboj s parnimi rimami prepletajo v šestvrstične kitice, so osnovne tercine pogosto podaljšane za en verz, pa tudi same šestvrstične kitice se med seboj povezujejo v večje tematske enote. Z 'lestvičnim' zapisom Ahmatova obnavlja tradicijo kitične organizacije pesnitev Majakovskega, hkrati pa z rimami povezano tercine vzpostavljajo dialog z enim ključnih tekstov za

<sup>54</sup> «Скоро мне нужна будет лира, / Но Софокла уже, не Шекспира, / На пороге стоит — Судьба.» (III: 194) — »Kmalu bom rabila liro, / vendar liro Sofoklesa, ne Shakespeara. / Na pragu stoji — Usoda.»

<sup>55</sup> Epigraf iz Puškinove pesnitve *Domek v Kolomni* («... Я воды Леты пью. Мне доктором запрещена унылость. / Пушкин» — »Ze pijem vode Lete. Doktor so mi prepovedali potrtost. / Puškin») in reklo Marije Stuart iz Pesnitve T. S. Eliota («In my beginning is my end. / Девиз Марии Шотландской» — III: 190) družiti predvsem motiv predsmrtne refleksije.

<sup>56</sup> «Это старый чудит Калиостро — / Сам изящнейший сатана, Кто над мертвым со мной не плачет, / Кто не знает, что совесть значит / И зачем существуют она.» (III: 192) — »To so čudaštva starega Cagliostro — / najbolj prefinjenega satana. / Kdo z menoj ne joče nad mrličem, kdo ne ve, kaj vest pomeni / in zakaj sploh obstaja.» Kuzmin, ki je v *Letu tisoč devetsto trinajst* upodobljen kot Vladar Teme (glej op. 21)

<sup>57</sup> *Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро* (1919).

<sup>58</sup> Dmonske maske Kuzmina (Vladar Teme, satan) v *Pesnitvi brez junaka* namigujejo ne pomembno vlogo, ki jo je Kuzmin odigral v odnosih Sudejkine in Knjazeva. V ozadju ljubezenskega trikotnika med Knjazevim, Sudejkino in njenim novim izvoljencem se je namreč odvijala še ena ljubezenska drama. Drugi trikotnik je na neki način predstavljal zrcalno sliko prvega, v njem pa je poleg Knjazeva in Sudejkine nastopal prav Kuzmin, katerega homoseksualnost ni bila skrivnost v krogih peterburške inteligence. Prav Kuzmin je svojega mladega ljubimca Knjazeva vpeljal v literarno-umetniške kroge Peterburga, par pa se je razšel, ko se je Knjazev leta 1912 zaljubil v Sudejkino (prim. Rotikov, 2000: 483–486).

<sup>59</sup> »Védi: obtožili me bodo plagiatorstva ... / Sem mar bolj kriva kot drugi? / Sicer pa, meni je vseeno. / Pripravljena sem na neuspeh, / In svoje zadrege ne skrivam ... / Škatlica ima namreč trojno dno.»

<sup>60</sup> Šestvrstična kitica, ki razpada na dve tercini in v kateri kitične meje ne predstavljajo tudi stroge sintaktične meje. Prim. pri Kuzminu: »А законы у нас в остроге, / Ах, привольны они и строги: / Кровь за кровь, за любовь любовь. / Мы берем и даем по чести, / Нам не надо кровавой мести: / От зарок развяжет бог. //.» (Kuzmin, 1978: 13).



razumevanje pozne poetike akmeizma — *Božansko komedijo* Danteja. V tem komentarju je pesnitev Kuzmina torej predstavljena le kot ena plast »trojnega dna škatlice«.

Poleg tega se pesnitev kot škatlica s trojnim dnom veže tudi s predstavo o *Letu tisoč devetsto trinajst* kot o kriptografu — šifriranem besedilu.<sup>61</sup> Zavest o pesnitvi kot mreži literarnih aluzij in citatov ter nejasnih namigov na drobce iz realnih biografij se v *Cifri* odrazi v podobah zrcalne pisave (literarno kot biografsko, biografsko kot literatura) in nevidnega magičnega črnila, ki ga lahko beremo le, če ga segrejemo ali obdelamo s posebnimi kemičnimi sredstvi. V pesnitvi Ahmatove takšno sredstvo predstavlja projekcija zapisanega na literarno-gledališko življenje dobe, ki jo Ahmatova upodablja, in na niz ostalih literarnih besedil, ki v pesnitev vstopajo prek citatnih figur. Na »trojno dno« in »zrcalno pisavo« kot temo *Cifre* opozarja tudi epigraf iz Puškina. *Domek v Kolomni* namreč Ahmatova, ki se je tudi v literarnovednih delih precej ukvarjala s Puškinom, omenja kot enega od primerov Puškinske kriptografije (Пушкинская тайнопись) — torej kot delo, v katerem je Puškin v komično in šaljivo besedilo vpletel vrsto sporočil za 'posvečene' (Kovalenko, 1998: 554),<sup>62</sup> poleg tega pa je *Domek v Kolomni* tudi tisto Puškinovo delo, v katerega se najbolj izrazito vpletajo elementi metaliterarnega komentarja,<sup>63</sup> kar delo povezuje s pesnitvijo Ahmatove.

Glavnina besedila *Cifre* je posvečena komentarju oziroma predstavitvi 'literarnega rodovnika' — tradicije, ki ji Ahmatova v pesnitvi sledi. Dante, ki ima z *Božansko komedijo* v tej tradiciji osrednje mesto, je v ta komentar vključen z omembo slike grško-španskega slikarja El Greca (1541–1614, pravo ime Dominikos Teotokópulos):

Чтоб посланец давнего века  
Из заветного сна Эль Греко,  
Объяснил мне совсем без слов,  
А одной улыбкою летней,  
Как была я ему запретней  
Всех семи смертельных грехов.<sup>64</sup> (III: 195)

Odposlanec iz »obljubljenega sna El Greca« — slike *Sanje Filipa* (1850, El Escorial), na kateri so v iluzorno-neskončnem prostanstvu upodobljeni prizori iz pekla, zemlje in raja (Kovalenko, 1998: 642) — ni nihče drug kot Dante, ki je v svoji *Božanski komediji* globljo resnico dobe iskal v preseku treh sfer, ki so določale srednjeveški kozmos.<sup>65</sup> Na pomen Dantejeve *Božanske komedije* kot enega ključnih podtekstov dela Ahmatove opozarja tudi tretji epigraf k pesnitvi. Verza epigrafa (»... жасминовый куст, / Где Данте шел и воздух пуст. / Н. К.«<sup>66</sup> — III: 191) predstavljata pretvorjen citat iz pesmi *Klevetnikom umetnosti* Nikolaja Kljujeva, iz katerega je Ahmatova izpustila nekaj verzov. Tako epigraf v bistvu predstavlja odgovor na vprašanje, ki ga v originalu zastavlja Kljujev:

Ахматова — жасминовый куст,  
Обожженный асфальтом серым.  
Тропу утратила ль к пещерам,

<sup>61</sup> «Но сознаюсь, что применила / Симпатичиские чернила ... / Я зеркальным письмом пишу, / ... /» (III: 195) — »Zavedam se, da sem upogabila / nevidno, magično črnilo ... / Pišem v zrcalni pisavi.«

<sup>62</sup> Na vključevanje elementov teksta, ki so povsem razumljivi le ozkemu krogu 'posvečenih' bralcev, opozarja tudi J. M. Lotman v *Predavanjih o Jevgeniju Onjeginu* (1995: 414–415).

<sup>63</sup> Prim. začetni verz *Domka v Kolomni*: «Четырехстопный ямб мне надоел: / ... /» (Puškin, 1960, III: 250) — »Štiristopičnega jamba sem sit: / ... /«.

<sup>64</sup> »Da bi mi odposlanec davnega stoletja / iz obljubljenega sna El Greca / pojasnil povsem brez besed, le z enim poletnim nasmehom, / kako sem bila zanj bolj nedotakljiva / kot vseh sedem smrtnih grehov.«

<sup>65</sup> Odnosu Ahmatove do Dantejeve *Božanske komedije* kot enega ključnih besedil svetovne kulture je posvečen članek M. B. Mejlahja in V. N. Toporova *Ahmatova in Dante* (Mejlah, Toporov, 1972: 27–75).

<sup>66</sup> »... jasminov grm, / kjer je hodil Dante in kjer je zrak pust. / N. K.«

Где Данте шел и воздух густ

И нимфа лен прядет хрустальный? — <sup>67</sup> (Nav. po Kovalenko, 1998: 612.)

Poleg Danteja Ahmatova v svoji pesnitvi odkriva tudi tradicijo romantične pesnitve začetka 19. stoletja, odnos do katere pa se spreminja v dolgem ustvarjalnem procesu. »Stoletna čarovnica« — kot Ahmatova imenuje romantično pesnitev — je v komentarju predstavljena kot vzorec pesnitve v začetni fazi njenega nastajanja kot vzorec, ki mu Ahmatova poskuša slediti, kar pa se izkaže za nemogoče.<sup>68</sup>

Pesnitev — avtoričina stvaritev — se izmika avtoričinemu nadzoru, kar je v *Cifri* predstavljeno v dialogu avtorice z lastnim delom. Poskus napisati delo v duhu romantične pesnitve začetka stoletja je predstavljen v za pesnitev tipičnem prepletu literarnih in metaliterarnih (literarno-zgodovinskih) reminiscenc:

<20>

/.../

Я грозила ей Звездной Палатой

И гнала на родной чердак.

<21>

В темноту под Манфредовы ели

И на берег, где мертвый Шелли

Прямо в небо глядя, лежал, —

И все жаворонки всего мира

Разрывали бездну уфира,

И факел Георг держал.<sup>69</sup> (III: 196–197)

Angleška pesnika Shelley in Byron ter njuna literarna dela (Byronova drama *Manfred* in Shelleyjeva pesem *Škrjancu*) predstavljajo »rodno podstrešje« — prostor, ki ga Ahmatova v avtorski opombi označi kot »mesto, kjer se po mnenju bralcev rojevajo vsa pesniška dela« (III: 196), torej prostor zavesti. To zavestno željo — napisati pesnitev po vzoru romantične — zavrača v dialogu z avtorico sama pesnitev:

Но она твердила упрямо:

/.../

«Я не та английская дама

и совсем не Клара Газуль,

Вовсе нет у меня родословной,

Кроме солнечной и баснословной

И привел меня сам Июль.<sup>70</sup> (III: 197)

Idejo o pesnitvi kot o žanru brez rodovnika — kot žanru, ki v vsakem obdobju znova išče nove, originalne oblike izraza — Ahmatova izpostavi tudi v svojem razmišljanju o žanrski naravi pesnitve

<sup>67</sup> »Ahmatova — jasminov grm, / ožgan od sivega asfalta. / Si zašla s stezice k votlinam, / kjer je hodil Dante in kjer je zrak gost / in kjer nimfa lan prede kristalni? —«

<sup>68</sup> »А столетняя чаровница / Вдруг очнулась и веселиться / Захотела. Я ни при чем.« (III: 196) — »A stoletna čarovnica / se je nenadoma zdravila in zahotelo se ji je / veselja. Nič nimam s tem.«

<sup>69</sup> »(<20>) /.../ Grozila sem ji / pesnitvi — op. B. P. / z Zvezdno sobano / in jo gнала na rodno podstrešje, // (<21>) V temo pod Manfredove jelke / in na breg, kjer je mrtvi Shelley / ležal s pogledom, uprtim v nebo. / In vsi škrjanci tega sveta / so trgali brezno duha / in držal je baklo George.«

<sup>70</sup> »Vendar je ona uporno trdila: / Nisem ta angleška dama / in sploh nisem Clara Gazul. / Nimam rodovnika, razen sončnega in basnoslovnega, / in privedel me je sam Julij.«

(gl. Žirmunski, 1973: 174). Na to, kako pesnitev avtorici od literarne tradicije uhaja v samo življenje, pa kaže tudi motiv meseca julija, ki v poeziji Ahmatove predstavlja opozicijo tragičnemu avgustu. Če avgust v poeziji Ahmatove predstavlja mesec smrti (mesec smrti A. A. Bloka, smrtno kazni njenega prvega moža N. Gumiljova in aretacije tretjega moža N. Punina), je julij v njenem ustvarjanju povezan z razcvetom življenja (Kovalenko, 1998: 564).

Podobno vlogo kot v *Letu tisoč devetsto trinajst* imajo torej citatne figure tudi v *Cifri*. Če so v *letu tisoč devetsto trinajst* citatni elementi hkrati poudarjali zabrisano meja med literaturo in življenjem v umetniških krogih Peterburga v srebrnem stoletju in razslojenost pogleda same avtorice, v *Cifri* enaki elementi nastopajo kot del metaliteranega besedila, torej kot del komentarja peterburške povesti. Citatni elementi torej nastopajo kot elementi metabesedilnega opisa, ki pa ni metaliteraren v smislu objektivno teoretske obravnave — gre za literarno besedilo, ki lastnosti *Leta tisoč devetsto trinajst* tematizira z literarnimi postopki.

Citatnost kot ena osrednjih značilnosti poetike Ahmatove je torej v *Cifri* na neki način znak literarnosti komentarja, hkrati pa različne literarne reminiscence, vključene v komentar, rušijo avtoritativno enotnost komentarja in poudarjajo polifonijo pogledov na literarno besedilo tudi v metabesedilu. Te skupne poteze *Leta tisoč devetsto trinajst* kot pesnitve in *Cifre* kot njenega komentarja vzpostavljajo ob hierarhiji obeh besedil, ki izhaja iz odnosa vključenega besedila do celote, med obema deloma tudi odnos dveh enakovrednih, zrcalnih besedil, ki se medsebojno dopolnjujeta.<sup>71</sup>

Pesnitev brez junaka kot celoto zaključuje tretji pano triptiha — *Epilog*. Ta v delo vnaša nov, specifični pogled — pogled na Peterburg in Rusijo v času druge svetovne vojne, ki jo za Ahmatovo najbolj zaznamujeta leningrajska blokada in taškentska evakuacija. Hkrati *Epilog* dopolnjuje tridelno zgradbo *Pesnitve brez junaka* in sooblikuje posebno napetost med deli triptiha. Skupaj s *Cifro* predstavlja okvirno besedilo — makrotekst, ki vključuje peterburško povest *Leto tisoč devetsto trinajst*, hkrati pa predstavlja tudi zaključek ostalih dveh delov triptiha, na kar kaže sam naslov — *Epilog*.

## Vloga citatnosti v *Pesnitvi brez junaka*

Citatnost v *Pesnitvi brez junaka* ima svoje korenine v nekaterih izhodiščih akmeistične poetike, ki so v zgodovinskem kontekstu strašnega dvajsetega stoletja dobila nov pomen. V zavračanju simbolistične metafizike se akmeisti obrnejo k sami besedi, ki jo dojemajo kot material poezije (npr. Mandelštam v eseju *Jutro akmeizma — Утро акмеизма*, 1919). V besedi jih ne zanima zgolj materialna, zvočna plast, ki stopa v ospredje pri futuristih, temveč predvsem njen zavestni smisel, zato besedo kot material poezije dojemajo kot napolnjeno s potencialnimi pomeni — pomeni, ki jih je beseda dobila v pretekli rabi. Beseda in z njo jezik sta razumljena kot skladišče preteklih kulturnih pomenov, ki sočasno obstajajo kot potencial jezika.<sup>72</sup> Akmeistom predstavlja poezija torej način aktualizacije teh pomenov, sinhrono obujanje najrazličnejših plasti kulturne tradicije.<sup>73</sup>

V porevolucijski Sovjetski zvezi — okolju, ki propagira novo, proletarsko umetnost kot novo fazo v razvoju književnosti — dobi pesniško ustvarjanje za Ahmatovo še pomembnejšo vlogo. V sovražnem okolju postane poezija, ki je hkrati vez z vso tradicijo humanistične kulture, način konstrukcije in obnavljanja spomina — sredstvo oblikovanja identitete. Poezija postane edini način odgovora na dejanske tragične dogodke, meja med literarnimi besedili in življenjem ter meja

<sup>71</sup> Prim. razmišljanje Taranovskega o pomenu parnih pesniških del («pesmi dvojic», ki komentirajo/interpretirajo druga drugo) v ustvarjanju Osipa Mandelštama (Taranovski, 1982: 51–58).

<sup>72</sup> Npr. Mandelštamova teza o helenistični naravi ruskega jezika v članku *O naravi besede* (*О природе слова*, 1922).

<sup>73</sup> Na nekatere vzporednice med akmeističnim odnosom do jezika poezije in Bahtinovo dialoškostjo kot enim od impulzov razvoja teorije obče medbesedilnosti opozarja Renate Lachmann (Lachmann, 1984: 488–515).

posameznega literarnega dela se brišejo. Poezija prerašča v ustvarjanje raznolikega interteksta posameznega avtorja, ki predstavlja neprekinjeno dejavnost s ciljem osmisлити lastno eksistenco.<sup>74</sup>

*Pesnitev brez junaka* v teh okvirih predstavlja posebno delo — paradigmatični tekst, v katerem se ta izhodišča akmeističnega ustvarjanja odražajo v enem, sicer kompleksnem in raznorodnem, a kljub temu zaključenem besedilu. V njem se Ahmatova vrne h koreninam svojega literarnega ustvarjanja in obdobje srebrnega stoletja predstavi kot čas, v katerem so se meje med dejanskim in literaturo zabrisale do te meje, da je literarno doživljanje lastne biografije lahko pripeljalo tudi do dejanske smrti. Literarna tradicija — ta v poezijo vstopa kot s tradicijo obremenjena, že izgovorjena beseda o določeni temi — se tako v pesnitvi pojavlja kot znak določenih tujih pogledov, a tudi kot znak dejanske biografije njihovih avtorjev. Poleg tega je preplet dejanskosti in literature v literarno-gledaliških krogih Peterburga na predvečer 1. svetovne vojne v pesnitvi predstavljen tudi kot slutnja obdobja, v katerem bo brisanje meja med literaturo in dejanskostjo še veliko bolj usodno, slutnja obdobja stalinističnega terorja, v katerem so pisatelji zaradi svojih literarnih del izgubljali službe, stanovanja in celo življenja.

Paradoksalno reakcijo na takšno situacijo predstavlja 'demon ustvarjanja' (бес творчества), ki ga Ahmatova upodobi v *Cifri* in ki je avtorico četrto stoletja silil k ustvarjanju in dopolnjevanju pesnitve. Kljub grožnjam se namreč prav literatura oz. poezija izkaže za tisto obliko duhovnega ustvarjanja, v kateri je mogoče osmisлити lastno bivanje. V *Pesnitvi brez junaka* gre za poskus takšne refleksije — avtorica v njej družiti ustvarjanje različnih obdobij z komentarjem lastnega ustvarjanja, hkrati pa poskuša svoje ustvarjanje in življenje osmisлити tudi v okviru literarne tradicije ter v odnosu do literarnih del in usod avtorjev sodobnikov.

## Literatura

Ахматова, Анна (1998–2000). Собрание сочинений в шести томах. Москва: Эллис Лак.

Эткинд, Ефим (1995). Кризис символизма и акмеизм. История русской литературы. XX век. Серебряный век (Ред. Ж. Нива, И. Серман, В. Страда, Е. Эткинд). Москва: Изд. группа «Прогресс», 460–487.

Гинзбург, Л. (1988). «Изаодно с правопорядком». Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские тения. Рига: «Зинатне», 218–230.

Juvan, Marko (2000). Intertekstualnost. (Literarni leksikon, 45). Ljubljana: DZS.

Левин, Ю. И., Сегал, Д. М., Тименчик, Р. Д., Топоров, В. Н., Цивьян, Т. В. (1974). Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. Russian Literature 7/8 (1974), 47–82.

Лотман, Ю. М. (1981). Текст в тексте. Труды по знаковым системам XIV (1981), 3–18.

Лотман, Ю. М. (1995). Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста. Ю. М. Лотман: Пушкин. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 391–462.

Мандельштам, О. Э. (1991). Собрание сочинений в четырех томах. Т II. Москва: «ТЕРРА».

Пушкин, А. С. (1960). Собрание сочинений в десяти томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы.

Коваленко, С. А. (1998). Комментарии. Анна Ахматова: Собрание сочинений в шести томах. Москва: Эллис Лак. III, 465–736.

<sup>74</sup> Tu gre iskati tudi vzroke za poudarjenje vloge medbesedilne vezi med prozo in poezijo Mandelštama, med poezijo in literarnovednimi članki Ahmatove (gl. Levin in dr., 1974: 66–69).



Кузмин, М. (1978). Форель разбивает лед. Стихи 1925–1928. Michigan: Ardis — Ann Arbor. (Reprint of: М. Кузмин, 1929: Форель разбивает лед. Стихи 1925–1928. Ленинград: Издательство Писателей в Ленинграде.)

Lachmann, Renate (1984). Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik. Das Gespräch (Her. Karlheinz Stierle und Rainer Warning). München: Wilhelm Fink Verlag, 488–515.

Мейлах, М. Б., Топоров, В. Н. (1972). Ахматова и Данте. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics XV (1972), 27–75.

Ротиков, К. К. (2000). Другой Петербург. Санкт-Петербург: «Лига Плюс».

Skaza, Aleksander (1990). Predstavitev pesnikov. Antologija ruske poezije 20. stoletja. Izb. in ur. Tone Pavček. Ljubljana: CZ, 417–492.

Taranovski, Kiril (1982). Knjiga o Mandeljštamu. Beograd: Prosveta.

Тименик Р. Д. (1975). Автометаописание у Ахматовой. Russian Literature 10/11 (1975), 213–226.

Топоров, В. Н. (1995). Петербург и «Петербургский текст русской литературы». В. Н. Топоров: Миф. Ритуал. Символ. Образ. Москва: Изд. группа «Прогресс», 259–367.

Тороп, П. Х. (1981). Проблема интекста. Труды по знаковым системам XIV (1981), 33–44.

Жирмунский, В. М. (1973). Творчество Анны Ахматовой. Ленинград: Издательство «Наука».

Blaž Podlesnik

UDK 821.161.1.09 Ahmatova A. A.

РЕЗЮМЕ

ЦИТАЦИЯ В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А. АХМАТОВОЙ

В статье предпринята попытка указать на некоторые особенности цитации в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. Цитация как особый, маркированный и семантически более значимый вид интертекстуальности в «Поэме без героя» является темой произведения и, что более значимо, явные и неявные цитаты в произведении выступают в качестве одного из основных механизмов порождения смысла.

Цитация обсуждается в рамках основного трехчастного деления поэмы (триптиха) на петербургскую повесть «Девятьсот тринадцатый год», Intermezzo «Решка» и «Эпилог», при чем особое внимание уделяется соотношению отдельных частей. Петербургская повесть «Девятьсот тринадцатый год», по сути являющаяся текстом в тексте, представляет особого вида повествовательную часть поэмы, которая в «Решке» и даже в «Эпилоге» становится предметом обсуждения и комментирования. Становясь предметом обсуждения, «Девятьсот тринадцатый год» приобретает значение условного, литературного изображения, в сравнении с которым комментирование его воспринимается как выражение реальности. Это соотношено между частями триптиха (условное — реальное) в большой мере трансформируется именно благодаря особой роли, которую в поэме играют разные виды цитат.

В петербургской повести «Девятьсот тринадцатый год» самоубийство молодого поэта, которое автор вспоминает в начале сороковых годов, изображается посредством многочисленных эпитафий, цитат и аллюзий, которые усиливают условность изображения, но при учете предмета изображения приобретают и противоположное значение. В первой части триптиха изображаются петербургские литературно-театральные круги накануне первой мировой войны — общество, в котором стиралась граница между жизнью и литературой и в котором люди все время выступали под разными литературными масками. Литературные аллюзии Ахматовой связаны с жизнью эпохи и наряду с усилением условности приобретают и полностью реальные значения, указывая на судьбы реально существовавших людей.

В «Решке» эпитафии, цитаты и аллюзии играют противоположную роль. Благодаря им комментарий, который исходно воспринимается как реальное, фактическое обсуждение, приобретает черты литературного произведения — становится более условным.

Таким образом, все части «Поэмы без героя» отражают процесс творчества и его авторское осмысление, а также черты реальной судьбы автора и его современников.