

Clare Cavanagh

Śmierć książki à la russe : poezja za Stalina

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 5-17

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Clare Cavanagh

Śmierć książki à la russe: poezja za Stalina¹

Dar zapalenia iskry nadziei przysługuje tylko tym historykom, którzy pojęli, że nawet polegli nie będą bezpieczni, jeśli wróg zwycięży.

Walter Benjamin *Über den Begriff der Geschichte* [1940]

Czy wydawali André Chéniera? Czy wydawali Safonę? Czy wydawali Jezusa Chrystusa?

Osip Mandelsztam, cyt. przez Achmatową w: *Mandelsztam* [1954]

W *De la grammatologie* (1976) Jacques Derrida ogłasza apokaliptycznie „śmierć książki”, tj. śmierć samoistnego, organicznie spójnego tekstu, zrozumiałego na mocy immanentnych reguł. Epoka postmodernizmu, twierdzi dalej, wprowadziła na miejsce zakwestionowanej książki pojęcie „pisma” (*écriture*) i „tekstu”, które podważa czy też obala wszystkie metaforyczne wiązania, zmie-

¹ Tekst wygłoszony 30 stycznia 1994 podczas konferencji *Shostakovich: The Man and His Age 1906–1975*, na panelowej dyskusji (University of Michigan), „Shostakovich’s Contemporaries and Their Fates in the Soviet Period”.

rzające do zamknięcia go w „logocentrycznych” ramach pojedynczego, samowystarczalnego tomu. „Destrukcja książki, która dokonuje się we wszystkich dziedzinach” jest „koniecznym gwałtem”, twierdzi Derrida, a retoryczna gwałtowność, z jaką tego dowodzi znajduje odpowiedniki w słynnych twierdzeniach Michela Foucaulta i Rolanda Barthesa, którzy w swych esejach *Czym jest autor* (1969) i *Śmierć autora* (1968) upamiętniają odejście autonomicznych, indywidualnych twórców przedmiotów nazywanych w mniej oświeconych wiekach „książkami”. „[Dzieło] uzyskuje teraz prawo zabijania, może stać się mordercą swego autora” – ogłasza Foucault i ta jego wypowiedź, jak wszystkie przytaczane tu zdania, daje wiele do myślenia sławiście już choćby dlatego, że w ostatnich latach rosyjskiej historii podobne metafory niebezpiecznie wcielały się w życie, przechodząc z teorii w praktykę. Wszyscy trzej krytycy zajmują się *explicito* problemami „literatury”, „autora” i „książki”, w „burżuazyjno-kapitalistycznej” kulturze zachodniej. Pojęcie autora i koncepcja autonomicznego ludzkiego podmiotu, która to pojęcie uzasadnia, stanowią „kwintesencję i punkt kulminacyjny kapitalistycznej ideologii” – wyjaśnia Barthes. W konsekwencji, „obraz literatury” w kulturze burżuazyjnej, „koncentruje się tyrańsko wokół autora, jego osoby, życia, jego gustów, jego pasji”.²

Cóż się jednak dzieje, gdy rzeczywisty tyran „tyrańsko” skupia swą uwagę na osobie autora, jego życiu i pasjach? Nie sposób tutaj wnikać we wszystkie zjawiska różnicujące rozwój „literatury jako instytucji” w Rosji i na Zachodzie.³ Jednakże badaczowi literatury okresu stalinizmu cięży świadomość kulturowego nacchowania tego, co o śmierci autorów i książek piszą Barthes, Derrida i Foucault. Zda-

² J. Derrida *Of Grammatology*, tr. G. Chakravorty Spivak, Baltimore 1976, s. 8, 18. M. Foucault *What is an Author*, w: *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. D. F. Bouchard, tr. D. F. Bouchard, S. Simon, Ithaca 1977, s. 113–139, zwł. s. 117. R. Barthes *The Death of the Author*, w: *Image–Music–Text*, ed. and tr. S. Heath, New York 1977, s. 142–148, zwł. s. 143. Zob. fascynująca dyskusja wokół pojęcia „śmierci autora” we współczesnej poezji francuskiej i rosyjskiej, w: S. Boym *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge 1991.

³ Ta kwestia poruszana była wielokrotnie przez innych slawistów. Na gruncie amerykańskim warto zwrócić uwagę na prace Williama Millsa. Wśród slawistów, którzy poszli drogą wytyczoną przez Jurija Łotmana i Lidię Ginzburg wspomnieć trzeba *inter alia* Borysa Gasparowa, Irinę Paperno i Aleksandra Zolkowskiego, uprawiających semiotykę kultury, którą można określić jako rosyjską odpowiedź na *New Historicism*.

niem tych krytyków tekst jest jedyną rzeczywistością, a wewnątrz tekstualnego królestwa, jak mówi Derrida – „«dosłownym» znaczeniem dzieła jest sama metaforyczność”.⁴ Wszyscy trzej są prowokatorami, albo, jak to określa Allan Megill, ludźmi, których do myślenia pobudza sprzeciw wobec czegoś i którzy pragną „atakować ogólnie przyjęte idee, burzyć zastane schematy”.⁵ Realizują w praktyce to, co ich wielki prekursor Fryderyk Nietzsche nazywa „magią extremum”,⁶ ich umarli autorzy i książki wywodzą się rzecz jasna ze śmierci Boga świętowanej przez Nietzschego w *Wiedzy radosnej* (1887). I podobnie jak Nietzsche, potrzebują oni bezbarwnego tła, aby ich krańcowe wypowiedzi osiągnęły pożądany efekt: rozsądnej, zadowolonej z siebie klasy średniej. Wymagają publiczności „złożonej ze zwykłych, takich jak my ludzi, żyjących w zwyczajnym świecie, zarabiających pieniądze, utrzymujących rodziny, biegnących do autobusu, doznających najróżniejszych przyjemności, poddanych kaprysom natury”.⁷ Inaczej mówiąc, potrzebują kontekstu, w którym teksty nie ponoszą odpowiedzialności za rzeczywistą śmierć swoich twórców, w którym powieści mogą bombardować rynek albo umierać – w formie sfilmowanej, w okienku kasowym – ale nie są dosłownie niszczone przez autora z obawy o własne życie, czy też przez państwo, które pragnie utrzymać absolutną kontrolę nad swym scenariuszem obejmującym zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość. „Wiek XX dał nam, niestety, najprostszy sprawdzian rzeczywistości, a jest nim ból fizyczny”⁸ – zauważył Czesław Miłosz; można by przeformułować jego myśl i powiedzieć, że faktycznym sprawdzianem każdej teorii jest martwe ciało. Martwi autorzy i książki Barthesa, Foucaulta i Derridy mogą utrzymać swój czysto metaforyczny status tylko w społeczeństwie, które dawno zarzuciło zwyczaj realnego niszczenia pisarzy i tekstów za ich werbalne zbrodnie przeciwko państwu. Inaczej mówiąc, jeśli znaczenie dosłowne takich wyrażen, jak „śmierć autora” czy „śmierć

⁴ J. Derrida *Of Grammatology*, s. 15.

⁵ A. Megill *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley 1985, s. 340–347.

⁶ *The Will to Power*, ed. W. Kaufmann, tr. W. Kaufmann, R. G. Hollingdale, New York 1968, s. 396.

⁷ A. Megill *Prophets*, s. 351.

⁸ Cz. Miłosz *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 65.

książki” jest pierwszym znaczeniem, jakie przychodzi na myśl, a tak jest w przypadku sławisty, podważa ono samą istotę argumentacji tych teoretyków; unieważnia naszą zdolność pojmowania języka jako czystej metaforyczności, a świata jako czystej interpretacji.

Autor narodził się dopiero wówczas, gdy mógł być ukarany za swe wypowiedzi, o ile uznano je za wykraczające poza określone ramy... za formę aktywności w nacechowanej przestrzeni *sacrum* i *profanum*, prawa i bezprawia, religijności i bluźnierstwa.⁹

To również określa sytuację, w której rzeczywisty autor (nie „autor” ujęty w cudzysłów) może być skazany na śmierć za swoją działalność. W takiej właśnie sytuacji kulturowej znaleźli się Osip Mandelsztam (1891–1938) i Anna Achmatowa (1889–1966), tworząc w okresie szczytowego stalinizmu, który trwał od początku lat trzydziestych do wybuchu drugiej wojny światowej i napaści nazistów na Związek Sowiecki. „Ale O. M. uparcie trwał przy swoim: skoro za początek się zabija – wspomina Nadieżda Mandelsztam słowa męża z okresu wygnania – to znaczy, że jest otoczona właściwą czcią i szacunkiem, że możni się jej boją, ergo: jest władzą”¹⁰. Pragnę teraz nawiązać do indywidualnych form słowa i poetyckiej siły zawartych w utworach Mandelsztama i Achmatowej, poetów którym przyszło żyć w społeczeństwie darzącym swych twórców wątpliwą laską: ich osoby i teksty traktowano z największą powagą.

W swoich pamiętnikach Achmatowa mówi o pisaniu w „pre-gutenbergowskiej erze” rosyjskiej literatury¹¹ i to określenie sugeruje, jak trzeba rozumieć „śmierć książki” w czasach Stalina. Do początku lat trzydziestych, ona i Mandelsztam, przeżyli już „śmierć cywilną”, (*grażdanskaja smiert'* – w dosłownym tłumaczeniu „śmierć jako obywa-

⁹ M. Foucault *What is an Author*, s. 124. Zob. ciętą polemikę na temat ograniczeń teorii Foucaulta na gruncie stalinizmu, w: B. Holmgren *Women's Work in Stalin's Time: On Lidia Chukovskaja and Nadieżda Mandelsham*, Bloomington 1993, s. 7–9.

¹⁰ N. Mandelsztam *Nadzieja w beznadziejności*. [tłum. z ros.], Londyn 1976, s. 150. W innym miejscu w tymże tomie Nadieżda Mandelsztamowa przypomina słowa swojego męża: „Nie narzekaj – mawiał – przecież poezję szanuje się tylko u nas, skoro się za nią zabija. Nigdzie indziej nie zabija się za wiersze” (s. 141). Łatwo jest mitologizować ekstremalne sytuacje, w których pocii giną z powodu swoich wierszy. Czy poezja powinna być sprawą życia i śmierci – to kwestia otwarta; pozostaje faktem jednak, że w pewnych okolicznościach słowo poety ma konsekwencje daleko wykraczające poza ramy postmodernistycznej *écriture*.

¹¹ A. Akhmatowa *Mandelsham*, w: *Sochinenija*, ed. B. Filipoff, G. P. Struve, v. 1–2, Washington 1967–1968, v. 3. Paris 1983.

tela”).¹² Przestali funkcjonować oficjalnie jako osoby, praktykowali podejrzany rodzaj – lirykę i niemodną „pascystyczną” poetycką filozofię – akmeizm. („Nie stanicie się nowymi poetami pisząc o XVII-wiecznej filozofii życia w języku akmeistów” – ostrzegał stosunkowo wcześniej Trocki).¹³ Obydwoje byli faktycznie objęci zakazem druku. Skoro literatura i sztuka zostały wprzęgnięte w służbę państwu, to tylko ci pisarze, którzy chcieli mieć swój udział w tworzeniu „księgi Stalina” (określenie Mandelsztama: *stalinskaja kniga* – obszerniejszy tekst, złożony z sowieckiej literatury i życia, „pisany” przez samego mistrza Stalina), mieli dostęp do papieru, drukarni i wydawnictw, które zapewniały ich dziełom publiczne – „obywatelskie życie”.¹⁴

Poezja Mandelsztama i Achmatowej nie przestała jednak istnieć; wiodła swe potajemne, nielegalne życie, zapisywana na skrawkach papieru krążyła w rękopisach wśród przyjaciół, ukrywana albo czytana głośno i pospiesznie zapamiętywana. Taka sytuacja nie sprzyjała, jak się zdaje, kultywowaniu tego rodzaju poetyckiej siły, którą wysławiał Mandelsztam w słowach skierowanych do żony. A jednak w tym samym czasie, gdy ich cywilna śmierć stała się faktem, tj. w czasie Pierwszego Kongresu Radzieckich Pisarzy (1934) i oficjalnych narodzin realizmu socjalistycznego (1932), Mandelsztam formułuje swoje własne zamówienie społeczne (*socjalnyj zakaz*), skierowane do towarzyszy akmeistów. „Wiersze muszą być *graždanskije*” – przypomina Achmatowa jego słowa z 1933 roku;¹⁵ ileż ironii zawiera się w tej

¹² Istotę swego przedwczesnego pogrzebania i „pośmiertnej egzystencji” Achmatowa wyjaśnia w esej o utworze Georgija Iwanowa *Petersburskie zimy* (1961): „Całkiem przestali mnie wydawać od 1925 do 1939 r. (...). Wtedy po raz pierwszy byłam świadkiem własnej cywilnej śmierci. Miałam wtedy 35 lat”. *On Petersburg Winters* w: A. Akhmatova *My Half Century; Selected Prose*, ed. R. Meyer, Ann Arbor 1992, s. 57.

¹³ L. Trocki *Literature and revolution*, tr. R. Strunsky, Ann Arbor 1960, s. 171. [Por. *Literatura i rewolucija* (1923), Moskwa 1991, s. 136].

¹⁴ Mandelsztam nawiązując do „Księgi Stalina” swoją własną spóźnioną i ostatecznie bezskuteczną próbą ratowania się przy pomocy wiersza zgodnego z jej wymogami; chodzi o jego wiersz napisany w Moskwie przed ostatnim uwięzieniem. Samo wyrażenie pochodzi ze *Stancy*, napisanych w lipcu 1937 r. (*Soczinenija w dwóch tomach*, red. P. M. Nerler, Moskwa 1990, t. 1, s. 316–317). O Stalinie jako wielkim artyście realizującym sny awangardy o przenikaniu życia i sztuki zob. A. Siniavsky *Soviet Civilization: A Cultural History*, tr. J. Turnbull, New York 1990, s. 93–113, a także B. Groys *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, tr. C. Rougle, Princeton 1992.

¹⁵ A. Akhmatowa *Mandelsham (Listki iz dnevnika)*, w: *Sochinenija*, v.2, s. 181.

wypowiedzi... Przede wszystkim to właśnie za uchybienie nakazowi tworzenia poezji społecznie zaangażowanej, a przynajmniej takiego jej rodzaju, jakiego domagał się reżim, Mandelsztam i Achmatowa zostali wykreśleni z życia publicznego. Uważani za poetów *par excellence* lirycznych, byli sławni, czy też niesławni, jako twórcy poezji określanej przez sowiecką krytykę jako „poezja kameralna”.¹⁶ W państwie, które ze wzrastającym naciskiem żądało jedynie marszów triumfalnych i hymnów towarzyszących narodowi na jego drodze ku świetlanej przyszłości, taka poezja była zdecydowanie niemile widziana. Mieszkaniec królestwa liryki, „ubocznej, osobistej, katastroficznej”, jak ją określał Mandelsztam, nie mógł domagać się żadnych praw obywatelskich w państwie, które dążyło do wykorzenia wszystkiego, co prywatne, osobiste i nie podległe planowaniu.¹⁷ Zgodnie z nowymi wytycznymi, poeci mogli dotrzeć do odbiorcy, tylko za cenę wyrzeczenia się swego lirycznego ja, które miało „roztopić się w państwowym hymnie”, by przypomnieć sformułowanie Achmatowej.¹⁸

Pod sowieckim reżimem, notuje Borys Eichenbaum, „liryczne «ja» stało się niemalże tabu”.¹⁹ Na czym więc mogli opierać nadzieję, że znajdą odzew u szerszej publiczności (co jest niezbędne dla poezji społecznie zaangażowanej), ludzie praktykujący zakazane gatunki i wykreśleni z publicznego życia? Przecież Achmatowa i Mandelsztam rzeczywiście tworzyli swoje najambitniejsze, zuchwale „obywatelskie” wiersze właśnie w czasie najgorszego stalinowskiego terrorku – mam na myśli wybitny cykl Mandelsztama *Wiersze o nieznanym żołnierzu* (1937) i wspaniałe *Requiem* (1935–1940) Achmatowej. Mandelsztam dyskretnie odpowiada na to pytanie, dając Achmatowej przykład prawdziwie zaangażowanej twórczości. Swoją społeczną nakaz – „Musimy teraz pisać obywatelskie wiersze” – połączył z recytacją, która równała się deklaracji *sui generis* wojny domowej (*graždanskaja wajna*), tj. wojny przeciwko państwu w obronie jego

¹⁶ Cyt. za: A. Naiman *Remembering Anna Akhmatova*, tr. W. Roslyn, New York 1991, s. 128.

¹⁷ O. Mandelshtam *Literary Moscow. The Birth of Plot*, w: *The Complete Critical Prose and Letters*, ed. J. G. Harris, tr. J. G. Harris, Ann Arbor 1979, s. 152.

¹⁸ A. Akhmatova *Poema bez gieroja*, Sochinenija, v. 2, s. 125.

¹⁹ B. Eichenbaum *O. Mandelsztam „Dien' poezji”*, Leningrad 1967, s. 167. Uwagi o Mandelsztamie nigdy nie zostały przez autora ukończone. Chociaż pisane były w 1933 r., opublikowano je po raz pierwszy dopiero kilkadziesiąt lat później.

11 ŚMIERĆ KSIĄŻKI À LA RUSSE: POEZJA ZA STALINA

obywateli. Wiersz, który recytował wówczas Achmatowej, był to słynny wiersz o Stalinie (1933), opublikowany dopiero pośmiertnie, który bezpośrednio przyczynił się do jego uwięzienia i wyroku.

Żyjemy tu, nie czując pod stopami ziemi,
Nie słyhać i na dziesięć kroków, co szepczemy,

A w półsłówkach, półrozmówkach naszych
Cień górala kremłowskiego straszy.

Palce, tłuste jak czerwie, w grubą pięść układa,
Słowo mu z ust pudowym ciężarem upada.

Śmieją się karalusze wąsiska
I cholewa jak słońce rozbłyska.

Wokół niego hałastrą cienkoszyich wodzów:
Bawi go tych usłużnych półludzików mozól.

Jeden łka, drugi czka, trzeci skrzeczy,
A on sam szturcha ich i złorzeczy.

I ukaz za ukazem kuje jak podkowę –
Temu w pysk, temu w kark, temu w brzuch, temu w głowę.

Miodem kapie każda nowa śmierć
Na szeroką osetyńską pierś.²⁰

Podobno Borys Pasternak słuchając tego wiersza wykrzyknął: „To nie jest utwór literacki, ale samobójstwo”.²¹ Był on w istocie po trosze jednym i drugim: sytuuje się na granicy pomiędzy językiem rozumianym jako metafora i językiem rozumianym jako czyn, rzuca więc nieco światła na kwestię „przyrodzonej” metafizyczności języka, rozważaną przez Barthesa i Derridę. Jest to wiersz o możliwościach, ograniczeniach i niebezpieczeństwach zawartych w różnych gatunkach mowy. Ledwie słyszalne „półrozmówki” zastraszonych przeciwników Stalina i nieludzkie łaszenie się i skomlenie jego popleczników kontrastują tu z językiem samego Wielkiego Wodza, który demonstruje rzeczywiste konsekwencje swej mowy na ciałach podwładnych,

²⁰ O. Mandelsztam *Późne wiersze*, wybór, tłum. i oprac. S. Barańczak, Londyn 1977, s. 31.

²¹ Cyt. za L. Fleishman *Boris Pasternak. The Poet and His Politics*, Cambridge 1990, s. 176.

kując ukaz za ukazem: „Temu w pysk, temu w kark, temu w brzuch, temu w głowę”. Sama dynamika i efektywność poetyckiej dykcji Mandelsztama obrazuje potęgę opisywanego języka.

Stalinowski model słowa–czynu zostaje zderzony ze słownym czynem poety, wierszem Mandelsztama, który dzięki takiemu zabiegowi językowemu uzyskuje autorytet podmiotu zbiorowego. Pełnym głosem wypowiada to, co Rosjanie myślą, nie mając odwagi powiedzieć na głos: „A w półsłówkach, półrozmówkach naszych / Cień górala kremłowskiego straszny”. W przeciwieństwie do Wodza, który uzurpuje tylko dla siebie moc słowa („A on sam szturcha ich i złorzeczy.”) Mandelsztam czerpie autorytet i siłę swej mowy z całych rzesz ludzi, których najtajniejsze myśli i lęki wyraża.

Rozważając wiersz o Stalinie jako swoisty czyn poety, nie traktując tego pojęcia metaforycznie. Mandelsztam był gotów przyjąć realne konsekwencje tego czynu. „Jestem gotowy na śmierć”²² – powiedział Achmatowej, i wiersz przyspieszył jego pierwsze uwięzienie w 1934 roku, po którym nastąpiły trzy lata wygnania, drugie uwięzienie w 1937, i wreszcie śmierć w 1938 w obozie przejściowym w drodze na Gulag. Podczas tajnych recytacji odbierano jego występ jako prowokację adresowaną do samego Stalina. Mandelsztam recytował w gronie przyjaciół i znajomych, wśród których znajdowali się również potencjalni donosiciele. Wiersz istniał tylko w formie mówionej (sam Mandelsztam zapisał go po raz pierwszy dopiero podczas przesłuchania w 1934 roku), i ta właśnie wersja oralna przyspieszyła aresztowanie poety.²³

To nie jest, jak sądzę, przypadek. W swym wierszu Mandelsztam opisuje złowieszczą moc słów wypowiedzianych przez Stalina. Interpretacja głosowa staje się ich przeciwwagą i manifestacją siły poetyckiej mowy. Zesłany na „cywilną śmierć” do sfery prywatności głos poety może się zdawać niesłyszalny, ale jego zasięg jest w rzeczywistości znacznie większy niż „dziesięć kroków”. Przenika przez cały starannie zorganizowany aparat kontroli i represji słowa, dociera do samego Wodza, prowokując jego odwet – rozkaz aresztowania i wygnania Mandelsztama. Wiersz o Stalinie jako utwór literacki

²² O. Mandelsztam *Soczinienija w dwóch tomach*, t. 2, s. 179.

²³ Na temat recytacji Mandelsztama zob. E. Pol[anowski] *Śmierć Osipa Mandel'sztama „Izwestia”* [maj 1992] oraz N. Mandelsztam *Nadzieja w beznadziejności*, s. 76, 82–84, 138–143.

i jako prowokacja stał się w ten oto paradoksalny sposób najbardziej bezpośrednim świadectwem siły i skuteczności poetyckiego słowa, jakie kiedykolwiek złożył jego autor.²⁴

W ujęciu Derridy cywilizacja zachodnia oscyluje wokół mylącej, złudnej opozycji pomiędzy „upadłym”, nienaturalnym językiem pisma i nieskażoną, „naturalną” mową. Podobną dychotomię znajdujemy w poetyce późnego Mandelsztama – ale życie i twórczość poety nadają tej opozycji zabarwienie inne niż to, jakie przyjmuje ona w filozofii Derridy. „Pismo i mowa są niewspółmierne” – dobitnie twierdzi Mandelsztam w *Rozmowach o Dantem* (1933), a w *Czwartej prozie* (1930) nie pozostawia wiele wątpliwości w kwestii własnych preferencji. „Nie mam rękopisów, notatników, archiwów” – oświadcza. „Nie mam żadnego charakteru pisma, ponieważ nigdy nie piszę. Tylko ja w Rosji pracuję głosem, podczas gdy wokół piszą wszystkie skończone lotry.” Jest pewien element prawdy w charakterystycznej hiperboli Mandelsztama; naprawdę komponował swe wiersze na głos, zapisywali je z żoną dopiero wówczas, gdy były ostatecznie ukształtowane w swym brzmieniu i znaczeniu.²⁵

Dla Mandelsztama z *Czwartej prozy* i odkrywczo zatytułowanych *Rozmów o Dantem* idea skażonego i upadłego pisma ma swoje źródło nie w kulturalnych mitach Zachodu, ale w realiach sowieckiego życia. Jeżeli wszystkie narzędzia druku i rozpowszechniania pozostają w rękach rządu, każdy autor, który „musi uzyskać pozwolenie na twórczość”, zostaje wplątany w sieć kolaboracji z państwem, od którego otrzymuje błogosławieństwo. Komponuje swe dzieło na „urzędowym, opieczętowanym papierze”, jak napisał Mandelsztam w jednym z wierszu. Tak „autoryzowane” utwory ustawiają się w ciągu, który otwiera poezja sponsorowana przez państwo, a zamykają najbardziej złowieszcze dekrety.

²⁴ Według obydwu tych źródeł podczas przesłuchania w więzieniu na Łubiance wiersz został określony jako „prowokacja” i „akt terroru”.

W notatkach z lat 1931–1932 Mandelsztam rozrzuca rzeczywiste implikacje pewnych gatunków mowy: – „Jedynie w dekretach rządowych, wojskowych rozkazach, wyrokach sądowych, aktach notarialnych, dokumentach takich jak ostatnia wola i testament słowo żyje pełnym życiem” (*The Complete Critical Prose*, s. 69). Traktując wiersz o Stalinie jako *de facto* ostatnią wolę czy testament, Mandelsztam mógł więc współzawodniczyć z wyrokami i dekretami, których „pełnia życia” groziła śmiercią i jemu i innym Rosjanom.

²⁵ O. Mandelstam *The Complete Critical Prose and Letters*, s. 438, 317.

Tępy zwierzęcy strach uderza w maszyny do pisania, tępy zwierzęcy strach robi korektę chłińszczyzny na toaletowym papierze, gryzmoli donosy, uderza tych, co na dole, domaga się kary śmierci dla uwięzionych.²⁶

W takim społeczeństwie tylko język nieoficjalny, a ściślej poczja oralna może przemawiać w sposób wolny od współudziału w okrucieństwach systemu; tylko poeta, który pracuje „głosem” może rzucić wyzwanie monopolowi państwa na język pisany. „Zhańbili najczystsze Słowo/ Podeptali święte Słowo (*Głagol*)” – pisze Achmatowa w liryku z tego okresu – nie chodzi tu o zachodnie logocentryczne mitologie, jak dowodzi tego jej własna poczja.²⁷ W prozie, która otwiera *Requiem*, Achmatowa składa hołd ofiarom czystek, powołując się na ustne świadectwo anonimowej towarzyszkii niedoli, a nie na żadne oficjalne źródło:

W strasznych latach jeżowszczyzny spędziłam siedemnaście miesięcy w więziennych kolejkach Leningradu. Pewnego razu ktoś „rozpoznał” mnie. Wtedy stojąca za mną kobieta o sinych wargach, która oczywiście nigdy nie słyszała mego nazwiska, ocknęła się z odrętwienia, w jakim trwaliśmy wszyscy i zapytała mnie na ucho (wszyscy tam mówili szeptem):

– A to może pani opisać? – I odpowiedziałam:

– Mogę.

Wtedy coś w rodzaju uśmiechu przemknęło przez to, co niegdyś było jej twarzą.²⁸

Podobnie jak w wierszu Mandelsztama o Stalinie pojawia się tutaj jakiś podmiot zbiorowy, jakies „my” uprawomocnione obecnością treści „szeptanych” przez cierpiących Rosjan.

Achmatową łączy z Mandelsztamem także charakterystyczne uwydatnienie motywu twarzy i ust, które wypowiadają „dźwięki zakazane rosyjskim wargom”, jak to określa Mandelsztam. W swych późnych utworach oboje, Mandelsztam i Achmatowa, uporczywie kierują uwagę na usta, wargi i języki, które mowę utwierdzają w ciele. To ciało może być powołane przed sąd, by zdało rachunek ze swoich werbalnych zbrodni przeciwko państwu. W początkowych wersach jednego z późnych wierszy, Mandelsztam uczynił te wargi podstawowym elementem prowokującej „ukrytej” poetyki. „Tak, leżę w ziemi,

²⁶ O. Mandelstam *The Complete Critical Prose and Letters*, s. 316–317.

²⁷ „Wsie uszli i nikt nie wiernuls’ja”, A. Akhmatowa, *Sochinenija*, v. 3, s. 72.

²⁸ *Zamiast przedmowy do „Requiem”*, tłum. E. Siemaszkiewicz, w: A. Achmatowa *Wiersze*, Warszawa – Moskwa 1989, s. 281.

ale jeszcze nie oniemiał/ i słowa me wykuje każdy uczeń szkolny” – poeta mówi z grobu, do którego wpędziła go „cywilna śmierć”.²⁹ Poezja oralna nie jest jedynym gatunkiem, jaki uprawiali Mandelstam i Achmatowa, by uniknąć włączenia swych nazwisk do „księgi Stalina”. To wielkie zbiorowe dzieło, mozolnie produkowane przez aparat państwowy w asyście posłusznego plebiscytu najemnych skrybów, demaskuje Mandelstam w *Czwartej prozie*. Mandelstam i Achmatowa byli skutecznie odsunięci od druku w latach trzydziestych. Nie mogli marzyć o ujrzeniu swoich nazwisk i utworów w postaci choćby przypominającej standardową książkę. Jedynym sposobem utrwalenia tekstu były rękopisy kreślone na skrawkach papieru albo przepisywane starannie w szkolnych zeszytach (Chodzi oczywiście o *Zeszyty moskiewskie* i *Zeszyty woroneskie* Mandelstama). „To zaszczyt dla poety, jeżeli uczą się jego wierszy na pamięć i przepisują ukradkiem, to zaszczyt być przez całe życie nie książką, lecz zeszytem” – napisał Maksymilian Wołoszyn wkrótce po rewolucji, i jego słowa okazały się prorocze.³⁰ Mandelstam realizuje ideę Wołoszyna, czyniąc z konieczności cnotę, a ze skromnych niepublikowanych skrawków papieru podstawowy gatunek podziemnej poezji. W *Rozmowach o Dantem* Mandelstam odwraca pozorny porządek rzeczy: skazuje na zapomnienie „oficjalne pisma”, a przypisuje rzeczywiste trwanie jedynie niewykończonym szkicom (*czernowiki*), które się nie mają urzędowego papieru i nie można ich wykorzystać do oficjalnych celów: „notatki i szkice nigdy nie ulegają zniszczeniu...”³¹ To jest teoria dla poetów, którym odcięto dostęp do wszelkich środków przekazu, a o jej efektywności świadczy pierwsza dedykacja Achmatowej do *Poematu bez bohatera* (1940–1966): „Ponieważ nie starczyło mi papieru/ Piszę na kartce z twego notatnika” – wyjaśnia autorka. Szkicem, który ma na myśli, może być tylko kartka z jednego z wiecznie nie ukończonych notatników Mandelstama.³² W ten sposób Achmatowa poświadcza moc niedrukowanego słowa i niezniszcza-

²⁹ *Journey to Armenia* (1933), w: *The Complete Critical Prose and Letters*, s. 372. Zob. rola artykulacji w późnej poezji Achmatowej, w: *In a Shattered Mirror, The Later Poetry of Anna Akhmatova*, Stanford 1992, s. 32–34.

³⁰ Cyt. za: A. Siniavsky *Soviet Civilization*, s. 233.

³¹ O. Mandelstam *The Complete Critical Prose and Letters*, s. 415–416.

³² A. Akhmatova *Pocma bez geroja*, w: *Soczhenija*, v. 2, s. 101.

Iność skromnych notatek, które już przeżyły swego śmiertelnego, mniej fortunnego autora.

W późnej twórczości Anna Achmatowa kreuje charakterystyczny wariant poetyki niewykończonego szkicu. „Rękopisy się nie palą”³³ – to słynne zdanie Michała Bulhakowa. Achmatowa wie, że manuskrypty płoną i przepadają wiersze, ale to właśnie zapewnia im szczególnie rodzaj trwania; pozostają nieznaruszone, nieśmiertelne. W pismach z okresu stalinizmu, Achmatowa uprawia gatunek „palonych zeszytów” (*sożżennaja tietrad'*) i jako jego uzupełnienie „wiersze pisane do popielnicy” (*stichi napisannyje dla piepiel'nicy*). Znaczenie tych określeń jest zarazem dosłowne i metaforyczne.³⁴ Rzeczywiście, musiała spalić kilkakrotnie swe prywatne archiwa, by nie wpadły w niepowołane ręce. Niektóre ze spalonych tekstów zaginęły bezpowrotnie, inne przetrwały, bądź to w jej własnej pamięci, bądź w pamięci i zeszytach przyjaciół.

Ta dosłowna śmierć i zmartwychwstanie poetyckiego tekstu jest źródłem pewnej metaforyki, która pozwala Achmatowej, poetce wyjętej spod prawa, stawić czoło samemu Stalinowi, przemówić jako podmiot zbiorowy („my”) w obronie wszystkich ofiar kolektywnej retoryki stalinizmu. Liryczny wiersz i poeta w równym stopniu mogą być ofiarą stalinowskich represji; ich głosy są tłumione, ponieważ bronią tego, co prywatne, indywidualne, osobiste, zatem tego wszystkiego, co reżim usiłował zniszczyć. Wiersz i poeta stają się archetypami ofiar i reprezentują miliony jednostek, których prywatność i indywidualność wymazano w imię kolektywnych interesów.

Społeczny autorytet Achmatowej i Mandelsztama utmacnia się właśnie dzięki temu, że nie byli niezniszczalni – ani oni, ani ich utwory. Bo właśnie dlatego, że zarówno poeta jak i jego wiersze podlegają dosłownej fizycznej śmierci, mogą przemawiać w imieniu zabitych i umierających ofiar narodu ciemionego przez swych władców. W najwybitniejszych „obywatelskich” wierszach udaje się oboju wyrócić i obnażyć retorykę Stalina, a gdy sfalszowany i narzucony z góry głos kolektywu zderza się z autentycznym głosem zbiorowości,

³³ Zdanie Bulhakowa pochodzi z *Mistrza i Malgorzany*.

³⁴ „I teraz piszę jak dawniej bez skreśleń/ Me wiersze w spalonym zeszycie” – pisze Achmatowa w wierszu z 1956 r. (*Son*, w: *Sochinenija*, v. 1, s. 291). Nawiązuje tu do rozważań S. Amert o „palonych zeszytach” Achmatowej i „wierszach do popielnicy” (*In a Shattered Mirror*, s. 143–151).

który wydobywa się „z dołu”, z ust poety przedwcześnie skazanego na cywilną śmierć. I tak, w *Wierszach o nieznanym żołnierzu*, Mandelsztam posługuje się militarystyczną retoryką z okresu Planu Pięcioletniego, z charakterystycznymi dla niej „wrogami ludu”, „sabotażystami”, „prowokatorami”, aby ukazać bunt wśród zwykłych żołnierzy, którzy stali się ofiarami brawurowych planów swego Generalissimusa. Jak dowiodła Susan Amert w swym znakomitym studium o późnych wierszach Achmatowej, w *Requiem* poetka przeciwstawia nadętej „ojczyźnianej” retoryce państwowej swoją własną „pieśń o ojczyźnie”, skomponowaną z lamentu wdów i matek osamotnionych przez stalinowskie ofiary.³⁵ „Nie wyrzekam się ani żywych, ani umarłych” – powiedział Mandelsztam na krótko przed śmiercią,³⁶ i w swej poczci zaangażowanej, Mandelsztam i Achmatowa przemawiają tak samo w imieniu żywych jak umarłych, wierząc w moc martwych autorów i książek.

przełożyła Joanna Zach-Błońska

³⁵ Amert udowadnia, że wiersz Achmatowej jest uwikłany w skomplikowany dialog w jednym z najbardziej popularnych hymnów okresu stalinizmu. Chodzi o *Pieśń o ojczyźnie* (por. *In a Shattered Mirror*, s. 30–59).

³⁶ Achmatowa cytuje Mandelsztama w swoich wspomnieniach o poccie (*Sochinenija*, v. 2, s. 185).