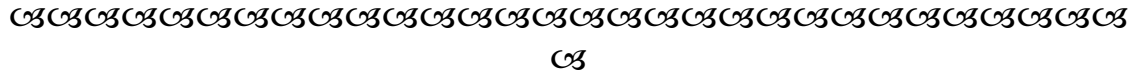


Mars 2001

FØREORD

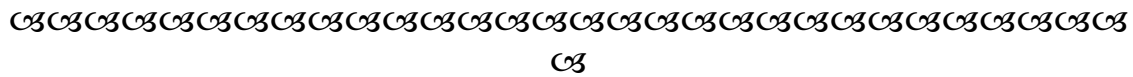


Når eg har transkribert russiske ord over til norsk har eg brukt det vitskaplege systemet med diakritiske teikn i alle ord bortsett frå enkelte eigen namn. Omsetjinga av *Rekviem* er mi eiga.

Eg ville gjerne skrive litt om dei som har hjelpt meg på vegen med å få til denne oppgåva. Professor Lillian Helle har vore veileidar. Hennar veiledning har vore enormt konstruktiv. Ein takk og til Halldis Madsen som las korrektur på denne oppgåva. Eg vil og nemne medstudent Kåre Johan Mjør som las korrektur på mi oversetjing av *Rekviem*. Eg sender mange varme tankar til alle som muntra meg opp då eg sleit som verst.



INNHALD



Innleiing.

Anna Achmatova. - Oversikt over liv, karriere og rolle i russisk

litteratur.....s.1

Kapittel 1. Dødsmesse og elegi.....s.14

1.1 Historisk bakgrunn.....s.14

1.2. Ein hymne og ei messe for dei døde.....s.15

1.3. Elegi.....s.19

1. 4. Eit dikt om kjærleik?.....s.27

1.5.Formell og innhaldsmessig analyse.....s.34

1.5.1. Formell analyse.....s.34

1.5.1. Innhaldsmessig analyse.....s.37

Kapittel 2. Eit arkitektonisk minnesmerke og minnestad.....s.50

2.1. Kva er minne?.....s.50

2.2. Korleis skal ein minnast ein kultur?.....s.53

2.3. Myten om Sankt Petersburg.....s.64

2.3.1. Sankt Petersburg tradisjonen i russisk litteratur.....s.66

2.3.2. Sankt Petersburg i Achmatova sine dikt.....s.67

2.3.3. Sankt Petersburg som mytopoetisk tolking av minne.....s.69

2.3.4. Leningrad i Achmatova sitt minne.....s.71

2.4. Den kristologe tolking av minne-Imitatio Christi.....	s.77
Kapittel 3. Dissidens og opprør.....	s.82
3.1. Sovjetunionen under Stalin.....	s.82
3.2. Den sosialistisk-realistiske metode og konsekvensane det hadde for litteraturen i Sovjetunionen.....	s.86
3.2.1. Anna Achmatova som opposisjonell diktar og opprørar.....	s. 89
3.3. Rekviem og den sosialistiske realisme. Det kritiske potensialet.....	s.91
3.3.1. Revolusjonen og systemet.....	s.94
3.3.2. Den kristologe tematikken.....	s.95
3.3.3. Mor-son forholdet i Rekviem.....	s.98
3.3.4. Achmatova sine heltar.....	s.100
3.3.5. Achmatova sitt minne om Sovjetunionen.....	s.104
Avslutning. I staden for ein epilog.....	s.107
BIBLIOGRAFI.....	s.110

APPENDIX I

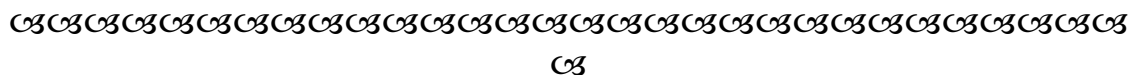
APPENDIX II

Innleiing

- ANNA ACHMATOVA-

EIN OVERSIKT OVER LIV, KARRIERE OG ROLLE I RUSSISK

LITTERATUR.



"Achmatova har tydeleg teke på seg ansvaret for ein æra, for minnet til dei som døydde og for ryktet til dei som lever."¹

Dette er ei utsegn som litteraturkritikaren Lidija Ginzburg kom med i 1927 om Anna Achmatova si rolle i den russiske litteraturen, og viser for ein unik posisjon Achmatova hadde. Ho er rekna for å vere ein av poetane som tilhøyrrer *Серебряный век* - Sølvalderen i russisk litteratur som varde frå 1895 - 1922. Saman med Boris Pasternak, Osip Mandel'stam og Marina Tsvetaeva utgjorde Achmatova i forrige hundreår ein kvartett med russiske forfattarar som er rekna for å vere dei fire store. Desse forfattarane vart alle forfulgt av sovjetiske autoritetar og vart etterkvart identifiserte som opposisjonelle i forhold til systemet noko som førte til at dei fekk ein tragisk lagnad². Achmatova sitt liv og karriere er eit godt eksempel på kva det innebar å vere staten sin fiende. Både privatlivet hennar og karrieren var prega av sterk motgang. Ho vart ikkje fullstendig, eller rettare sagt, offisielt anerkjent før i 1960-åra.

¹ Ronald Meyer: "A Biographical Sketch" (1991) *Anna Akhmatova: My Half Century*. Ronald Meyer (red.) (1992) Ardis Publishers. ss. xxv. Opprinneleg publisert i Lidija Ginzburg si bok *Человек за письменном столом*. (1989) Leningrad. ss. 46.

² Ronald Hingley: *Nightingale Fever. Russian Poets in Revolution*. (1981) Alfred A. Knopf. New York. Introduction, ss. xii.

Anna Andreevna Gorenko (1889-1966) vart fødd 11. juni (gammal tid) i ein liten by i Ukraina ved Svartehavet nær Odessa som den tredje av seks sysken. Av familien og andre var ho rekna for å vere litt eksentrisk. Ho skriv om seg sjølv:

”Eg vart kalla den ville jentungen fordi eg gjekk berrføtt, spaserte rundt utan hatt, hoppa ut av båten ute på sjøen, sumde når det storma, og låg i sola til huda flassa av. Alt dette sjokkerte dei unge, provinsielle damene i Sevastopol.”³

Dette var ting ho tenkte attende på med glede seinare, og viser at ho alt frå barndommen av hadde ein liten opprørar i seg. Dette opprørske og tendensen til å gå utanom det som var rekna for å vere konvensjonelt hadde ho i seg heile livet og gjorde karrieren vanskeleg.

Å skrive dikt var noko ho byrja svært tidleg med, nærmare bestemt i ein alder av elleve år. Det fyrste diktet hennar vart publisert medan ho framleis var under utdanning i eit tidsskrift i 1907 - Sirius som Nikolaj Gumiljev ga ut i Paris⁴. Pseudonymet Achmatova kjem etter oldemora som var tartar, og ho byrja å bruke det då ho var sytten år gammal. Dette vart gjort etter påtrykk av faren fordi han var redd for at dikta hennar ville bringe skam over familienamnet. Achmatova hevda at Khan Akhmat, den siste tartar som stamma frå Djengis Khan, var ein av forfedrane hennar⁵.

Ved sida av å skrive sjølv, dreiv ho med ein del oversetjingsarbeid i perioden etter ekskluderinga frå forfattarforeninga i 1946. Ho oversette verk av m.a. Victor Hugo, Rabindranath Tagore⁶, Giacomo Leopardi⁷ og ulike armenske og koreanske forfattarar⁸.

³ Anna Akhmatova: *My Half Century*. Ronald Meyer (red.), (1992) Ardis Publisher. ss. 6.

⁴ Jf. Ronald Hingley: *Nightingale Fever*, ss. 18.

⁵ Roberta Reeder: *Anna Akhmatova. Poet and Prophet*. (1995). Allison & Busby. London. ss. 2.

⁶ Rabindranath Tagore (1861-1941): Bengalsk renessansediktar, essayist, filosof, kritikar. Fekk Nobelprisen i 1913 for ein syklus av song-dikt - Gijantali.

Ho skreiv og personlege memoarar om poetane Aleksandr Blok, Osip Mandel'stam og fleire. Desse er samla i prosaboka *Anna Akhmatova. My Half Century*⁹. I tillegg dreiv ho med omfattande studiar av diktaren Aleksandr Puškin som ho var svært influert av.

Achmatova var fødd i stilla før stormen i russisk historie, og levetida hennar markerte ein periode som skulle forandre Russland for alltid. Ho var vitne til fallet til den siste tsaren i Russland, Nikolaj II, og opplevde tre revolusjonar - to i 1905 og ein i 1917. Ho såg og byrjinga på det kommunistiske styret som for alltid øydela det Russland ho var glad i. 1917-revolusjonen vart eit vendepunkt for henne og byrjinga på ei vanskeleg vandring inn i Sovjetsamfunnet både karrieremessig og privat. Den store terroren under Stalin var kanskje det som fekk mest å sei for henne sidan hennar næraste var involvert. Den fyrste ektemannen, Nikolaj Gumiljev som ho gifta seg med i 1910 vart anklaga for kontrarevolusjonær verksemd og sidan avretta i 1921. Sonen Lev sat i det berykta Kresty-fengselet i fleire periodar og vart send i eksil til Sibir.

Foreldra og andre medlemmer av familien attende til besteforeldregenerasjonen var politisk aktive, dei hadde kontakt med terroristorganisasjonen «Folkets Vilje» som meinte at det å avrette nøkkelpersonar i regjeringa ville føre til at den vart styrta. I den generasjonen foreldra hennar tilhørde var det vanleg for medlemmer av intelligentsiaen å vere politisk aktive¹⁰. Tilhøva i familien var ikkje dei beste. Faren var kjend for sine

⁷ Giacomo Leopardi di San Leopardo (1798-1837): Sett på som den største, italienske diktar i moderne tid. Vert samanlikna med Shelley og Coleridge.

⁸ Encyclopædia Britannica 1994-1998: Britannica Online: "Akhmatova Anna"

⁹ Boka er ei samling av dagboksnotat, personlege memoarar og personlege brev. Dei fleste tekstane står i *Анна Ахматова. Сочинения в двух томах*. vol.2. (1986), Moskva.

¹⁰ Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 3.

utanomekteskapelege forhold, og mora var temmeleg hjelpelaus og upraktisk. Dei gjekk frå kvarandre i 1905. Roberta Reeder i *Anna Akhmatova. Poet and Prophet* meiner at den ulykkelege barndommen kan vere ein av årsakene til at ho seinare fekk problem med m.a. forholdet til sonen. Etter skilsmissa flytta mora og borna til plassen Tsarskoe Selo nær Sankt Petersburg. Denne byen hadde mykje å sei for Achmatova, og er ofte nemd i dikta i samanhang med diktaren Aleksandr Puškin.

Som vaksen var privatlivet hennar svært vanskeleg med mislukka ekteskap og sambuarforhold, og ein son ho aldri fekk eit skikkeleg nært forhold til. Han vaks opp hjå svigerforeldra hennar. Årsaka til dette er uviss, men ektemannen støtta foreldra sine i dette. Sonen skulda henne for dei vanskar som han fekk seinare. Achmatova sjølv var svært bitter på grunn av at sonen vart teken frå henne som liten og dei konfliktane som dette forårsaka. Nikolaj Gumiljev og Anna Achmatova dreiv gradvis frå kvarandre og ekteskapet enda i skilsmisse i august 1918. Ho gifta seg om hausten same året med assyriologen Andrej Šileijko, eit nytt mislukka ekteskap, og budde etter det saman med kunsthistorikaren Nikolaj Punin som vart arrestert fleire gonger¹¹. Achmatova har brukt erfaringane med forholda til desse mennene i dikta sine. Forholdet til Punin og det konfliktfulle forholdet til sonen er tekne med i *Rekviem*.

Sentralt i karrieren hennar står Sankt Petersburg og ein bohemaktig kabaret *Бродячая собака (Laushunden)* som var senter for kunstnarmiljøet i byen. Alle representantane for samtidsmusikk, teater og poesi gjekk der; m.a. Vladimir Majakovskij, Michail Kuzmin, Osip Mandel'stam og Olga Glebova Sudejkina som med tida vart ein av

¹¹ Nikolaj Punin vart arrestert tre gonger. Fyrste gongen i 1921 for mistanke om undergravingsverksemd, andre gongen i 1935 for planar om å myrde Stalin. Den tredje og siste gongen var i 1949. Han var tydelegvis klar over at han aldri ville sjå familien att, for han la att eit brev der han be dei om ikkje å vente på han. Han vart send til Abez-leiren i Ural, og døydde der i 1953.

hennar næraste vener. Akmeistane møttest der og framførde dikta sine. Achmatova har udødeleggjort denne kabareten i diktet *Мы все бражницы здес, блудницы...*(1913). Det var Nikolaj Gumiljev som introduserte henne til dette særeigne diktarmiljøet i Sankt Petersburg. Debuten hennar som framførar av eigne dikt skjedde i *Tårnet* - husværet til Vjačeslav Ivanov, ein av dei mest sentrale personane innanfor symbolismen¹². Ivanov vart svært imponert over det han fekk høyre, og påstod at ho var Annenskij sin arvtakar¹³. Achmatova på si side meinte at Ivanov var sterkt overvurdert som diktar og ein latterleg figur.¹⁴

Achmatova gjorde seg snart bemerkta på eiga hand og vart ein kultfigur blant intelligentsiaen. Ho fekk etterkvart større sjølvtilitt og bygde bevisst opp eit bilete av seg sjølv som kunstnar. Lidija Ginzburg observerte at rørslene til Achmatova, når ho framførde dikta sine, var nøye koreograferte og innøvde¹⁵. Adjektiva som vart brukt om henne var ”statleg” og ”majestetisk,” og ho kultiverte bevisst dette aspektet av personlegdommen sin. Ho var fullt klar over sin feminine sjarm og viste at ho visste kva ho var verdt. Ronald Meyer skriv i *A Biographical Sketch* at skildringane av henne grensar til ein type hagiografi som også vart adoptert av Vesten. Det er tydeleg at ho gjorde eit enormt inntrykk¹⁶. Mange unge, kvinnelege diktarar prøvde å kopiere stilen hennar, utan at resultatet vart like bra.

¹² Dette var den mest innflytelsesrike litterære salongen i Sankt Petersburg.

¹³ Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss.33.

¹⁴ Jf. Ronald Meyer: ”A Biographical Sketch,” ss.xxv.

¹⁵ Jf. Ronald Meyer: ”A Biographical Sketch,” ss.xxi.

¹⁶ Jf. Ronald Meyer: ”A Biographical Sketch,” ss.xxvi.

Ho vart like kjend for venleiken sin som for dikta sine. Aleksandr Blok refererer til hennar demoniske venleik i eit dikt frå 1913 - *Анне Ахматовой*, og Mandel'stam har kalla henne "ein svart engel i snøen."¹⁷ Ronald Hingley skriv i *Nightingale Fever. Russian Poets in Revolution* at det ikkje berre var venleiken hennar som gjorde at ho erobra så mange menn sine hjarte, men at både mannlege og kvinnelege tilhengarar fall for kombinasjonen av venleik, talent og personlegdom. Ho brukte denne kombinasjonen bevisst, men det var berre for scena. Han skriv og at ho var likegyldig over verknaden det hadde på publikum og den sosiale suksessen som fylgde med.

Både Achmatova og ektemannen Gumiljev var tidlegare påverka av symbolismen. Eit av dei store førebileta til Achmatova var symbolisten Aleksandr Blok. For henne var han den største europeiske poeten i det 20. hundreåret. Gumiljev hadde vore djupare involvert med symbolistane enn både Achmatova og Mandel'stam, men dreiv gradvis frå dei etterkvart som han såg arbeida til venene sine - Achmatova inkludert. Gumiljev kom fram til at dei symbolistiske teoriane til blant andre Vjačeslav Ivanov var tomme og meiningslause,¹⁸ og det kom til ein temmeleg bitter strid mellom desse to. Opptakten var eit dikt av Gumiljev, "Den bortkomne sonen", som av Ivanov vart kritisert på ein krass måte. Gumiljev og venene hans gjekk i protest og oppretta med dette ei ny, litterær retning - akmeismen.

Det var Gumiljev og Sergej Gorodetskij som i 1910 tok initiativet til å grunnlegge akmeismen som ein reaksjon og opposisjon mot symbolismen. Akmeismen vaks ut av det dikteriske selskapet *Цех Поэмов* som i alt hadde 15 medlemmer og brakte fram desse tre

¹⁷ Ronald Hingley: *Nightingale Fever*, ss.20.

¹⁸ Jf. Ronald Meyer: "A Biographical Sketch," ss.xxv.

diktarane.¹⁹ Ordet akmeisme kjem frå gresk - akme som tyder høgdepunkt. Eit anna namn som vart brukt på denne retninga var adamisme. Diktaren var ikkje ein prest, men ein formulator.” "Liksom Adam var han den som sette namn på ting”.²⁰ I alt seks diktarar var med å danne retninga: Gumiljev, Achmatova, Gorodetskij, Mandel'stam, Vladimir Narbut og Michail Zenkevič.²¹ Achmatova vart medlem av denne gruppa i ein alder av 21 år. Med tida vart Achmatova, Nikolaj Gumiljev dei fremste eksponentane for akmeismen.

Den fyrste som tok akmeismen alvorleg som eit litterært fenomen var Viktor Žirmunskij som i 1916 studerte arbeida til Gumiljev, Mandel'stam og Achmatova i ein artikkel. Žirmunskij kom fram til at Achmatova var den som var mest representativ for det som framleis vart kalla ”den yngre generasjon”.²² Akmeistane var i mot symbolismen sin diffuse stil og konsekvente todeling av verda, og ville attende til det konkrete ordet; dvs. ordet si referensielle meining. Td. betydde ei rose ei rose og hadde inga bakanforliggende meining. Dei ville attende til ein klar stil og den klassiske kulturen representert ved Aleksandr Puškin. Dei stod for det klare i den diffuse og etterkvart tåkete symbolismen.

Symbolistane fokuserte på den transcendent ideverda og religiøs mystisisme. Dei meinte at desse idéane kunne uttrykkast ved hjelp av metaforar og symbol som det viktigaste uttrykksmiddelet. Dikta var retta mot den platonske ideverda. Innhaldet var viktigast, og gjennom poesien skulle dei komme i ein harmonisk syntese med det

¹⁹ Jf. Ronald Meyer: ”A Biographical Sketch,” ss.xxvi.

²⁰ Amanda Haight: *A Poetic Pilgrimage*. (1975), Oxford University Press, ss

²¹ Roberta Reeder: ”Mirror and Masks.” *The Life and Poetic Works of Anna Akhmatova*. (1990), Zephyre Press. Sommerville, Massachusetts, U.S.A. ss. 53. Frå *Анна Ахматова. Полное собрание стихотворений. Издательство. «Зефир»* (1990)

²² Jf. Amanda Haight: *A Poetic Pilgrimage*, ss. 46.

transcendente. Sentralt stod omgrepet om «det evige kvinnelege» som knytta himmel og jord saman og var bindeleddet mellom den reelle verd og det transcendente plan.

Dei politiske hendingane og kaoset som omga Russland vart tolka som at dette var slutten på ein syklus og byrjinga på noko betre. I motsetnad til symbolistane, som såg diktning som eit resultat av guddommeleg inspirasjon og diktaren som ein teurg - ein guddomsmanar som mante fram og sette lesarane i kontakt med ein annan røyndom, meinte akmeistane at diktaren var ein handverkar og diktet eit handverk. Diktaren var ikkje ein prest, men ein formulator. Han var som Adam, det fyrste mennesket som sette namn på ting. Dei satsa på å vende attende til jorda i staden for den transcendente sfære som symbolistane var opptekne av. Kjernen var å nekte å flykte inn i ei anna verd og å sjå røyndommen slik den var.²³

Anna Achmatova sette namn på kjensler knytta til kjærleiken og hennar oppleving av den. Fyrste diktsamlinga hennar (*Kveld*) kom ut i 1912 og fekk svært god mottaking. Saman med den andre samlinga *Чёмку (Rosenkransen)* (1914) gjorde den sitt til at ho vart ein leiande figur i det litterære miljøet i Sankt Petersburg. Hovudtemaet var kjærleik, og tek for seg slutten på eit forhold. Kjærleiken er eit tema som går att i heile karrieren hennar. Det handlar mest om tap av kjærleiken, tap av den ein er glad i, lengt og sagn - med andre ord den tragiske kjærleiken. I den tidlege perioden var dikta svært personlege, og ho prøvde å gjere dei meir universelle og ålmenne seinare. Det var likevel alltid eit sterkt innslag av subjektive erfaringar gjennom heile karrieren hennar, noko ho vart kritisert for.

I diktsamlinga *Белая Стая (Den kvite flokken)* (1917) vart patriotisme og religion sentrale tema. Achmatova var djupt religiøs og den russisk ortodokse kyrkje betydde

²³ Jf. Amanda Haight: *A Poetic Pilgrimage*, ss. 20.

mykje for henne. Her går ho også over til å identifisere seg med det russiske folk. Ho såg seg sjølv som talskvinne for folket sitt. Den fyrste gongen dette skjer er i diktet *Я золотая баба* (*Eg er stemma dykkar*). Landet var heilag for henne, og ho nekta å følgje med den store emigrasjonsbylgja som byrja på 20-talet. Dette vart oppfatta på ulike måtar; mange såg på det som eit utslag av styrke, medan mange av dei emigrerte, russiske forfattarane heller tolka det som eit ynskje om martyrdom. Ho skreiv mykje om landet og folket sin lagnad og om sin eigen. *Rekviem* er rekna for å vere det største diktet om dette. Det vart ikkje utgitt i Russland før i 1986. Imidlertid vart det utgitt i München i 1963 utan hennar samtykke.

Alt i byrjinga av karrieren ga Achmatova uttrykk for livet sett frå ei kvinne sitt synspunkt. Ho var ein av dei fyrste russiske, kvinnelege forfattarane som gjorde dette. Russisk litteratur under symbolismen var temmeleg mannsdominert. I den symbolistiske retninga var kvinnene berre sett på som ei kjelde til inspirasjon. Dette har samanhang med prinsippet om ”det evige kvinnelege” og eg vil komme nærmare inn på i det fyrste kapittelet. Eit unntak frå det mannsdominerte diktarmiljøet var Zinajda Gippius, men ho publiserte under psevdonymet Anton Krainij.²⁴ Ho vart ikkje dyrka på grunn av sin feminitet slik som Achmatova. Det at Achmatova understreka det feminine vart også brukt som eit argument mot henne av kritikarar, både i 20 -og 40-åra. Det var ei svært ambivalent haldning til henne, mange ville kvele stemma hennar og mange ville høyre den.

Futurismen gjorde sitt inntog i 1910/12, parallellt med akmeismen. Futuristane ville, som det ligg i ordet (futurum) sjå framover, og forkasta all litteratur før 1917, deriblant arven frå Puškin og den klassiske kulturen som Achmatova var ein representant

²⁴ Jf. Ronald Meyer: ”A Biographical Sketch,” ss. xxix.

for. Dei var ute etter å sjokkere og diktinga var konkret. Sjølve ordet vart vektlagt – *самовитое слово* – ordet var eit mål i seg sjølv, og ein trengde ikkje å vise til noko anna (*Слово как таковое*). Ordet skulle tale direkte til kjenslene og ikkje til det rasjonelle. Dette førte til at det vart utvikla eit translogisk språk – *заумный язык*.²⁵ Diktaren var ein handverkar; form, tema og det tekniske var svært sentralt. Den futuristiske dikting var karakterisert av disharmoni, brot, kontrastar, fragment - ting vart sett opp mot kvarandre i ein collage-teknikk; d.v.s. ulike delar vart sett saman til eit bilete der kontrastane kunne vere sjokkerande. Dette var temmeleg radikalt og skilde seg sterkt ut i frå dei andre litterære retningane.

Achmatova vart rekna for å vere ein av dei forfattarane som ikkje høyrde heime i den futuristiske kunsten fordi dikta hennar vart sett på som altfor personlege. Ein annan årsak var at dei høyrde til den klassiske kulturen før 1917. Konsekvensen av dette var at ho vart utsett for ein litterær ostrakisme.²⁶ Mange som såg opp til henne og beundra dikta hennar, vende henne ryggen og ville ikkje vedkjenne seg henne offisielt. Amanda Haight har i boka *A Poetic Pilgrimage* kalla dette for ein sjukdom i den sovjetiske litteraturkritikk som førde til at ingen torde å stå for det dei eigentleg trudde på og som var på sitt verste under Stalin sitt totalitære regime.

Kornej Čukovskij, som tidlegare hadde lovprisa Achmatova, gjekk hardt ut mot henne i ein tale 20. september 1921. Han delte det litterære Russland i to: Achmatova sitt

²⁵ Viktor Chlebnikov skapte dette språket, som bestod av lydar el. Lydmalande ord, oenomapoetika.

²⁶ Stamma frå det gamle Hellas. Ostrakismen er ein institusjon som går ut på at til visse tidspunkt i året kan folkeforsamlinga utan grunngjeving vedta å utstøyte ein person som ikkje har gjort noko brotsverk, men som har nådd for høgt, har vore for vellukka. Tanken er at ein som herskar frå eit for høgt nivå bringer ulukke med seg.

Russland og Majakovskij sitt Russland. Ho hørde til det forgangne medan han var ein av folket. Denne talen vart trykt i eit kunsttidsskrift og deretter i *Presse og Revolusjon*.²⁷

Etter Majakovskij si meining passa ikkje dikta hennar inn i den revolusjonære tidsalderen. Majakovskij stod som representant for det revolusjonære og det som hørde framtida til. Majakovskij var og ein av dei som ikkje ville vedkjenne seg henne offisielt. Majakovskij beundra rett nok Achmatova sine dikt privat, men fordømte henne offentleg og uttala m.a at "...men for oss, for vår tidsalder er dei meningslause, patetiske og komiske anakronismer."²⁸

Dette fenomenet fekk og alvorlege konsekvensar for andre forfattarar. I 1921 vart Nikolaj Gumiljev avretta. Det markerte og byrjinga på den marxistiske litteraturkritikk og den revolusjonære dikting, noko som og futuristane fekk merke. Sovjetsystemet byrja å ta vekk den kunstnariske fridommen. Denne utviklinga kulminerte i den sosialistiske realisme²⁹ under Stalin der all kunst skulle vere eit spegelbilete av eit ideelt sovjetsamfunn. Den marxistiske litteraturkritikk vart for Achmatova byrjinga på ein periode med streng sensur og vanskar med å få utgitt arbeida sine.

Frå 1946 og fram til byrjinga av 60-åra opplevde ho ein ny periode med ostrakisme frå det litterære selskap. Ho vart utvist frå Forfattarforeninga (RAPP) og fordømt etter ein resolusjon frå Sentralkomiteen saman med den framstående satirikaren Mikhail Zoščenko. Andrej Ždanov (1896-1948) var medlem av Politbyrået og ansvarleg for Stalin sin omfattande restriksjon av litteraturen. I 1934 vart det vedteke at berre den

²⁷ Jf. Amanda Haight: *A Poetic Pilgrimage*, ss. 70.

²⁸ Amanda Haight: *A Poetic Pilgrimage*, ss. 71.

²⁹ Grunnprinsippa for den sosialistiske realisme vart fastsett i 1934.

litteraturen som ga eit bilete av eit utopisk, sovjetisk idealsamfunn, skulle publiserast. Ein av grunnane til at ho vart utstøyt, var at Ždanov meinte ho hadde dårleg innverknad på den yngre generasjon, han anklaga henne og for politisk apati. Han karakteriserte Achmatova sine dikt som «ein representant for ein reaksjonær, litterær sump» og «...tom, aristokratisk salongpoesi som er fullstendig framand for sovjetlitteraturen».³⁰ Perioden i russisk litteratur (1946-53) er kalla *Ждановщина* - Ždanovščina etter Ždanov. Denne tida brukte ho på same måten som fyrste gongen ho vart utstøyt, til å oversetje andre forfattarar sine arbeid, m.a. dikt av Victor Hugo og vidare studier av Puškin, men skreiv og ein del dikt. Mellom anna skreiv ho i 1950 ein del dikt som lovprisa Stalin for å få sonen Lev sett fri.³¹ Dei vart utgitt i *Огонёк* under tittelen *Из цикла « Слава Мира » (Frå syklusen «Til fredens pris»)*. Etter hennar eige ynskje vart ikkje desse dikta tekne med i utgåvene som vart trykt etter hennar død i Sovjet.³²

I 1964 fekk ho Etna-Taormira prisen,³³ og i 1965 vart ho æresdoktor ved universitetet i Oxford. Då ho reiste for å motta desse prisane, hadde ho ikkje vore ute av Russland sidan 1912. Ho døydde i mars 1965 og er gravlagd i Komarovo.

For å runde av denne innleiinga, vil eg gå attende til sitatet eg byrja med der Lidija Ginzburg i 1927 m.a. karakteriserer henne som ansvarleg for ein æra og minnet til dei døde. Dette sitatet viser ikkje berre attende til hennar unike stilling i russisk litteratur i 20-åra, men kan og gjelde for ein seinare periode i karrieren. Lidija Ginzburg sin kritikk

³⁰ Ronald Meyer: "A Biographical Sketch," ss. xlii.

³¹ Lev vart arrestert fyrste gongen i 1934, andre gongen i 1937. Under krigen vart han send frå fengselet til fronten, og var der frå 1942-45. I 1949 vart han send til ein arbeidsleir i Sibir. Han vart sett fri i 1956.

³² Encyclopædia Britannica 1994-1998: Britannica online: "Akhmatova Anna." ss. 4.

³³ Internasjonal poesipris utdelt i Italia.

kom til å verte sannare enn ho hadde trudd. Gjennom å skrive diktskyklusen *Rekviem* tok Achmatova på seg ansvaret for dette minnet fordi ho dediserte syklusen til ofra i terroren, og fordi ho såg det som si plikt å sørge for at ingen skulle gløyme det som skjedde og for at sanninga skulle fram.

1.2. Problemstillingar.

Rekviem er blitt eit minnesmerke over ofra under terroren, og spesielt eit minnesmerke over dei kvinnene som mista slektingane sine og dei lidingar dei gjekk gjennom. Sidan det er eit minnesmerke, står minnetemaet sentralt og det er hovudsakleg dette oppgåva skal dreie seg om. Det er tre hovudproblemstillingar eg vil diskutere: I kva grad *Rekviem* kan kallast eit rekviem og elegi i forhold til dei definisjonar som fins av desse omgrepa. Eg meiner dette er relevant å diskutere fordi eit rekviem og ein elegi kan vere ein måte å minnast på og minnehandling. Dette er to måtar å minnast dei som har gått bort. Korleis har Achmatova gjort *Rekviem* til eit minnesmerke over ein forgangen litteratur og kultur og over eit folk? Dette skal eg ta for meg i det andre kapittelet. Som grunnlag har eg brukt Renate Lachman sine studier om minnet og intertekstualitet frå boka: *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*. Tredje kapittel kjem til å handle om korleis dette vert eit politisk opprør; eit oppgjer med og eit opprør mot sovjetstaten. Det opprørske elementet kan ein sjå m.a. i måten ho bevisst har teke vare på den klassiske kulturen; dvs mellom anna allusjonane til Puškin som fungerer som eit undergravande moment. Her kjem eg også til ta med dei punkta som gjorde at *Rekviem* vart eit problem for sovjetiske autoritetar og korleis Achmatova har gjort syklusen til ein kommentar til det politiske systemet. Det omhandlar Achmatova som opposisjonell forfattar.



Kapittel 1.

DØDSMESSE OG ELEGI



1.1. Historisk bakgrunn.

Rekviem er skreve over ein periode på fem år - frå 1935-40. Dette er tida då dei store utrenskingane pågår, ein periode utan sidestykke i vesteuropeisk historie og som ein i Russland, må gå heilt attende til Ivan den Grusomme si tid for å finne parallellar til. Utrenskingane var avslutninga på den indre omveltinga som vart innleia i 1928. Dei vart sett i gang ved at Sergej Kirov vart avretta i i desember 1934. Kirov var usamd i ein del av Stalin sin politikk, og Stalin byrja å tvile på lojaliteten til apparatet i Leningrad. Mordet vart brukt som eit påskot for å setje i gang utrenskningane. Terroren under Stalin nådde sitt høgdepunkt i 1936-38. Denne perioden er oppkalla etter sjefen for NKVD Ježov og ber namnet *ежэвщина*.³⁴ Dei store Moskva-prosessane var offentlege skodespel i same regi og med nokolunde same forløp. Dei anklaga tilsto ei mengde uhyggelege og umogelege brotsverk. For utlendingar var desse tilståingane ei psykologisk gåte.³⁵ På den

³⁴ Dødsdommane over Kamenev og Sinovjev i 1936 markerte byrjinga på terroren. Den auka i omfang dei neste to åra. Det er hevda at 10-14 mill. Sovjetborgarar på eit eller anna tidspunkt vart ramma. M.a. var det 98 medlemer og varamenn i Sentralkomiteen og 1108 av 1966 deltakarar på partikongressen i 1934 som forsvann. Ježov vart avsett i 1938 og erstatta av Beria.

³⁵ Aschehougs Verdenshistorie, Bind 13. (Red) Knut Helle, Jarle Simensen, Sven Tägil, Kåre Tønnesen. H. Aschehoug & Co. W. Nygaard. Oslo 1982, ss. 90.

20. partikongressen fekk ein del av ofra for terroren full oppreisning, men dette gjaldt berre partimedlemmene som var avretta og arresterte.

Det er alle dei andre uskuldige ofra for terroren *Rekviem* handlar om, dei mishandla og avretta menneska som Stalin og NKVD hadde på samvitet. Det handlar om slektingar, russiske kvinner sin angst og lidning då dei mista sin ektemenn, brør og søner. Handlinga er sentrert rundt korleis heile Russland krympar seg i ufattelege lidingar under seriar av vilkårlege rettsaker og den tøyleslause terroren som fulgte etter. Syklusen er inspirert av hendingar i Achmatova sitt eige liv, og er på same tid blitt lidelseshistoria til alle russiske mødre. 1917-revolusjonen markerte eit vendepunkt for Achmatova, eit farvel til det gamle Russland og byrjinga på ei vanskeleg vandring inn i det nye sovjetsamfunnet. *Rekviem* vert slik ikkje berre ei dødsmesse over alle dei som gjekk under i utrenskningane, men over heile den klassiske kulturen representert ved Puškin og Sankt Petersburg.

1.2. Ein hymne og ei messe for dei døde.

Rekviem er ein syklus der døden vert gjort heilag. Det er i denne syklusen sterke religiøse overtonar, og mange referansar til det russisk-ortodokse gravferdsritualet. Når det er snakk om eit rekviem³⁶ er det mest naturleg å fyrst tenkje på ein musikalsk komposisjon. Musikken vert nytta til å lyfte sorga opp på eit høgare plan. Rekviemet er ei musikalsk

³⁶ Kjem frå det latinske *requies* - kvile, fred, ro. Brukt om den romersk-katolske messa, og er ei messe for dei døde. Opprinneleg er den delt opp i desse delane: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus. Eit rekviem eller Messe for dei døde (*missa pro defunctis*) er namngitt for det latinske *Requiem aeternam don deis Domine* (Gje dei evig kvile, Herre). Den polyfoniske komposisjonen for rekviemsmessa skiller seg frå den normale messa, td. Kyrie, Sanctus Agnus. Delar der glede vert uttrykt er ikkje tekne med (Gloria og Credo). Eit stykke etterfulgt av *Dies Irae* (Sinnets dag) erstattar Halleluja delen, og er ofte eit stort, dramatisk element i komposisjonen. Av og til er andre tekstar lagt til som td. Frå gravferdsritualet som følgjer messa.

messe; eit musikalsk scenario - polyfonisk eller for ei stemme. Musikken til rekviemet er som regel svært vakker og sakral. Rekviemet har vore fokuseringspunkt for koral musikk i meir enn 600 år. Komponistar som Wolfgang Amadeus Mozart, Guiseppe Verdi og Johann Sebastian Bach har komponert vakre rekviem. Det som karakteriserer både den vanlege messa og rekviemet er bruken av liturgiske eller bibelske tekstar. Eit døme er Johannes Brahms sitt *Ein Deutsches Requiem* (1857-68) som er basert på komponisten sitt eige utvalg av bibelske tekstar. I *War Requiem, Opus 66*, av den engelske komponisten Benjamin Britten, gjer han bruk av liturgiske tekstar, samtidig som det og inneheld tekstar frå dikt av Wilfred Owen som vart drept i fyrste verdskrigen. Slik vert arbeidet knytta til den meiningslause lidinga som krig vert årsak til og ideen om offer på grunn av falsk patriotisme.³⁷

Dikta til Wilfred Owen omhandlar fyrste verdskrigen i 1914 og spesielt lidinga til dei som deltok i krigen vart utsett for. I hans dikt er det soldatane som er ofra i krigen. Benjamin Britten var pasifist og *War Requiem* var frå han si side meint å reflektere denne pasifismen. Det var ei fordømming av krig, ikkje personar. Han skreiv stykket spesielt for tre solosongarar, ein tysk baryton, ein russisk sopran og ein britisk tenor, og desse skulle portrettere ofra i krigen. Dette internasjonale preget skulle vise at han ikkje berre hadde sitt eige land i tankane og skulle symbolisere kor viktig det var med forsoning. Stykket var også meint som ei åtvaring til framtidige generasjonar og det meiningslause i å gripe til våpen overfor sine medmenneske.³⁸

I diktskyklusen *Rekviem* er handlinga på same måten som i Benjamin Britten sitt

³⁷ Jf. Encyclopædia Britannica: "The Mass."

³⁸ Benjamin Britten: "War Requiem." <http://www.cco.caltech.edu/~tan/Britten/britar.html>. s. 1

verk knytta til meiningslaus liding; hjå Achmatova i tilknytning til revolusjonen og ein totalitær stat. Begge tekstane er basert på dikt og messe. Britten sitt verk på den latinske messa medan Achmatova har brukt kyrkjelavisme for å indikere den høge konteksten. Skilnaden mellom Achmatova og Britten sitt verk er at i *Rekviem* fins det ingen vilje til forsoning. Det som er hovudpoenget er ikkje å gløyme. Dette vert understreka i epilog II. Alle sår skal vere opne. Hovudpersonen i syklusen meiner at det ikkje fins tilgjeving for det som hende i Sovjetunionen på denne tida. Skal ein gå etter Bibelen, endar Jesu lidingshistorie med ein oppstandelse mot nytt liv. Sidan parallellen til Kristi liding i *Rekviem* endar med døden, kan det vere ein indikasjon på at det ikkje fins håp om ein betre eksistens. Achmatova sitt syn på revolusjonen synest å vere at dette er eit inferno utan frelse. Achmatova har gjort denne syklusen til ein hymne over lagnaden til folket. Det er ikkje fyrste gongen at Achmatova gir dikt form som hymne. I mars 1944 skreiv ho *De Profundis* ... Dette er ein katolsk hymne for dei døde og er ein klagesong over lagnaden til heile hennar generasjon.³⁹

Rekviem er og ei katolsk hymne for dei døde, ein klagesong over ein generasjon kvinner og Russland. Syklusen er basert på forfattaren sine eigne dikt og bibelske tekstar om Jesu lidingshistorie. *Rekviem* er ei messe av ord, ein gravferdstale. I den andre epilogen står det:

Для них соткала я широкий покров,
Из бедных, у них подслушанных слов.

Forfattaren seier at ho har vove eit gravferdsklede av orda til alle dei ukjende kvinner som leid same lagnad som ho. At dette dreier seg om ei messe vert allereie indikert i

³⁹ Jf. Roberta Reeder: *Anna Achmatova*, ss. 272.

Посвящение, der vi finn ein allusjon til morgonmesse: *Подымались как к обеду ранней.*

Vi stod opp som til ei morgonmesse. Denne strofa er med på å introdusere det religiøse motivet som er Jesu lidingshistorie. Dei religiøse overtonane vert klare i det fyrste diktet der det er referert til ikonhyller som gir referanse til den russisk-ortodokse kyrkje. Her er det altså snakk om ei russifisering av den katolske messa.

I det tiande diktet er dei to fyrste versa slik:

Хор ангелов великий час восславил,

И небеса расливались в огне.

På grunn av uttrykk som englekor kan vi sjå at det dreier seg om ei messe og at det er polyfoniske stemmer i syklusen. At det er eit kor av englar er med på å skape ei sakral stemning og eit inntrykk av heilagdom. At *himlane smeltar i eld* vert med på å gjere scena til eit apokalyptisk bilete. Handlinga får ei dramatisk stigning og endar i englekor, krossfesting og ein eksplosjon av eld på himmelen. Desse elementa dannar høgdepunktet i lidingshistoria både for Kristus og Guds Mor/ sonen og mora.

Det lyriske ”eg” og sonen vert etterkvart identifisert med Guds Mor/Kristus. Slik dreier det seg om ei mor som ser sonen lide og hennar angst i tilknyning til dette. Det byrjar med allusjonar og byggjer seg etterkvart opp til å bli ein total identifikasjon med det bibelske persongalleriet, fordi i dikt 10 ser vi verda gjennom Maria sine auge.

Arrestasjonar vert samanlikna med arrestasjonen av Jesus. Dikt 5 er det fyrste diktet som viser at dette er eit mor/son-forhold. Det er blitt kalla *Den russiske mors pasjonshistorie*. Mor/son forholdet har sin bakgrunn i forfattaren sine eigne erfaringar. Achmatova hadde eit konfliktfyllt forhold til sonen. Då han var liten måtte ho overlate han til svigerforeldra. Dette forårsaka skuldkjensle hos henne seinare, og sonen Lev på si side skulda henne for

problema han møtte. Mor/son temaet vert ført vidare i dikt 6 og 7. Dikt 10 markerer høgdepunktet i denne forteljinga. Det vert ein direkte samanhang med det bibelske persongalleriet. Denne scena skildrar dødsaugneblinken til Kristus. Å minnast Kristus sin død vert ein måte å minnast ofra i utrenskningane og dei overlevande.

Forfattaren snakkar med mange stemmer i Rekviem. Her er eit "vi" som kjem fram i Dedikasjonen: *vi er dei same overalt*. Dette "vi" skal symbolisere at Achmatova ikkje berre har seg sjølv i tankane. Diktet har eit "eg" og ein tredje personsforteljar som står utanfor og betraktar "henne". I den andre epilogen seier forfattaren at ho skal skrike med hundre millionar sine stemmer. På bakgrunn av dette er det polyfoniske stemmer i dette rekviemet og ikkje berre ei. Det er desse namnlause kvinnene som portretterer ofra for systemet.

Rekviem tek utgangspunkt i den såkalla *ежѣвщина* etter Ježov som leia NKVD i desse åra. Det skal og vere ei dødsmesse over det Sankt Petersburg Achmatova var glad i og som var knytta til humanistiske tradisjonar. Når vi les denne syklusen går det klart fram at forfattaren meiner at systemet er avhumaniserande, at både representantar for regjeringa og "vanlege" menneske mister sine menneskelege trekk. Eg kjem til å gå nærmare inn på dette i kapittel 3. Susan Amert meiner at *Посвящение* er ein mesterleg gjenoppsetting av «messesongen» og tener som ein overtyre til Rekviem. Den introduserer den tragiske prosesjonen til dei ti nummererte tekstane og den gjenopprettande impulsen i *Эпилог*. Det som kan virke gjenopprettande er at hovedpersonen bestemmer seg for å lage eit minnesmerke, å ikkje gløyme. Ho er blitt herda gjennom liding og blitt ein ny person. At forfattaren har teke med element frå rekviemsmessa kan vere hennar måte å lyse fred over kvinnene sitt minne.

1.3. Elegi

Gravferdselegien er det litterære motstykket til rekviemet. Det er eit dikt som er skrivi i høve ein person sin død; som minnst den døde og filosoferer over døden sin natur. Definisjonen av dette omgrepet er meir uklar og grensene flyt over i kvarandre. Nokre meiner at elegien er karakterisert av ei melankolsk stemning, men utan å vere direkte relatert til død og sørgjing. Dei fyrste 25 åra i det 19. hundreår var dominert av romantisk poesi. I 1802 oversette Vasilij Žukovskij⁴⁰ Thomas Gray sitt berømte dikt *An Elegy Written in a Country Churchyard* (1751) til russisk. Diktet vart ein enorm suksess då det vart publisert. Det var på grunn av dette at Gray vart anerkjent som diktar. Temaet i diktet, at både fattige og rike går same vegen, til grava, var kjent, men måten Gray behandla det på ga inntrykk av at det ikkje berre var landsbyen sine forfedre han sørgja over, men alle menneska sin død, inkludert forfattaren sjølv. Dette ga diktet ein universell appell,⁴¹ og gjorde at det vart populært å skrive slike personlege, eligiaktige dikt også i Russland. Dette viste seg i arbeida til Konstantin Batjuškov, prins Pjotr Vyjažemskij og den unge Aleksandr Puškin.⁴²

Også hjå Achmatova, famnar sorga om alle russiske kvinner uavhengig av stand, noko som er med på å gi m.a. nettopp Rekviem ein universell appell. Sharon M. Bailey diskuterer i sin artikkel *An Elegy for Russia: Anna Achmatova's Requiem*, om ein kan kalle

⁴⁰ Žukovskij, Vasilij Andreevič: Russisk poet og oversetjar. Ein av dei som inspirerte Puškin i utforminga av russisk vers, stil og språk.

⁴¹ ”Gray, Thomas”//106/http://www.britannica.com.../article/idrex/3/0,5716,422478,00.htm.

⁴² Encyclopædia Britannica: *Russia*. ”The Arts.The 19th. Century.”/www.Britannica.com/bcom/eb/article/3/0,5716,11744+4,00.htm.

denne syklusen for ein elegi eller eit rekviem i og med at ingen av persongalleriet i diktet er døde. Bailey har teke utgangspunkt i *Princeton Encyclopedia of Poetry* som referanse for definisjon av ordet elegi, og det er definert slik: (..) "the elegy is a short poem, usually formal or ceremonious in tone and diction, occasioned by the death of a person."(...).⁴³ Det kan og vere eit dikt om tap og kjenslene forbunde med tap. Dermed vert diktaren det grammatiske subjektet i elegien som opplever tapet, og ikkje den avdøde eller den person som ikkje er til stades konkret, men som berre er omtala.⁴⁴ Elegi, skriv Bailey, kan klassifiserast som to ulike diktformer. Den fyrste er elegiaktig stemning og legg vekt på form og er karakterisert av melankoli med kjærleiken som tema, og er ikkje relatert til død og sorg. Denne definisjonen kan passe til Achmatova sine *Nordre Elegiar*, men ikkje til *Rekviem*. Syklusen inneheld ikkje melankoli i samband med kjærleik, men er relatert til sorg og død.

Den andre definisjonen er "eit dikt om død og sørjing."⁴⁵ Bailey meiner at *Rekviem* kan passe til denne definisjonen. Sorga i syklusen heng saman med arrestasjonen av ein son, sorg over Russland og folket sin lagnad. Tapet er ikkje representert ved døden, men ved arrestasjonar, som blir sett på som jamgodt med døden. Den kjem inn som ei mogleg løysing på hennar eigen situasjon saman med eit ynskje om å gløyme. Dei overlevande vert og karakterisert som levande døde.

Det grammatiske subjektet i diktsyklusen er det lyriske "eg" som sørgjer over menneske som er borte eller som kan døy. Den biografiske underteksten kan vere sonen

⁴³ Referert etter Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia: Anna Achmatova's Requiem." *The Pennsylvania State University. Slavic and East European Journal*, Vol. 43, No. 2 (1999), ss. 327&329.

⁴⁴ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia," ss. 327&329.

⁴⁵ Sharon m. Bailey: "An Elegy for Russia," ss. 343.

Lev som opplevde mange arrestasjonar. Kunsthistorikaren Nikolaj Punin vart også eit offer for Stalins terror. Det kan vere arrestasjonen av Punin Achmatova skreiv om i dikt 1 (*тебя на рассвете*). *Dei førde deg vekk ved morgongry*. Vanlegvis skjedde arrestasjonar om morgonen som her. Ho opplevde og at Osip Mandel'stam miste livet, noko som også kan ligge i underteksten og vere ein del av den elegiske teksten. Det kan og vere at det er ein elegi over Achmatova sjølv, slik vi ser det i dikt 4 der hovedpersonen ser attende på si fortid. Ho kontemplerer vidare over døden sin natur og dei ulike måtar den kan manifestere seg på i det åttande diktet *К смерти*.

Den overlevande si lidning er eit anerkjent aspekt i elegien, noko som ein og kan finne i *Rekviem*. Dette aspektet er representert ved biletet av den lidande mor. Livet utanfor fengselet vert like trøysteslaust som innanfor, og *Rekviem* vert ein elegi i høve til lidinga rundt arrestasjonen av sonen og mora sitt "levande - døde" tilvære.⁴⁶ Mange av kvinnene i syklusen har mista all identitet; dei er namnlause; dei har ikkje ansikt, kan ikkje snakke, har ingen varme. Alle fysiske skildringar av kvinnene viser dei som livlause:

с голубыми губами i *I staden for eit forord*. I den fyrste epilogen kjem dette endå tydelegare fram: grått hår, ansikt fell saman og smilet visnar.⁴⁷ Dei har mista ein del av sine menneskelege trekk.

Eit omgrep som er viktig når det gjeld å definere ein elegi er "pathetic fallacy"⁴⁸ - tendensen til at den sørgjande involverer heile verda i sin eigen sorg. Til og med naturen

⁴⁶ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia,"ss. 328-9.

⁴⁷ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia,"ss. 329.

⁴⁸ M.H.Abrams: *A Glossary of Literary Terms*. Fourth Edition. Holt-Saunders. Japan 1984, ss. 129. Brukt av John Ruskin i 1865 for å skildre at ein tillegg naturlege objekt menneskelege evner og kjensler.

sørgjer, den sympatiserer med den sørgjande.⁴⁹ Som eit døme kan vi ta dei to fyrste versa i

Посвящение:

Перед этим горем гнутся горы,

Не течёт великая река.

Dette impliserer ei sorg som er så sterk at fjella bøyer seg og elva sluttar å renne. Andre eksempel på "pathetic phallacy" er i dikt 2 der månen kjem på besøk til den sjuke kvinna og dikt 7 der dei kvite nettene vakar over sonen og snakkar om den høge krossen og døde.

Как тебе, сынок в тюрьму

Ночи белые глядели,

Как они опять глядят

Ястребиным жарким оком,

О твоём кресте высоком

И о смерти говорят.

Desse strofene viser at nettene har fått menneskelege kvalitetar. Dei kan sjå inn i fengselet korleis sonen har det, og dei kan snakke om lagnaden han har i vente.

Akmeistane var svært realistiske og kalla tinga ved sitt rette namn. Det har Achmatova har også gjort i *Rekviem*. Faktisk er måten Achmatova skildra det ho går igjennom på, så realistisk og lett truverdig at det er lett for andre å identifisere seg med hovedpersonen. Ho har sett sin personlege lidingshistorie inn i ein vidare kontekst, slik at den vert universell og famnar om alle som lei. Eg føler og at syklusen er eit sorgfullt og bittert farvel med fortida, til eit tidlegare "eg" som heller aldri kan komme attende. Dikt 4 er ein framtidvisjon om korleis livet hennar vert. Ho skal stå og hyle som

⁴⁹ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia,"ss 334. Latimer, Dan: *The Eligiactic Mood in Milton and Rilke: Reflections on Death*. Frankfurt a M.;Peter Lang (1977). ss. xxvi.

Strelets-kvinnene under Kresty - fengselet⁵⁰ sine murar (dikt 4). Dette heng saman med eit historisk motiv i diktet som går attende til Peter den Store si tid. Dette tema kjem eg nærare inn på seinare. Hovudpersonen har forandra seg i løpet av hendingane og vil aldri bli som før. Forteljaren klarer ikkje å ta vare på seg sjølv, men er ei kvinne på kanten av eit nervøst samanbrot. *Rekviem* handlar m.a. om galskap og vanvidd, galskapen i det som foregår rundt henne og sorga som held på å drive henne til vanvidd. Achmatova var redd for at ho skulle miste taket på røyndommen slik det gjekk med ei venninne av henne. Kanskje det er hennar eiga redsle for å verte gal som kjem inn her? Kanskje ho held på å kvelast av galskapen og vanviddet i det som skjer rundt henne. Dette har som konsekvens at ho sjølv står i fare for å miste forstanden. Denne redsle for galskapen og at den skal ta makt over henne finn vi i dikt 9:

Уже безумные крылом
Души закрыло половино,
И поит огненным вином
И манит в черную долину

Prisen for eldvinen er at ho må gløyme alt som har vore, ho får ikkje ta med seg noko til den svarte dalen som representerer det tomme sinnet, der ansikta fell saman og kvinnene mister sjela si. Sharon M. Bailey peikar på at i følgje den russisk-ortodokse kyrkja var ansiktet symbol på den høgste, åndelege kvalitet hjå menneska. Taper ein ansikt, taper ein og sjela.⁵¹

Men hovudpersonen ombestemmer seg; dette må aldri gløymast, verken det som

⁵⁰ Kresty - fengselet var staden for politiske fangar, og fekk namnet fordi det var forma som ein kross.

⁵¹ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia," ss. 329.

foregår rundt henne eller hennar egne kjensler. Det lyriske "eg" vaklar fram og tilbake før ho finn ut kva ho vil. Dette finn ein eksempel på i dikt 3 og 7.

3

Нет, это не я, это кто-то другой страдает

Я бы так не могла, а то, что случает,

Пусть чёрные сукна покроют,

И пусть унесут фонары.....

Ночь.

7. ПРИГОВОР

И упало каменное слово

На мою ещё живую грудь.

Ничего, ведь я была готова,

Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:

Надо память до конца убить,

Надо, чтоб душа окаменела,

Надо снова научиться жить.

Desse to dikta viser ulike forsvarsmekanismer eller ulike overlevelsesteknikkar. I dikt 3 distanserer ho seg frå seg sjølv og ser seg sjølv utanfrå (dette finn vi og i dikt 2 der ho snakkar om *эта женщина, denne kvinna*), det er den fyrste reaksjonen på det som skjer. Ho har på ein måte resignert og forneakta det som hender. Hovedpersonen har innsett

at ho ikkje taklar situasjonen. Derfor må alt dekkast til og gløymast fordi det på dette tidspunktet er einaste måten ho kan overleve på. Ho får ikkje tak i det som skjer og vil ikkje sjå lidinga. I dikt 7 har ho funne ut at den beste måten å klare seg på er å gløyme og ikkje la kjenslene få overtaket. Vi kan ane ei viss forandring når ho seier at ho skal klare det på eit vis. Ho prøver å bagatellisere dette; m.a. ved å seie at ”dette gjer ingen ting, eg skal nok klare dette, eg kan jo berre la sjela bli til stein”. Her vert ironien ein forsvarsmekanisme.

Ein elegi inkluderer og ein overgang frå sorg til trøyst. Therese A. Rando skisserer opp tre sorgreaksjonar. 1) unngåing, 2) konfrontering, 3) reetablering. Unngåing eller fornektning finn vi i dikt 3 og 7. Ekstreme kjensler som sjølv mordstankar, apati, depresjon, identifisering med den avdøde, desorientering og kjensle av å miste forstanden kan finnast i dikt 2-5 og 8-9.⁵² Det kan gå an å sjå dikt 10 som konfrontering fordi persongalleriet i syklusen vert direkte konfrontert med døden. Her vert døden konkretisert og realisert. Etterkvart vert det ei reetablering når hovudpersonen går styrka ut i vissa om at ingenting skal gløymast. Dette kan ein finne eit eksempel på i den andre epilogen. Etter mi meining er det vanskeleg å finne indikasjonar på at kvinna finn lindring for si lidning.

Etter denne analysen vil eg konkludere med at ein kan kalle *Rekviem* ein elegi. Vi har sett at det er ein syklus om død og sorg fordi hovudpersonen sørgjer over personar som kan dø. Dermed vert det og ein studie i den overlevande si lidning. Forfattaren har involvert naturen i si sorg, den viser medkjensle. Om det skal vere ein overgang frå sorg til trøyst må det vere at hovudpersonen bestemmer seg for at dette ikkje må gløymast, og dermed må det reisast eit minnesmerke over alle kvinnene. Orden vert innført på ny ved minnesmerket. Religion i seg sjølv er ikkje ei kjelde til trøyst.

⁵² Jf. Sharon M. Bailey: ”An Elegy for Russia,” ss. 337.

Det er vanskeleg å skilje mellom definisjonen av eit rekviem og ein elegi, fordi dei flyt over i kvarandre. Rekviemet er ei messe for å minnast dei døde. Elegien kan vel best karakteriserast av ei stemning; at den som sørgjer gir uttrykk for kjensler som sorg over den personen ein minnast. Ein kontemplerer over døden og dei som er gått bort. Vi har og sett at elegi kan definerst på to måtar. Elegien kan definerst som ei melankolsk stemningsdikt der kjæreliken er hovedtema. Den andre definisjonen av elegi er relatert til død og sorg. Konklusjonen i dette avsnittet er at *Rekviem* fell inn under den andre definisjonen. Rekviem ser ut til å vere ei blanding av desse genrane for vi har både ei messe for dei døde og ein person som gir uttrykk for sorg.

1.4. Eit dikt om kjærleik?

Kjærleiken er eit tema som går att i dikta til Achmatova. Denne er helst skildra frå ei kvinne sitt synspunkt. Dei tidlege dikta hennar, til dømes i diktsamlinga, er kjærleiksdikt prega av personlege erfaringar. Kjærleik er og temaet i *Rekviem*, som går frå den private sfære til den universelle. Det dreier seg framleis om personlege kjensler, men det som skiljer *Rekviem* frå tidlegare dikt er at det dreier seg om morskjærleiken og kjærleiken til fedrelandet. Dette tema er utvida til ikkje berre noko som ikkje berre hender hovudpersonen, men vedkjem alle russiske mødre. Dette viser seg spesielt i dikt 5 som er kalla *Den russiske mors pasjonshistorie*.

Den subjektive synsvinkelen og at ei kvinne skreiv så fritt om kjærleiken, førde til ein del kritikk som vi må gå attende til symbolismen og deira syn på kvinner og kvinnelege forfattarar for å forstå. Det var ein æra med intens dyrking av kvinna og det kvinnelege.

Kvinna vart framstilt som ein inkarnasjon av det vakre. Venleik vart sett på som ei guddommeleg kraft som ga kvinna eit guddommeleg opphav. Den symbolistiske filosofen Solov'ov var svært oppteken av Sofia-omgrepet i sin religiøse filosofi. Det representerte ei makt som var bindeledd mellom det maskuline – det gudommelege og den materielle verd, mellom skapar og skaparverk. Eit dikt kalla *Das Ewig-Weibliche: Ein åtvarande tale til sjødjevlane* (1898)⁵³ skisserte opp dette prinsippet som ei namnlaus, mørk, mystisk, esoterisk og mektig makt som kunne overvinne demonar.

Dei symbolistiske filosofane diskuterte kor langt ein skulle assosiere det evige kvinnelege med livet til verkelege kvinner. Solovjov meinte at det var ”reine galskapen” å verdsetje ”den feminine natur i seg sjølv” fordi den ikkje var perfekt og måtte på ingen måte forvekslast med det uforanderlege *evige kvinnelege*. Det praktiske resultatet av denne diskusjonen var at kvinner og kvinnelege forfattarar var forventet å oppføre seg som inkarnasjonar av det *evige kvinnelege* og ikkje som verkelege kvinner.⁵⁴

I symbolistiske tekstar var kjærleiken hovudsakleg skildra frå mannen sitt synspunkt; kvinna var berre eit passivt objekt og ei inspirasjonskjelde for mannen. Dette viser seg i symbolistane si tematisering av det evige kvinnelege. Men sjølv om denne tida var dominert av mannlege diktarar, viste sølvalderen seg likevel å verte ein gullalder for russiske, kvinnelege diktarar. Det var ein periode der dei i stigande grad tok på mange mannsdominerte område i litteraturen når det gjaldt dikt, prosa, drama, litteraturkritikk. Diktarane innanfor symbolismen hadde ulike oppfatningar om dei nye diktarane som prøvde å få fotfeste på det litterære området. Annenskij meinte at desse kvinnelege

⁵³ Diktet skal vere eit prov på Solovjov sine visjonar om djevlelege krefter. (V. Terras: *A History of Russian Literature*. Yale University Press. New Haven and London. 1991, ss. 395.)

⁵⁴ Catriona Kelly: *A History of Russian Women's Writing*.

diktarane var eit unikt bidrag til modernismen. Ved slutten av denne perioden var det etablert ein kvinneleg diktartradisjon i Russland. Valerij Brjusov nemner i ein artikkel frå 1914 i *Русская литература XX века*, spesielt forfattarane Mirra Lochvitskaja (1869-1905) og Zinajda Gippius (1869-1945)⁵⁵ som døme på kvinner som klarte å finne ein plass i det litterære miljøet.

Det er eit faktum at det alltid har vore vanskeleg for kvinnelege forfattarar å etablere seg. Den kvinnelege erfaring vart alltid undertrykt og ikkje teken på alvor. Eg tek med ei utsegn av Belinskij der han uttaler seg om korleis den kvinnelege erfaring vart undertrykt i litterære institusjonar. Ho er formulert som eit forsvar for kvinnelege forfattarar:

" Det er ikke bare hos oss at betegnelsen forfatterinne ennå ikke er godtatt. Det feilaktige syn på kvinnen fordømmer henne til taushet. Dette synet, som forbyr kvinnen å bevege seg utenfor tryllekretsen av de regler som gjelder i dannede kretser, -er ikke noe eget for det russiske samfunn: det tilhører i høy grad det opplyste Vesteuropa. Sant nok har kvinnen der, som hos oss, for lenge siden oppnådd retten til å uttale seg på trykk - men hvordan, og hva skal hun uttale seg om?"⁵⁶

Dette sitatet viser det rådande synet. Eit stykke lenger ut i artikkelen går han inn i ein forsvarsposisjon for dei kvinnelege forfattarane og er svært indignert på deira vegne:

"Men samtidig, når det er tale om en skrivende kvinne, er det knapt noen som lar sjansen gå fra seg til å si litt om hvor innskrenket den kvinnelige forstand er, den skal liksom egne seg bedre for kjøkkenet, barneværelset, søm og strikking, enn for

⁵⁵ Charlotte Rosenthal: "The Silver Age: highpoint for women? *Women and Society in Russia and the Soviet Union*. Linda Edmondson (red.) (1992) Cambridge University Press, ss. 36.

⁵⁶ Marit Bjerkeng Nielsen: "Kvinnelig forfatterskap som forskningsobjekt." *Kvinnen i russisk litteratur. En artikkelsamling*. Marit Bjerkeng Nielsen og Geir Kjetsaa (red.). Scandinavian University Books, Universitetsforlaget Oslo. (1979). Bergen. Tromsø.

tenkning. Det er en vane mennene har: om det er lenge siden de sluttet å slå kvinnene, så har de ennå ikke vent seg av med å true dem med neven og erte dem med tungen, for å hevde sin styrkes rettVerst er det at hun av den offentlige mening er dømt til de uskyldigste litterære sysler - nemlig å gjenta i det uendelige gamle sannheter som ikke engang barn tror på, men som ikke desto mindre regnes for høyt aktede. Man kan umulig bruke verre vold mot en kvinne enn dette; man kan umulig vise henne større forakt!"⁵⁷

Dei moralske konvensjonar har alltid sett på det som upassande for ei dame å vere forfattar.⁵⁸ Erik Egeberg har i sin artikkel "Russiske kvinnelige lyrikere" skreve at det ikkje berre var litterære tradisjonar og sosiale konvensjonar som bestemte kvinna sin plass i litteraturen, men at det russiske språket var likeså viktig. Dette fordi russisk gir eit sterkt morfologisk uttrykk for kjønn. Alle verb i preteritum har -a ending i hokjønn. Dette gjorde det umogeleg å finne eit nøytralt uttrykk. Zinajda Gippius var radikal både som person og diktar og freista å finne ein plass i det mannsdominerte biletet. Ho gjekk til eit personleg og profesjonelt angrep på den biologisk deterministiske ulikskapen mellom menn og kvinner. Dikta hennar var abstrakte og intellektuelle, filosofiske og politiske. Gippius løyste problemet med maskuline og feminine endingar ved å unngå preteritumsforma og andre grammatiske kategoriar som markerer kjønn i det russiske språket.

Mirra Lochvitskaja (1869-1905) var som Achmatova populær og tiljubla av publikum. Lochvitskaja var og høgt anerkjent og ein suksessrik og litterær modell i den tidlege symbolismen. Ho fekk m.a. to Puškinprisar frå det Keisarlege Vitskapsakademi;

⁵⁷ Marit Bjerkeng Nielsen: "Kvinnelig forfatterskap som forskningsobjekt." ss. 11.

⁵⁸ I den viktorianske perioden i England, var det vanleg at kvinner publiserte under eit mannleg psevdonym. På denne måten vart det utgitt mange romanar som er klassikarar, m.a. Brontë systrene sine romanar.

ein i 1896 og ein etter sin død i 1905.⁵⁹ Det kan virke som om Lochvitskaja og Achmatova har ein del felles tema, sjølv om desse vert brukt på ulik måte. Dei var begge opptekne av kjæreik frå det kvinnelege synspunkt, og brukte bibelske kvinnebilete og folkloristiske motiv. Lochvitskaja skreiv om å vere mor og å vite å kunne elske og lide i det stille. Achmatova skreiv om det å vere mor og liding, men ville ikkje brenne inne med si liding. For henne vart skrivninga terapi, ei form for sorgbearbeiding. Ho var villig til å ta konsekvensane av handlingane trass i faren for represaliar.⁶⁰ Henryk Baran har og peika på ein samanhang mellom Lochvitskaja og Achmatova Han meiner at dikta til Lochvitskaja bante vegen for større diktarar som Achmatova på grunn av den feminine synsvinkelen.⁶¹

Tre faktorar gjorde at situasjonen for russiske, kvinnelege forfattarar endra seg. Den fyrste var at kvinnene sin situasjon forandra seg parallelt med at det russiske samfunn vart omstrukturert av industrialisering og urbanisering. For det andre var det slik at ein ny marknad for kommersiell fiksjon gjorde det mogeleg for kvinner å livnære seg ved å skrive dameromanar. Den tredje faktor som gjorde det mogeleg for kvinnelege forfattarar å vinne fram var at intelligentsiaen mot slutten av hundreåret vende seg bort frå positivisme og ulike former for determinisme under innflytelse av Nietzsche og fridomsprogrammet hans. Nøkkelordet til Nietzsche var fridom som var opprør mot den sosiale konvensjonar, ei omvurdering av alle verdier. På ein måte opna dette og for ein større fridom når det gjaldt

⁵⁹ Jf. Charlotte Rosenthal: "The Silver Age:highpoint for women?", ss. 37-38.

⁶⁰ Achmatova var overtydd om at ho vart overvaka av NKVD, at rommet hennar vart avlytta og med jamne mellomrom undersøkt under hennar fråvere. Derfor vart det ein vane at Lidija Čukovskaja i perioden 1939-40 lærde dikta utanåt.

⁶¹ Jf. Charlotte Rosenthal: "The Silver Age:a highpoint for women?", ss. 37.

kvinner og skriving.⁶²

I byrjinga spelte Achmatova på det feminine både i det tematiske og i framføringa av dikta. Dette var ikkje noko nytt, sidan det feminine vart dyrka i symbolistmiljøet om enn på ein annan måte. Ho var såleis ikkje den fyrste som skreiv om ei kvinne sin kjærleik, sjølv om ho gjorde det på ein annan måte enn symbolistane. Ho tilla kvinner kjensler som ikkje hadde vore fokusert på tidlegare, eller kjensler som kvinner ifølgje Solov'ov ikkje burde ha. I den symbolistiske tradisjonen vert kvinna sett på ein pidestall. Så lenge ho er uopnåeleg, er ho verd å attrå. Sofia-omgrepet og filosofien bak, tillet ikkje kvinner å vere verkelege menneske, men vert heller eit produkt av menns fantasiar. På bakgrunn av dette kan vi sei at det ikkje var temaet som var det nye i diktinga hennar (dvs kjærleiken), det var måten Achmatova gjorde det på som var oppsiktsvekkande.

Astrid Brokke har i hovedoppgåva si *Erotiske etyder* analysert den fyrste diktsamlinga til Achmatova, og meiner at ho eksperimenterte med ulike stereotype kvinnebilet skapt av menn; det vart ei leiting etter identitet som i *Rekviem* kulminerer med biletet av den lidande mor. Her vart det skapt ein parallell mellom dikta sitt "eg" og den arketyriske Maria, Guds mor.

Det er ikkje fyrste gongen Achmatova nyttar slike arketyriske kvinnebiletete. Ho skreiv m.a. ein syklus med tre bibelske dikt om Lot si hustru Sara, Rakel og Mikal. Brokke meiner at ho med desse dikta

" (...) begynte en søken etter et kvinnelig, lyrisk jeg som selv navngir sin virkelighet. Diktsamlingen markerer begynnelsen på en prosess mot det lyriske jeg som taler i *Rekviem*. "⁶³

⁶² Jf. Charlotte Rosenthal: "The Silver Age: highpoint for women?", ss. 32.

⁶³ Astrid Brokke: *Erotiske etyder. En analyse av Anna Achmatovas Kveld*. Hovedfagsoppgave ved Russisk

Det lyriske eg i *Rekviem* opptrer i ulike former, og er ein prototype på den generelle lagnaden til dei kvinner som mista søner og ektemenn. Forholdet mellom "eg" og dei andre vert etablert i *Вместо Предисловия*. I *Посвящение, Вступление* og dei to epilogane er Achmatova oppteiken av å utforske kva forholdet mellom hovudpersonen og dei andre har å sei.⁶⁴

1.5. Formell og innholdsmessig analyse.

1.5.1. Formell analyse

Rekviem er sett saman av 14 dikt. Syklusen har ein dedikasjon og ei innleiing - hoveddel med dikt og to epilogar. Det er og ein del i byrjinga som forfattaren har kalla *Вместо Предисловия*. Dikta er skreve over ein periode på fem år 1935-40. *Вместо Предисловия* vart skreve i Leningrad i 1957. Alt er slik ikkje kronologisk. *Посвящение* er skreve i mars 1940 og det fyrste diktet er skreve i 1935. Det vitnar om at byrjinga er lagt til seinare etter at ho hadde fullført hovuddelen. Vi finn ikkje ei handling i ordets konvensjonelle betydning, dei ti dikta representerer ein prosess av emosjonell forandring. Dette vert gjort gjennom ein lyrisk eksaminasjon av kjensler som er presentert i kronologisk rekkefølge i ti dikt. Denne sekvensen av dikt er sett i samanheng ved hjelp av to introduksjonsdikt: *Посвящение* og *Вступление*.⁶⁵ Vi får også ein avslutning og

institutt. Universitetet i Bergen. August 1993, ss. 102.

⁶⁴ Kees Verheul: "Public Themes in the Poetry of Anna Axmatova." *Tale Without a Hero and Twenty-Two Poems by Anna Axmatova*. Essays by Jeanne van der Eng-Liedmeier, Kees Veerheul. Dutch Studies in Russian Literature 3. Mouton. The Hague. Paris. (1973), ss. 17.

⁶⁵ David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*. Berg. Oxford. Washington, DC, (1996), ss. 70.

konklusjon i *Эпилог I og II*.

Dei 14 dikta varierer både i lengde og i rytmemønster. Det er vakling mellom stadene handlinga foregår, i Leningrad, ved elva Don og i det bibelske Palestina. Den narrative sekvensen er organisert rundt tre transformasjonspunkt som byrjar med ein arrestasjon (dikt 1) og endar med ei symbolsk avretting (dikt 10). Dommen vert uttrykt i det sjuande diktet der dommen vert avsaugt.⁶⁶ Det er vakling i dei emosjonelle tilstandane til forteljaren, noko eg skal vise i den innhaldsmessige analysen.

Rekviem er ei studie i lidning som vert brakt fram gjennom ulike motiv. Det mest strukturerande er *Imitatio Christi* motivet som vil sei at ein eller fleire personar i eit diktverk har eit livsløp med parallellar til Kristusfiguren. Diktsyklusen har ei rekkje overtonar frå den kristne forestillingsverda, m.a. gjennom den tydelege parallelliseringa av på den eine sida det lyriske eg/ sonen og på den andre sida Maria/ Kristus. Motivet tener også til å knyte dikta i syklusen saman.

Andre motiv brukt i denne syklusen er tema frå russisk historie og folkloristiske motiv; t.d. trylledrikkmotivet i dikt 9, og mange allusjonar til Puškin. Vi finn og tema frå naturen. Naturen viser i byrjinga ei medlidande haldning, men etterkvart går den over til noko som ikkje kan finnast trøyst i lenger. Naturmotivet er brukt til å få fram stemning av uhygge. Det fins og fleire ledemotiv, td. stjerna, som gjennom heile syklusen synes å ha samanheng med Sovjetstaten, og som alltid har negative konnotasjonar - til kulde og død. Dødstemaet er og eit ledemotiv som vert manifestert på ulike plan og utviklar seg parallellt med *Imitatio Christi*-motivet.

Syklusen har ei ytre og ei indre handling. Den ytre handlinga er ei kvinne si sorg

⁶⁶ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 75.

over tapet av sine næraste og er sentrert rundt biletet av sonen. Ho har teke for seg ulike stadium i ein prosess med arrestasjon, fengsling og ein dom som endar med ein symbolsk død. Den indre handling er Jesu lidingshistorie. Det er samsvar mellom den indre og ytre handling i og med at historia om sonen vert ein symbolsk representasjon av Jesu sin vei til Golgata, og at Imitatio Christi-motivet vert introdusert på ein slik måte.⁶⁷

Sankt Petersburg spelar ei stor rolle i denne syklusen, og vi finn at Achmatova presenterer bytemaet i ulike kontekstar. Byen vert skildra i ulike periodar, frå Peter den Store si tid og under sovjetperioden. Ho har teke for seg myten omkring Sankt Petersburg og prøvd å få fram forholdet ho har til byen både før og under terroren. Når ein ser på måten byen vert omtala på i denne syklusen, er det stor skilnad frå hennar tidlege Sankt Petersburg-dikt, der byen vart knytta til positive idear og venleik.

Det er og viktig å sjå på kva dikteriske virkemiddel som er brukt i denne syklusen og kva stil som er brukt for å få fram den rette stemninga. Typisk for Achmatova sin stil er uventa samanstillingar og ordsamansetningar som gir ein særeigen verknad. Eit godt eksempel på dette kan vi finne i dikt 2:

Тихо льётся тихий Дон,
Жёлтый месяц входит в дом,
.....
Муж в могиле, сын в тюрьме
Помолитесь обо мне.

Diktet har form som eit barnerim med ein leikande og springande rytme. Det skapar ein

⁶⁷ Lillian J. Helle: "Blok and Akhmatova: From Carnavalesque Resurrection to Symbolic Crucifixion." *Celebrating Creativity. Essays in honour of Jostein Børtnes*. University of Bergen (1997), ss. 265.

skarp kontrast til det dystre innhaldet, og det vert stor diskrepans mellom form og innhald. Det er med på å skape ei foruroligande og uhyggeleg stemning.

For å gjere det ålmenn, har Achmatova brukt ulike verkemiddel som gjer det lett for vanlege menneske å kjenne seg att, tildømes det folkloristiske motiv. Ho knyttar det opp til det russisk-ortodokse gravferdsritualet og bibelske motiv. Eit anna viktig dikterisk virkemiddel er bruk av metonymi, som ein kan finne mange eksempel på. Eg har valgt to vers frå dikt 8 for å illustrere dette.

Чтоб я увидела верх шапки голубой

И бледого от страха управдома.

Det fins mange eksempel på ”pathetic fallacy”. Naturen er svært viktig når det gjeld å definere syklusen som elegi, men ikkje berre i den samanheng. Naturen vert ikkje tillagt positive eigenskapar, det er negativt og vert brukt til å skape ei kjensle av død og uhygge. Også døden vert ein person. Det kjem tydeleg fram i dikt 8 der forfattaren skildrar dei ulike former døden kan ta:

Прими для этого какой угодно вид,

Ворвись отравленным снарядом

Иль с гиркой подкрадись, как опытный бандит.

Lidingshistoria er presentert på to plan. Den sentrale seksjonen med ti dikt tek for seg den psykologiske prosessen, medan den fyrste epilogen viser dei fysiske konsekvensane av den indre lidning. Dette vert kommentert nærmare i neste kapittel. Når vi no går over til den innhaldsmessige analysen, skal eg ta for meg dei ulike motiv og den funksjon dei har.

1.5.2. Innholdsmessig analyse

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

I den aller fyrste delen *I staden for eit forord* grunnjev Achmatova kvifor ho vart verande i Russland, og viser hennar sterke identifisering med det russiske folket. Innleiinga tek opp eit tema som er kjent frå tidlegare dikt, den moralske opposisjon mellom emigrasjon og Russland. Denne delen kan lesast som ei triumferande overtyding Achmatova først formulerte i 1917 om at det var rett og naudsynt for henne å vere i Russland og lide med folket sitt. Metaforen *venger* vert i Achmatova sin poesi brukt i samanhang med galskap og vanvidd (dikt 9). I dette diktet kan dei få ei anna meining om ein ser på opningsversa i salme 90 (91): Dersom vernande venger i salmen indikerer Gud sine venger vil orda *чуждых крыл* indikere ein framand lagnad.

«Живущий под кровом Всевышняго под сению Всемущаго покоится.
Говорить господу: «прибежище мое и защита моя Бог мой, на Котораго я уповаю!: Перьями Своими осенит тебя, и под крыльями Его будешь безорасень.»⁶⁸

ПОСВЯЩЕНИЕ

I denne delen får vi vite kven denne syklusen er skriven for.

Где теперь невольные подрупи

Двух моих осатальных лет?

⁶⁸ Michael Basker: "Dislocation and Relocation in *Requiem*." *The Speech of Unknown Eyes. Akhmatova's Readers on Her Poetry*. (edited by Wendy Posslyn) Astra Press. Nottingham, (1990), ss. 7.

Что им чудится в сибирской вьюге,
Что мерешится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный свои привет.

Det er tilegna alle andre kvinner som hadde vorte isolerte slik som hovudpersonen på grunn av sorg. Her kjem naturtemaet inn, det er brukt til å skape eller forsterke ei stemning fordi naturen sørgjer med den sørgjande. Achmatova teiknar eit dystert bilete av fengselslåsar, fangehol og tunge soldatsteg. Her er det allusjonar til eit dikt av Puškin frå 1827 som er dedikert til deltakarane i dekanrist opprøret i 1825. Det religiøse aspektet vert vidareført med parallellar til Jesu lidingshistorie der soldatane kjem og hentar han. Det religiøse aspektet viser seg i eksempelet der menneska reiser seg som om dei var på veg til morgonmesse. I denne delen er det og skildra korleis det kjennes å motta den endelege budskapet om dommen, å vere åleine med si sorg. Diktet markerer byrjinga på eit av hovedtema - dødstemaet som er det leiande i diktet og som går parallelt med Imitatio Christi motivet.

ВСТУПЛЕНИЕ

I innleiinga uttrykker hovudpersonen sorg over den lagnaden Leningrad, eller det tidlegare Sankt Petersburg har fått. Achmatova skriv:

И ненужным привеском качался
Возле тюрем своих Ленинград.

For Achmatova var Sankt Petersburg knytta saman med den klassiske kultur og Puškin. Under revolusjonen vart denne kulturen forkasta og byen fekk namn etter Lenin. Dette kan vise at Achmatova meiner at byen har ingen verdi utan Puškin og den klassiske kultur.

Ei anna tolking kan vere at revolusjonen reduserte Sankt Petersburg til ein

annangrads by. Lenin flytta all makt attende til Moskva som vart det administrative senter og hovedstad på ny. På den måten hadde det nye Leningrad mista all betydning som maktsenter og var berre ein by som alle andre. Anatolij Najman skriv at Achmatova av og til var sint på Leningrad. Ho sa at byen var ferdig då den mista status som eit administrativt maktsenter.⁶⁹ Det er interessant å leggje merke at Achmatova framleis kallar byen for hovedstaden i *Посвящение - По столице одичалой или – gjekk rundt i den aude hovedstaden*. Denne strofa kan bety at for Achmatova har byen framleis status som hovudstad.

Diktet kan og vise konsekvensane av maktskiftet som er at det uskuldege Russland vrir seg under blodige støvlar i lidingar som er vanskeleg å fatte omfanget av. Slik sett har vi her kanskje ein parallell til Blok sitt dikt *Двенадцать* der tolv raudegardistar marsjerer fram og knuser det gamle Russland. Som eg kjem attende til, er synet på herjingane imidlertid ulik, Blok meinte at dette var naudsynt, medan Achmatova ikkje såg ei framtid for det stalinistiske systemet. Dødsstjerna kan vere eit symbol på Sovjetstaten og det den står for. Den kan alludere til stjernene på Kreml sine tårn,⁷⁰ og vert eit teikn som viser vegen til døden.

1

Den sentrale seksjonen byrjar med ein arrestasjon, skildra i det fyrste verset i dikt 1:

Уводили тебя на рассвете

Scena er samanlikna med ei gravferd. David N. Wells meiner at ein her kan finne

⁶⁹ Anatolij Najman: *Remembering Anna Akhmatova*: A John Macrae Book. Henry Holt and Company. New York. 1995, ss. 65.

⁷⁰ Jf. Michael Basker: "Dislocation and Relocation in *Rekviem*," ss. 7.

tendensen til motstand eller trass i det heltinna samanliknar seg sjølv med streletskvinnene på Peter den Store si tid.

Буду я как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями вить.⁷¹

Dette kan kanskje bety at hovudpersonen enno ikkje har komme så langt i lidingsprosessen at personlegdommen hennar er øydelagt som den vert seinare. Ho har framleis styrke i seg til å gi utrykk for trass. Etterkvart som den psykiske smerte aukar på, vert ho meir passiv og resignerer på ein måte overfor lidinga.

Streletsane vart etablert av Ivan den Grusomme og var sentrert i Moskva. Dei hadde privilegerte stillingar og store, økonomiske fordelar og var svært konservative. Då Peter den store var på reise i Holland gjorde dei opprør under leiing av syster hans, Sofia. Då han kom attende, greidde han å knuse opprøret og avrettingane varde i 6 månader. Ein del av denne straffeprosessen er foreviga på eit måleri av Surikov frå 1881 *Умро стрелетыкой казни*. Det er sannsynlegvis dette biletet som ligg under Achmatova sitt dikt. Det er ikkje vanskeleg på grunnlag av dette biletet å trekkje ein parallell mellom Stalin og Peter den Store, mellom kvinnene i Stalin sitt Russland og streletskvinnene.

I følgje Achmatova sine memoarar til Mandel'stam, viser dette diktet til Nikolaj Punin⁷² etter at han var arrestert for andre gong. Anatolij Najman skriv og at det er tilfelle at Achmatova snakka om denne natta etter at sonen og Punin vart arrestert. Til Pilnjak skal ho ha sagt at ho skulle hyle som strelets-kvinnene under Kreml sine murar.⁷³

⁷¹ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 70.

⁷² Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 69.

⁷³ Jf. Anatolij Najman: *Remembering Anna Akhmatova*, ss. 77.

I dette diktet skildrar ho morgonen då han vart ført vekk, og det viser hennar djupe tilknytning til han. Borna som gret kan vere dottera til Punin, Ira og kusina hennar. Arrestasjonen av Punin kan vere ein parallell til Jesu lidingshistorie. Slik at vi får ei vidareføring av *Imitatio Christi*-motivet, som vart introdusert i dedikasjonen, der soldatane kjem og tek Punin som dei tok Kristus.

2

I dei følgjande dikta gir det opprørske etter for passivitet og ei gradvis nedbryting av personlegdommen. Dette kan ein sjå i dikt 2 der ho ser seg sjølv delvis som ei anna.

Это женщина больна

Это женщина одна,

Муж в могиле, сын в тюрьме,

Помолитесь обо мне.⁷⁴

Dette diktet teiknar eit bilete av ei einsam kvinne sjuk av sorg, og kan tolkast som ei bøn om hjelp. Elva Don er viktig og vert brukt til å gjere den personlege erfaringa universell; til å gjelde heile Russland.⁷⁵

I det tredje verset får vi ei vidareføring av *Imitatio Christi*-motivet med soldatane som kjem for å hente Kristus.

Входит в шапке набекрень,

Видит желтый месяц тень.

Det er her i vers 3-4 at uhyggen kjem inn ved hjelp av skuggen - *тень* og i form av *в*

⁷⁴ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 71.

⁷⁵ Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 217.

шапк , ein metonymisk detalj for soldatuniforma. I vers 5-6 skildrar kvinna sin eigen tilstand, ser seg sjølv frå utsida. Det kan og vere at ho distanserer seg for å halde ut smerten. I vers 7-8 går ein frå den objektive til den subjektive synsvinkelen, frå det almenne til det personlege, vi vert merksame på at det er det lyriske ”eg” som lid Dette er eit moment som kan markere innleiinga til det lidande mor-motivet og introduksjonen av Maria i verselinja *Помотлитесь обо мне.*

3

I det tredje diktet vert skiljet mellom den mentale prosessen og røyndommen endå større. Det lyriske ”eg” kan ikkje forstå at det er hennar eigen lagnad ho er vitne til.

Это не я, это кто-то другой страдает.

Я бы это так не могла.

Her kjem distansering, som er ein forsvarsmekanisme mot sorga, enno sterkare fram. Dette er den fyrste reaksjonen. Ho har resignert overfor sorga. Å dekke over, eller å nekte å sjå kva som skjer, vert ein forsvarsmekanisme og ein måte å overleve på.

4

Det fjerde diktet skildrar lagnaden til individuelle fangar - mødrene og ektefeller som står i kø utanfor Kresty-fengselet. Det viser større resignasjon enn i det foregåande diktet, og ein skarp kontrast mellom hennar noverande liv og det tidlegare.⁷⁶ Her får vi eit bilete av eit ”eg” som ikkje eksisterer lenger og som stiller seg uforståande til det som hender. Det er ein svært stor kontrast mellom den muntre, tiljubla yndlingen og syndarinna frå Tsarskoe Selo *Царскосельской веселой грезнице* og diktet sitt ”eg” som står som nr. 300 ved Kresty-fengselet. Dei fire første versa visar at det tidlegare eg som ikkje eksisterer

⁷⁶ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 71.

lenger. Dei sju neste strofene er ein framtidsvisjon om korleis livet hennar vert. Ho står på ein måte i sitt tidlegare eg og ser framover, det vert ein slags profeti over framtida og ein dialog med eit tidlegare “eg”. At tårene brenn hol i nyttårsisen er ein sterk metafor for den djupe sorg. Fengselet si form som ein kross har ho nytta til å vidareføre Imitatio Christi – motivet, der biletet av krossen vert ein allusjon til Jesu lidingshistorie og vert såleis ei vidareføring av Mor/Kristus tematikken.

5

I sytten månader er på mange måtar det ein kan kalle den russiske mors pasjonshistorie. Dette diktet tematiserer eit vanskeleg mor/son forhold som kan referere til Achmatova sitt forhold til sonen Lev (*Ты сын и ужас мной*). Det er og eit angrep på den sosialistiske realisme sin Stalinkult i og med at Stalin vert framstilt som ein bøddel i dette verset: *Кидалась в ноги палачу*. I 50-åra skreiv ho hyllingsdikt til Stalin i håp om at sonen skulle verte sett fri. Brutaliteten gjer at ein ikkje lenger kan skilje mellom udyr og menneske - ein veit ikkje lenger om det er menneske eller udyr som står for øydeleggingane. Stjerna kjem her att som ledemotiv. Skal ein tolke den som eit emblem på Sovjetstaten, vert dette eit angrep på ein stat med tilknytning til død. Byen er redusert til ein plass der spora ikkje fører nokon plass. Diktet viser enno større forvirring og desorientering:

Все перепуталось навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек.

6

Tema frå dikt 5 fortset i dette sjette diktet. Det fyrste verset om at vekene flyg lett

avstad kan vere ironisk meint. I ein slik situasjon medan ein går rundt i uvisse er det vanskeleg å forestille seg at tida går fort. Her har hovudpersonen nådd eit stadium der tanken på sonen er viktigast for henne. Ein kan og finne allusjonar til myten om Sankt Petersburg – *ночи белые*. Dei kvite netter i Sankt Petersburg er vanleg vis knytta til noko positivt, men her har dei ein annan konnotasjon. Kvite netter kan og vere søvnlause netter og vere berar av ein tragisk bodskap. Imitatio Christi-motivet vert vidare oppbygd gjennom allusjonar:

Как тебе, сынок в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твое кресте высоком
И о смерти говорят.

Dei kvite nettene snakkar om kross og død. Mora snakkar om den børa sonen har å bere, som er ein tydeleg parallell til då Kristus bar krossen gjennom Golgata.

7

I dette diktet kjem hovudpersonen med alternative løysingar på si liding, og ser fyrst på at minnet skal døy. Her finn ein og klare allusjonar til Kristus/mor forholdet. Diktet har fått tittelen “Dom” og skildrar korleis nyhendet om dommen kom som eit sjokk sjølv om hovudpersonen innerst inne var klar over kva som ville skje og lenge. At sonen sannsynlegvis er dømd til døden gjer at ho vert kasta ut i desperasjon.

И упало каменное слово

На мою еще живую грудь

Det er datert den dagen Lev Gumil'ev vart dømd til arbeidsleir. Ein kan jamføre dette med Dommen og Jesus framfor Pontius Pilatus. Det er ei vakling i synspunkt, fyrst vil ho gløyme, men ho innser at då må sjela bli til stein. For å handtere terroren kjenslemessig, må ho stålsetje seg, og slik er ho inne i ei ny runde med fornektning og undertrykking av kjenslene:

Надо память до конца убить,

Надо, что душа окаменела,

Надо снова научится жить.⁷⁷

8

Hovudpersonen er i eit stadium i lidingsprosessen der ho ser på døden som ei mogeleg løysing på situasjonen. Diktet er forma som ein invitasjon til døden og ein kontemplasjon over døden sine ulike former. Døden bringer fred og lindring for den smerte hovudpersonen kjenner, og ho gjer seg klar for den ved å tenne lys og opne døra som til ein velkomen gjest. Døden manifesterer seg i fem ulike former:

Прими для этого какой угодный вид,

Ворвьись отравленным снарядом

Иль отрави тифозным чадом

Иль сказочкой, придуманной тобой

И всем до точноты знакомой, -

Чтоб я увидела верх шапки голубой

⁷⁷ Anna L. Cronin: "Antimetabole in *Rekviem*. The Structural Disposition of Themes and Motifs." *The Speech of Unknown Eyes. Akhmatova's Readers on Her Poetry*. Volume One. Wendy Rosslyn. (ed) ASTRA PRESS. Nottingham (1990), ss. 54.

И бледного от страха управдома.

Som vi kan sjå frå desse versa, viser døden seg fyrst som eit forgifta instrument. Den andre måtn døden kan manifesere seg på er som ein erfaren tjuv. I den tredje forma vert døden ein tyfusepidemi.⁷⁸ Som den fjerde manifestasjon tek døden form som eit eventyr ein sjølv har funne på. Dette kan tolkast som falske anklagar. Som den siste form kjem døden ved hjelp av toppen av den blå lua og gardsbestyraren kvit av redsle. Toppen av den blå lua kan vere ei vidareføring av motivet i dikt 2 og symboliserer soldatane.

Sonen i diktet vert den høgt elska son. Dette gir allusjonar til Bibelen, og fører Imitatio Christi-motivet vidare slik ein ser det i følgjande verselinjer:

И синий блеск возлюбленных очей

Последный ужас застиляет.

9

Dødstemaet fortset inn i neste dikt og handlar om minnet sin død. Her finn vi ein variant over eit folkloristisk motiv - trylledrikkmotivet som er forbunde med galskap og gløymsle. Dette er eit motiv vi kan kjenne att frå norsk litteratur i Welhaven sitt dikt *Det Omvendte Bæger*. Ved å drikke ein varm vindrikk går ein inn i eit galskapens land der sorgar og lidingar forsvinn. Prisen er imidlertid at ein gløyme sitt tidlegare liv, og konsekvensen er galskapen. Det kan verke som om prisen før å gløyme vert imidlertid for høg, for eget kjem fram til at dette ikkje er den beste løysinga trass alt.

10

Dikt 10 er høgdepunktet i syklusen både formelt og innhaldsmessig. Det er her at lidingsprosessen endar med sonen sin symbolske død. I dette diktet blir såleis ein

⁷⁸ Denne sjukdommen var ikkje ukjent for Achmatova: Ho var sjølv sjuk i Taškent i 1924, og såg mange av venene sine verte smitta. Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 269.

horisontal forteljing på eit jordisk, empirisk nivå broten av ei vertikal rørsle. Forteljinga vert lyfta opp til ein høgare sfære ved hjelp av den bibelske og kyrkjeslaviske konteksten. Dette momentet markerer høgdepunktet i *Imitatio Christi*-motivet og er kulminasjonen av den narrative strukturen. Sonen si rolle som *Imitator Christi* når sitt høgdepunkt.⁷⁹

Ved krossen finn vi tre personar: Maria Magdalena, disippelen Johannes og Maria, Jesu mor.

Her er døden blitt ein symbolsk realitet og konkretisert ved hjelp av kross-scena. Sonen vert her totalt identifisert med Kristus, og mora i diktet med Maria, Jesu mor. Dette er såleis ein direkte parallell til i Bibelen, og markerer dødsaugneblinken til Kristus; eit apokalyptisk bilete med eld på himmelen og eksplosjon. Dette infernoet kan og vere eit bilete på revolusjonen slik som Achamatova forstod det. Det er verdt å legge merke til at sitatet som står øverst i byrjinga er her avbrote: *О, не ридай мне..* Vi får heller ingen indikasjon på at det bak krossen, bak den symbolske døden, ventar eit nytt liv. Diktet vert avslutta utan den oppståing som vanlegvis vert lagt i *Imitatio Christi*-motivet.

EPILOG

I

Achmatova har i den mest sentrale seksjonen av syklusen vist kva verknader liding har på sinnet. Den fyrste epilogen tek for seg dei fysiske spor som viser seg. Dette har ho vist ved hjelp av ein serie på seks sterke, metaforiske bilete.

1. *опадает лица* – ansikt fell saman
2. *из-под век выглядывает страх* – redsla kiker fram bak augelok
3. *клинописи жесткие страницы страдание выводит на щеках* – liding har etsa seg

⁷⁹ Jf. Lillian J. Helle: "Blok and Akhmatova," ss. 257-270.

som kileskrifta sine harde sider inn på kinna

4. локоны из пепельник и черных серебрянными делаются вдруг – askeblonde og svarte hårløkkar vert med eitt til sølv.

5. улыбка вняет на губах покорных – smilet visnar på audmjuke lepper

6. в сухоньком смешке дрожит испуг – redsla dirrar i den turre lått

Det fyrste biletet kan vere ein indikasjon på at kvinnene har mista sine menneskelege trekk og skildrar kvinnene sitt levande-døde tilvære. Det neste biletet tek for seg redsle. Det kan kanskje ver ein referanse til dikt 8 der hovudpersonen nemner skrekken i sonen sine auge. I bilete tre viser forfattaren korleis liding set spor etter seg i ansiktet. Det fjerde biletet viser korleis håret har vorte kvitt; kanskje av både redsle og liding. I det femte biletet visnar smilet på audmjuke lepper, noko som viser til det håplause i situasjonen. Det sjette og siste biletet gir ein indikasjon på at den fundamentale redsle ligg under alt.

II

Medan dei ti sentrale dikta i syklusen i seg sjølv er eit minnesmerke over ofra under terroren, legg den andre epilogen vekt på å uttale minnet som eit forsvar mot den pågåande lidinga.⁸⁰ Her snakkar hovedpersonen til kvinnene ho har lidd saman med, og ber oss om at vi ikkje må gløyme alle dei uskuldige menneska som gjekk under. Minnestund – *понимальный час* er i den russisk-ortodokse kyrkje ei minnestund på dødsdagen til ein avdød. Achmatova sine ord skal fungere som deira gravferdsklede og er eit teppe, vevd av ord, til minne om dei som har gått bort. Denne syklusen er hennar handarbeid, og kan

⁸⁰ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia," ss. 342.

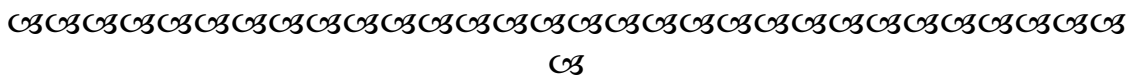
kanskje bli forstått i tråd med den akmeistiske retninga sitt syn på diktet som eit handverk og diktaren som ein handverkar. At syklusen er dedikert til kvinner vert her enno meir understreka på grunn av referanser til kvinnelege sysler som til dømes veving.

Hovudpersonen i diktet går berre med på at eit minnesmerke over henne skal reisast om det kan vere ei evigvarande påminning om terroren. Det skal stå utanfor Kresty-fengselet sine murar, i sentrum av uhyggen. Biletet impliserer ikkje ei forsoning med hendingane, det er inga lukking av konteksten. Alle sår vert ståande opne, dei traumatiske hendingane vert haldne i live. Det virkar som om hovudpersonen si trøyst er at terroren ikkje vert gløymt.



Kapittel 2

ARKITEKTONISK MINNESMERKE OG MINNESTAD.



2.1. Kva er minne?

Rekviem er sett på som eit minnesmerke over ein prerevolusjonær kultur sentrert rundt byen Sankt Petersburg og poeten Alexandr Puškin. I følgje Renate Lachman er klassisismen peioden der minnet er forma innanfor ein kultur.⁸¹ Achmatova og dei andre akmeistane hadde Puškin og den klassiske kultur som sitt ideal - det oppstod ein slags Puškin-kult. Akmeistane førte vidare Puškin sin tradisjon med metonymiske paradigme i

⁸¹ Renate Lachman: *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*. Literature, Volume 87. University of Minnesota Press. Minneapolis/London. (1997). ss. 176.

intertekstualiteten. Arbeida deira skiller seg frå Puškin ved at ei forståing av kulturen er gjort eksplisitt i teksten.⁸²

Lachman skriv vidare at skrivning, tekst, minne og dialog er dei fire grunnleggjande omgrepa i akmeismen sin kulturosofi. Historia er oppfatta som synkronisk retrospeksjon gjort medan forfattaren skriv og er eit forsøk på å delta i kulturen som eit heile.⁸³ Det akmeistane var opptekne av var å ta vare på kulturen. Som eg har nemnt i innleiinga var retninga danna som ein opposisjon til symbolismen og ville ta ordet attende og gi det si rette meining. Arkitektur vart viktig fordi dei såg på diktet som ein arkitektonisk byggverk der ordet var steinen - *камень* - som var grunnlaget for diktet. Diktaren vart dermed sett på som ein handverkar. Arkitekturen spelte ei stor rolle til dømes hjå Osip Mandel'stam; eit døme på det er diktet hans *Hagia Sofia*.

For å kunne analysere *Rekviem* som eit arkitektonisk minnesmerke, kan det fyrst vere aktuelt å finne ut kva eit kulturelt minne er. Kva er det som er karakteristisk for eit kulturelt minne? I denne diskusjonen går eg ut i frå Renate Lachman si bok *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*.

Kulturelt minne er ifølgje Lachman at menneska prøver å redde fortida frå å avgå ved døden. Eit slikt kulturelt minne er eit kollektivt minne som må finne si eiga form fordi det ikkje kan overførast genetisk. Wolfgang Iser skriv i introduksjonen:

"According to Lachman it can at best be identified as style, through which forgetting and remembering, the feed forward of the storage, the representation of the absent, the compensation for loss, and even the encompassing of death are

⁸² Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 231.

⁸³ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 234.

given their salient features. Grasping cultural memory as a diversity of styles accounts both for the individual specifications of cultures and their residual untranslability of one culture into another."⁸⁴

Minnet er altså ei stilform som gir gløymse og erindring, det som får fram det som er lagra i minnet, representasjonen av det som ikkje lenger er til stades, kompensasjonen av tap og omfanget av døden sine framtrekande trekk. Når ein ser på kulturelt minne som eit mangfald av stilformer, forklarar det både dei individuelle spesifikasjonane av kulturane og restane av det som ikkje kan oversetjast frå ein kultur inn i ein annan.

Det som karakteriserer minnet er ein dualitet fordi det hugsar fortida inn i notida når det hugsar det som er gløymt og sørgjer over det som er tapt. Kvar tekst er ei omskriving av andre tekstar som er inkorporert og lagra i den gitte teksten. På denne måten vert minnet i teksten intertekstualitet som opererer i mange interrelasjonar. Kvart lag i teksten er koda i to delar: den referer til ein annan tekst og underlegg denne referansen ein transformasjon. Hovedidéen til Lachman er å sjå på intertekstualitet som einaste måten minnet kan manifestere seg på. Det kulturelle minnet kjem ut ved hjelp av intertekstualitet.⁸⁵

Viktige omgrep når det gjeld intertekstualitet og minne er *mnemoteknikk* og *similarca*. Det fyrste omgrepet dreier seg om minneteknikkar, eller ulike måtar å minnast på og vart oppfunne av den greske poeten Simonides Melicus. Omgrepet gøymer ei gammal myte som fortel om utviklinga av kunsten å minnast som å overskride ein terskel mellom epoker, frå den eldgamle forfedredyrking til sorg. Dei fundamentale omgrepa i

⁸⁴ Wolfgang Iser: "The Epitome of Culture." Foreword. Renate Lachman: *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*. (1997). Ss. xii-xiii.

⁸⁵ Jf. Wolfgang Iser: "The Epitome of Culture," ss. xii-xiii.

kunst – *locus* (minnestad) og *imago* (minnebilet) - kan og stamme frå denne kulten.⁸⁶

Eit *simulacrum* inneber at kvart teikn og bilete er sett i forhold til eit antitetisk teikn, eit "falsk teikn". *Simulacrum* tek i frå biletet den semantiske legitimering som gjer at det vert stabilt. Omgrepet er merka med opposisjonane tilstadesverande/fråverande, usynleg/synleg, ikkje-referensiell/referensiell; det skildrar begge polane av desse opposisjonane. Det vert slikt både eit falskt og eit sant bilete; det refererer til noko og viskar ut referansen, det representerar det som er borte og forkastar det på same tid.⁸⁷

Lachman foreslår tre modellar for intertekstualitet. Deltaking, troper og transformasjon som vil sei dialogisk deling i kulturen sine tekstar som oppstår i skrivinga. Denne delinga vert oppfatta som ein repetisjon. Achmatova var mellom dei forfattarar som hadde stor glede av dette verkemiddelet. Skrivinga vert tematisert som ein erindringsprosess og ho skal ha sagt: "Når eg skriv hugsar eg, når eg hugsar skriv eg."⁸⁸ Ved å repetere og hugse andre tekstar, viser modellen om deltaking at det har ei aning om korleis dei kan bli imitert. Sjølv om det kanskje er den fyrste modellen som er relevant å bruke på Rekviem, er troper og transformasjon og viktige. Desse tre modellane er imidlertid vanskeleg å skilje frå kvarandre fordi alle tekstar deltek, repeterer og representerer ei minnehending. Alle er eit resultat av at forfattaren har distansert seg frå og overgått forgjengaren sin tekst. I tillegg til manifesterte spor av andre tekstar og tydelege former for transformasjon, har dei alle kryptiske element i seg. Teksten er ein

⁸⁶ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 4.

⁸⁷ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 10.

⁸⁸ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 17.

minnestad i seg sjølv, eit arkitektonisk minne.⁸⁹

2.2. Korleis skal ein minnst ein kultur?

Renate Lachman har kalla Achmatova ”minnet sin forfattar.”⁹⁰ Erindring og minnesmerke har ein svært sentral plass hjå Achmatova. Etter symbolismen sitt mangeårige hegemoni danna akmeistane ei retning som ville minnst ein tildlegare kultur og gjere minneprosessen til eit nytt stratum i seg sjølv. Lachman ser på akmeismen som eit brot med eksisterande kulturmodellar og slik fornyande. Akmeistane representerte eit brot med symbolistane, og fornya på den måten diktinga. Lachman skriv om akmeismen som ei oppbygging av ulike steg i epokane som reagerer på kriser i etablerte kulturelle paradigme. Desse krisene fører til at det etablerte kulturelle paradigme av teksttypar og den funksjonen dei har i den kulturelle kontekst, kjem ut av balanse og fører til at hierarkiet vert sett saman på nytt og delvis rekonstituert. Ved hjelp av nye, reviderte paradigme, prøver tekstane i desse stega å tolke fortida på nytt.⁹¹ Lachman meiner at eit kulturelt minne i den akmeistiske forståing av ordet, vert ein måte å tolke fortida på nytt. Ein kan kanskje sjå på *Rekviem* som Achmatova sitt forsøk på å redde det som er att av den prerevolusjonære kultur, fordi ho viser heile tida til forfattarar innanfor den klassiske kultur og då spesielt til Puškin.

⁸⁹ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 17-18.

⁹⁰ Jf. Йохан-Ульрих Петерс: «Поэзия как память. Подтекст и смысл в «Реквиеме» Анны Ахматовой.» Петербургский текст - Из *Историй Русской Литературы 20-30-х годов хх. века*. Международный сборник. Под редакцией В.А.Лаврова. Санкт Петербург 1996. стр. 187.

⁹¹ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 231-232.

Å minnast, og skrive dikt til minne om ulike hendingar var ikkje noko nytt då Achmatova forfatta *Rekviem*. Som eg nemde i innleiinga, var Russland og fedrelandet heilagt for henne. Achmatova skreiv ein del patriotiske dikt då fyrste verdskrigen braut ut, til dømes *Памяти 19 июля 1914* og *Тот августа, как жёлтое пламя* frå 1915. Begge desse to dikta tek for seg landet sin lagnad. I dikta *Все расхищено, предано, продано* frå 1921 og *Не с теми я, кто бросил землю* frå 1922, gir ho spesielt uttrykk for sorg over dei herjingar som gjekk for seg i Russland.

Achmatova har samanlikna utrenskingane under Stalin med hendingar på Peter den Store si tid. Det historiske motivet i det fyrste diktet viser til ei tid med store omveltingar i den russiske historie lik den som vert skildra i *Rekviem*. Her har dei historiske motiva ein svært viktig funksjon når det gjeld å få fram omfanget av tragedien. Når det gjeld intertekstualitet har den ulike funksjonar i teksten. Allusjonane til det gamle Russland tener til å setje syklusen i ein ortodoks historisk kontekst framfor ein europeisk. Tittelen på verket ”Rekviem” er assosiert med den katolske kristendom og vest-europeisk kultur, og dannar ein uroleg kontrast med referansane til den russisk-ortodokse kyrkja sine ikon seinare i dikta.⁹² Teknikken med uvanlege kontrastar er og eit av særtrekka i Achmatova sin poesi.

Det historiske motivet som refererer til opprøret til streletsane under Peter den Store vert og ein måte å delta i ein forgangen kultur på. Forfattaren vekker til live ei blodig hending for å skildre ei anna, og deltek i strelets-kvinnene si sorg over sine ektemenn. Denne repetisjonen av tidlegare hendingar kan ha som funksjon å vise brutaliteten i det som skjer i notida. Det kan vere ein retrospeksjon for å skildre samtida, ein måte å imitere

⁹² Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*. ss. 75.

på og vise at historia gjentek seg. På grunn av at vi her og kjem inn på kvinner si sorg, kan det historiske motivet ha som funksjon å gi syklusen ein universell appell og vise at dette er noko som gjeld alle russiske kvinner.

I følgje Lachman sin teori er mellom anna repetisjon og erindring av andre sine tekstar ein måte å delta i ein annan kultur på. I dette tilfellet er det den klassiske kultur med Alexandr Puškin som representant for den. I *Rekviem* kan Achmatova si deltaking i den klassiske kulturen visast på ulike måtar. Ein kan vere at ho hugsar og repeterer td. Puškin sine tekstar. Bruken av repetisjon kan visast i *Посвящение*, som inneheld allusjon til *Во глубине сибирских руд*, eit dikt av Puškin frå 1827:

Puškin: Любовь и дружество до вас
 Дойдут сквозь мрачные затворы,
 Как в ваши картожные норы
 Доходят мой свободный глас.
Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут - и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отладут.

Achmatova: Перед этим горем гнутся горы,
 Не течет великая река,
 Но крепкий тюремные затворы
 А за ним «картожные норы»
 И смертельная тоска.
 Для того-то веет ветер свежий,

Для то-то нежнится заказ -
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый скрежет
Да шаг тяжелые солдат.

På denne måten vert Achmatova ein deltakar i Puškin si oppleving av tapet av sine vener. Ved å minnast ei tidlegare, viktig politisk hending i Russland vert det med på gjere *Rekviem* til eit opprør mot styresmaktene på same måte som dekabristopprøret var. Ho tek vare på Puškin sitt rim *затвору/нору* og aksentuerer dermed at *В глубине Сибирских пудь* er viktig for *Посвящение*.⁹³ At Achmatova har teke vare på rimet til Puškin er tydeleg i desse versa:

Puškin: Дойдут сквозь мрачные затворы,
 Как в ваши картожные норы
Achmatova: Но крепкий тюремные затворы
 А за ними «картожные норы»

Ein av grunnane til at Achmatova har valgt å bruke nettopp dette diktet av Puškin kan vere at det tek opp same tema. Det som skiljer situasjonen i Puškin sitt dikt frå *Rekviem* er at kjærleik og venskap trengjer gjennom låsane til fangehola, medan det i Achmatova sitt dikt er slik at ingenting kan nå gjennom. På denne måten vert isolasjonen til fangane understreka. Puškin hadde som intensjon å oppmuntre venene sine, medan vi i *Rekviem* finn at dette ikkje er tilfelle. Allusjonen til dette diktet har som funksjon å få brakt fram det håplause og det alvorlege i situasjonen.⁹⁴ Det kan vere at ho på denne måten gjer opprør

⁹³ Jf. Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 38.

⁹⁴ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 70.

mot styresmaktene, ikkje på ein direkte måte, men indirekte ved å alludere til ein tidlegare forfattar sitt verk om det same tema.

Når Achmatova siterer Puškin sitt dikt, går det gjennom ein betydeleg transformasjon. Ho overfører rett fram i sin eigen tekst *картожные норы* og *затворы*, men forandrar *свобдный глас* til *смертельная тоска*. Det er altså sorga til det lidande lyriske subjektet og hennar *подруги осатанелых лет* som står i sentrum. Medan Puškin framleis trur på kjærleik og venskap, er det Achmatova sin versjon ingenting som kan lindre lidinga. Isolasjonen fører til anonymitet og tap av individualiteten som hovudpersonen lir av saman med dei andre. Puškin står fast på at han fører glede og mot til sine vener, medan Achmatova gir uttrykk for håpløysa og dødslengten.⁹⁵ På denne måten vert isolasjonen til fangane understreka.

Ein annan referanse til Puškin er i dikt 4. der Achmatova ser attende på eit tidlegare bilete av seg sjølv. Achmatova refererer til det tidlegare ”eg” som:

Царскосельской веселой грешнице.

Ved å bruke eit sjølvbilete frå fortida, legg ho ut på ei minnevandring i sitt eige minne og hentar fram eit emblem på seg sjølv, og tek det med inn i notida. Det virkar som om tid og rom ikkje eksisterer lenger og at ein kan gå attende i fortida og sjå inn i framtida, sjå det i eit notidsperspektiv. Det er ein retrospeksjon og ei deltaking i eit tidlegare eg. Slik kan dette og vere forfattern sitt minne om seg sjølv. I og med at Achmatova alluderer til den klassiske kulturen og Puškin ved å nemne Tsarskoe Selo, kan det vere ein måte for ho å ta del i denne kulturen ved å kalle fram eit emblem var viktig for henne i den samanhengen. Roberta Reeder har peika på at dikt 4 gir uttrykk for tema som ligg til grunn for *Поэма*

⁹⁵ Jf. Йохан-Ульрих Петерс: «Поэзия как память,» стр. 189.

без героя, at *den lystige syndarinne* og heile hennar generasjon ville måtte betale for at dei var likegyldige overfor landet og folket sin lagnad. Slik må forfattaren sjølv betale med å stå som nr. 300 ved Kresty-fengselet. Både namnet og forma på fengselet - krossen - står for botgjerung og hemn.⁹⁶ Dette kan igjen føre tankane vidare til den romersk-katolske tradisjon kor botsgjerung for syndene kan gjerast gjennom bøn og handling. I lys av dette kan det virke som om hovudpersonen kan meine at ho får som fortent, at ho klandrar seg sjølv for det som har hendt. Når ein les mange av dikta hennar er det tydeleg at ho ikkje stiller seg likegyldig til Russland sin lagnad, for i *Den kvite flokken* (1917) vart patriotisme eit tema. Dikt 4 kan kanskje referere til den perioden i Achmatova sitt liv då kultdyrkinga rundt hennar person var på sitt høgdepunkt, i tida etter at den fyrste diktsamlinga hennar kom ut.

Ho minnst og gjennom hovudpersonen sin konfliktfylte relasjon til sonen i dikt 5 der ho kallar sonen "si redsle". Mange er samde om at dette kan knytast saman med Achmatova sine eigne erfaringar i forhold til sonen Lev. Det er tilfelle at det var eit temmeleg anstrengt mor-son tilhøve fordi Achmatova ikkje klarte å ta på seg det ansvaret som følgjer med morsrolla, og var dermed mislukka i ektemannen og svigerforeldra sine auge. Trass i dette viser det seg her at ho hadde sterke kjensler for sonen

5

Семнадцать месяцев кричу,

Зову тебя домой.

Кидалась в ноги палачу,

Ты сын и ужас мой.

⁹⁶ Jf. Roberta Reeder: ”*Anna Akhmatova*,” ss. 218.

Seinare gjekk ho så langt som til å skrive hyllingsdikt til Stalin i håp om å få sonen sett fri. At Achmatova, som var så stolt gjekk til eit slikt drastisk steg, viser kor knytta ho likevel var til sonen.

I dikt 7 er det fare for at minneprosessen kan verte avbroten. Det kan sjå ut som om tankane og minna vert for vonde for hovudpersonen slik at dei må stoppast:

У меня сегодня много дела:

Надо память до конца убить,

Надо, чтоб душа окаменела,

Надо снова научиться жить.

Dikt 8 kan representere ein potensiell utveg, som i dette tilfellet er døden, den fysiske død. Det andre alternativet som dreier seg om den åndelege død, kan ein finne i dikt 9; å gløyme fortida. Prisen for dette vert imidlertid for høg, sidan det og vert krevd at hovudpersonen då må gløyme sonen. Temaet vert fyrst nemt i dikt 7 og vert vidareført her.

For å forsterke sine private erfaringar brukar Achmatova og bibelteksten, noko som gjer at det private vert meir universelt. Eit konkret eksempel er angsten hennar etter arrestasjonen og deportasjonen av sonen som er ein parallell til Maria, Jesu Mor og hennar lidning i samband sonen sin lagnad. Når ho knyter eigen angst saman med den heilage skrifta, understrekar ho likskapen i den felles historie og den kulturelle prosess.⁹⁷

Både David N. Wells⁹⁸ og Michael Basker⁹⁹ er samde om at Dikt 8, som påkallar døden, skal vere likt med Puškin sin appell til ein død elskar i diktet og ha parallellar til eit

⁹⁷ Jf. Йохан-Ульрих Петерс: «Поэзия как память,» стр.191.

⁹⁸ Jf. David N. Wells: ”*Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 77.

⁹⁹ Jf. Michael Basker: ”Dislocation and Relocation in *Rekviem*, ” ss. 77.

dikt av Chénier¹⁰⁰ – *Vienne, vienne la mort! -Que la mort me délivre (Kom, kom død! – Lat døden setje meg fri)* med appellar til tankar om rettferd og sanning.

David N. Wells meiner at ein i *Rekviem* kan finne eit forakteleg ekko av Vasilij Lebedev-Kumač sin hymne til stalinismen *Песня о родине* (1935). Kumač glorifiserer livet i Sovjetunionen under Stalin sitt styre, spesielt i verset:

Над страной весенный ветер веет,
С каждым днём все радостнее жить.

Achmatova sin parodi over sovjetlitteraturen vert klart i følgjande strofe:

Для кого-то веет ветер свежий
Для кого-то нежится заказ.

I *Песня о родине* prøver Lebedev Kumač å gi uttrykk for pro-stalinistiske kjensler. Achmatova har brukt referansen til å framandgjere denne kjensla ved å tilskrive den friske vinden til *кто-то* - «nokon» og fortset med å gi uttrykk for røyndommen til vanlege kvinner. Avsnittet om mora som har hørt dommen til sonen spelar på to andre vers i *Песня о родине*:

Как невесту, родину мы любим,
Бережем, как ласковую мать.

I følge Bailey er det slik at når ein stiller versa i *Rekviem* opp mot *Песня о родине* og den allegoriske behandling av mor og brud, kan ein tolke overgrepet mot ei kvinne i

¹⁰⁰ André de Chénier: Fransk diktar og politisk journalist på 1700-talet. Dikta hans, som hadde eit politisk aspekt, vart utgitt 25 år etter at han døydde i 1819. Han er assosiert med den fyrste generasjon av franske symbolistar. Han var inspirert av Hellas og Roma. Han søkte ei syntese av Pindar sin objektive lyrikk og Homer sine epos. Han ville at dikta skulle representere universell kunnskap i den epistologiske progresjon si sfære.

Посвящение eller dikt 7 (*Приговор*) som ei allegorisk voldtekt av mor Russland.¹⁰¹

Словно с болью жизнь из сердца вынут,

Словно грубо навзничь опрокинуть.

Ein annan funksjon av intertekstualitet er å indikere og minnst forfattarar som vart offer for undertrykking i sovjettida. Dette viser seg gjennom fleire direkte allusjonar til arbeida til Gumil'ev og Mandel'stam som ikkje kunne nå publikum direkte.¹⁰² *Rekviem* synes og å innehalde mange referansar til russisk litteratur. Her kan eg berre nemne Nekrasov sin *Русские женщины*, Lermontov sin *Казачья колыбельная песня* og Blok sitt dikt *На поле Куликовом* at døden skal bringe trøyst.¹⁰³

Ved å nemne elva Jenisej og polarsirkelen i dikt 8, alluderer Achmatova til fangeleirane og til eit berømt dikt av Mandel'stam: *За гретучую доблесть грядущих* der døden er frykta på ein likegyldig måte. Nattebiletet i siste verset i Mandel'stam sitt dikt vert repetert slik:

Achmatova

Mandel'stam

Мне все равно теперь. Клубится Енисей,

Уведи меня в ночь, где течет Енисей,

Звезда полярная сияет.

И сосна до звезды достает

И синий блеск возлюбленных очей

Потому что не волк я по крови своей

Последний ужас застиляет.

И мне только равный убьет.

Roberta Reeder meiner at den dette diktet eigentleg dreier seg om er Mandel'stam, på bakgrunn av at Achmatova i 1939 mottok nyhendene om at han var død.

Døden er eit hovedtema i denne syklusen. På eit stadium kan det virke som om

¹⁰¹ Jf. Sharon M. Bailey: "An Elegy for Russia," ss. 336.

¹⁰² Jf. David N. Wells: "Anna Akhmatova. Her Poetry," ss. 77.

¹⁰³ Jf. Michael Basker: "Dislocation and Relocation in *Rekviem*," ss. 14.

dette er den einaste form for trøyst hovudpersonen finn. Dette at døden skal bringe trøyst, er eit tema som har lang tradisjon i russisk litteratur. I Mussorskij sin songsyklus *Songar og dansar om døden*, gir døden fred til ein soldat på slagmarka, og til eit sjukt barn som mora sørgjer over. I Nekrasov sitt dikt *Дед мороз*, vert kulden ein lindrande død for ei fattig bondekone som nettopp har fulgt mannen sin til grava.¹⁰⁴ At døden er betre enn livet vert det og gitt ulike indikasjonar på gjennom heile *Rekviem*. I *Вступление* kan vi m.a. lese at

Это было тогда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.

Dødstemaet vert ført vidare i dei fylgjande verselinjene:

На божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконини,
Смертный пот на челе не забыть.

Lysa har brent opp på ikonhylla og leppene er like kalde som ikonet. At den som vert ført bort har døden si svette på leppene, kan vere ein indikasjon på at det å vere arrestert er jamgodt med døden. Det vert og ei vidareføring av *Imitatio Christi* motivet der mora si liding vert samanlikna med Jesu mor Maria. Døden vert nemnt konkret i dikt 6 for fyrste gong, den vert snakka om på denne måten:

О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

I desse versa i dikt 8 er den sett på som vedunderleg og ei enkel løysing:

Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.

¹⁰⁴ Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 218.

I den andre epilogen vert døden sett på som velsigna:

Затем в смерти блаженной боюсь

Det lyriske "eg" seier likevel nei til ein slik død, og velgjer å sjå realitetane i augene. Livet med alle redslene er betre enn gløymsle gjennom døden.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь

Забывать, громыхание черных марушь,

Забывать, как постылая хлопала дверь

И выла старуха, как ранены зверь.

И пуст с неподвижных и бронзовых век

Как слезы струится подтявший снег.

И голубь тюремный пусть гулит вдали,

И тихо идут по Неве корабли.

Minnesmerket skal sørgje for at hendingane ikkje vert gløymt. Minnesmerket skal stå ved Kresty-fengselet for at ein skal hugse det for ettertida. Forfattaren indikerer at minnesmerket er ein bronsefigur når ho nemner at den smeltande snøen skal renne frå augelokk av bronse. Det vert ein gråtande kvinnefigur som er eit symbol på henne sjølv og dei andre ho delte lagnad med.

2.3. Myten om Sankt Petersburg.

Når ein skal skrive om Anna Achmatova er det vanskeleg å komme utanom Sankt Petersburg. Ho var nært knytta til denne byen heile sitt liv. Dessutan spelte Sankt Petersburg ei sentral rolle i akmeismen. Det er vel ingen by i Russland som har hatt ein så

stor plass i russiske forfattarar sine hjarte og vore skreve så mykje om som Sankt Petersburg. Det er minnestaden framfor alle: Lachman kallar den for ein «tatovert» by som ber inskripsjonar frå historia og forteljingar; historia han har skreve sjølv og forteljingane som er skreve for byen. Byen er og eit fantom, ein skugge og eit produkt av ein hjerne sitt spel for å fornekte sanninga i si eiga historie.¹⁰⁵

Sankt Petersburg er eit resultat av ein mann sine draumar og visjonar. Peter den Store transformerte Russland meir eller mindre om til eit monarki av vestlig type. For å symbolisere desse endringane vart hovudstaden flytta frå Moskva til ein ny by ved Finskebukta. Dette førte til at det vart opna eit vindauge mot Europa. Plasseringa av byen hadde og ein militær intensjon; å danne ein militær front mot svenskane og erstatte det gamle og tradisjonsbundne Moskva som eit senter for imperialismen. Denne nye byen hadde ingen historiske røter, og dermed oppstod det eit vakum som måtte fyllast. Dette vart gjort ved at det danna seg nye myter og legender om byen sitt opphav.

Peterburg myten er prega av opposisjonar og har to sider; ei som lovprisar byen, og ei som er kritisk til den. Den fyrste er formidla gjennom litterære tekstar, den andre gjennom ein folkeleg tradisjon. Det vart eit motsetningsforhold mellom eit offentleg syn på Petersburg og eit folkeleg. Byen vart eit maktsymbol både innan litteratur og den offentlege sfæra, på same tid som den vart eit symbol på maktmisbruk i den folkelege og munnlege tradisjon.¹⁰⁶ Ein fekk på denne måten to polar som stod mot kvarandre: byen vart sett på som ei velsigning og ei forbanning på sama tid og det vart slik ei svært ambivalent haldning til Petersburg. Den ambivalente haldninga viser seg ikkje minst i namnet på byen.

¹⁰⁵ Renate Lacman: *Memory and Literature*, ss. 20.

¹⁰⁶ Jf. L. J. Helle: "The City as Myth and Symbol in Aleksander Puškin's Poem "The Bronze Horseman," ss. 23.

I følge Bibelen var det apostelen Peter som fekk i oppgåve å vere eit fundament for kyrkja, på same måte som Peter den Store grunnlegg ein heilt ny orden. Denne allusjonen til apostelen Peter har den spesielle effekten at Peter sin by vert heva opp på eit høgare nivå til ein evig stad av stein, og derfor eit solid grunnleg for eit nytt imperium. Byen sitt namn referer både til apostelen Peter sin by (город звятого Петра) og Peter den Store (звятой город Петра). På denne måten kunne ein i den positive myten referere til byen som eit paradisi.¹⁰⁷

2.3.1. Sankt Petersburg tradisjonen i russisk litteratur.

I 1833 publiserte Puškin *Bronserytteren* som tematiserte dei ulike mytene omkring Sankt Petersburg. I dette poemet som tek utgangspunkt i den katastrofale flaumen i 1824, lovprisar Puškin byen sin vakre arkitektur. I like stor grad som Peter den store hadde ansvar for å byggje Sankt Petersburg, var Puškin med på å forme biletet av byen. Han feira den med hymner og oder over den imperialistiske ideen og den klassiske symmetrien. Det Puškin gjer seinare i diktet er å vise prisen som måte betalast for byggjinga av byen. I tillegg til å lovprise legg han til eit epos der ein offentleg tenestemann mister forloveden sin, forstanden sin og til slutt livet sitt. Bronseryttaren – statuen av Peter den Store vert levande og forfølgjer Evgenij gjennom Sankt Petersburg sine gater. Det abstrakte, majestetiske vert sett opp mot konkrete tap av liv; det som vart oppnådd offentleg mot det private tap. Slik får biletet av byen to sider, den er ikkje lenger

¹⁰⁷ Jf. L. J. Helle: "The City as Myth and Symbol in Aleksander Puškin's Poem "The Bronze Horseman," ss. 26.

heltemodig på ein passiv måte, men vert aktiv og ein atagonist. Den triumferande by og den forbanna by vert ståande side om side i ein konfrontasjon.

Etter Puškin ser vi i litteraturen at det er dei infernalske og spøkelsesaktige sidene som vert vidare ført. Nikolaj Gogol gir eit inntrykk av byen som eit tilvære i helvete, det er ikkje så mykje ein by, men snarare ei stemning, atmosfære, ein levemåte, eit mareritt, der den einaste redsla er at innbyggjarane ikkje har noka redsle.¹⁰⁸ Han legg med andre ord vekt på den demoniske side av myten.

Dostojevskij fortset tradisjonen etter Gogol med å leggje vekt på byen sitt dystre aspekt. Han skreiv om mørke, smale bakgater og om kriminalitet. Hjø Dostoevskij vart byen abstrahert. Sharon Leiter seier i boka *Achmatova's Petersburg*, at i *Преступление и наказание (Forbrytelse og straff)*, som etter hennar meinig er det største verket hans, vert byen uttrykk for det moderne mennesket si framandgjerung frå dei naturlege kjeldene til sin moralske eksistens. Med dette meiner ho kanskje at mennesket mister sine kjensler om moral og vert på same måte som byen, demoniserte.¹⁰⁹

Symbolisten Andrej Belyj er fører denne tradisjonen vidare. I romanen *Petersburg* (1914) vert Petersburg ein møteplass for tendensar og verdiar som er øydeleggjande i forhold til det som er ekte russisk. Byen vert ikkje eit geografisk rom, men vert eit symbolsk uttrykk for ubevisste og perverterte tankemåtar. Dette vert ein destruktiv dimensjon som er eit trugsmål mot Russland sin messianske plass i historia. Ein kan berre realisere denne oppgåva ved å gå attende til ein pre-petrinsk orden. Belyj sitt poeng er at

¹⁰⁸ Donald Fanger: *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*. The University of Chicago Press. Chicago & London. (1967), ss. 102-104.

¹⁰⁹ Jf. Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 3-6.

Petersburg perioden må avsluttast.¹¹⁰

2.3.2. Sankt Petersburg i Achmatova sine dikt.

Achmatova hadde og ein eigen kjærleik til Sankt Petersburg. Dette var byen der ho byrja karrieren sin, det var Puškin sin by. Ho var fullstendig fascinert av denne staden og var sterkt knytta til den. Ho har sjølv sagt:

«Heile livet mitt har vore knytta til Leningrad; det var i Leningrad eg vart diktar og Leningrad inspirerte meg og prega poesien min.»¹¹¹

Hendingar i livet hennar hadde stor samanhang med byen. Sharon Leiter skriv i Achmatova's Petersburg at ho kalla den for vogga og ektesenga si og utpeikte den som staden der hennar posthume minnesmerke skulle plasserast.¹¹² Dette refererer Achmatova til i siste delen av den andre epilogen; at minnesmerket over henne skal stå ved Kresty-fengselet sine murar:

А здесь, где стояла я триста часов

И для меня не открыли засов.

I denne byen levde ho i eksil i i 30-åra og var der når andre verdskrigen braut ut; vende attende under blokaden av Leningrad. Den siste fase ho opplevde av Leingrad sin

¹¹⁰ Jf. L. J. Helle: "The City as Myth and Symbol in Aleksander Puškin's Poem "The Bronze Horseman," ss. 40.

¹¹¹ Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 1.

¹¹² Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 2.

transformasjon, var under tøveret som tok slutt i 1967 med rettsaka mot Sinjavskij¹¹³ og Daniel¹¹⁴ eit år etter at ho døydde.¹¹⁵

Bytemaet i dikta hennar rorde tydelegvis ved hjartet til mange, mellom anna Kornej Čukovskij som uttala:

"Generelt er heile Leningrad med alle plassane, kanalane, elvane så nært knytta i mitt minne til Anna Achmatova sin poesi, at for meg som for mange lesarar er ho og Leningrad eitt".¹¹⁶

Sankt Petersburg vart eit framtrédande motiv i den andre diktsamlinga til Achmatova *Чемки*. Ho brukte imidlertid temaet på ein annan måte enn td. Gogol og Dostojevskij. Achmatova feira byen sin historiske venleik og prakt, og tek såleis opp ein del av tematikken frå *Bronserytteren*. Dette var meir i samsvar med *Мур Искусство*-skulen, som på måleri og i tidsskrift skildra byen i det 18. hundreår og Puškin si tid. Dei kalla det ei beundring for byen si fortid; ein "retrospektivisme", som var eit ledd i den russiske oppvakning som byrja i siste halvdel av det 19. hundreår.¹¹⁷ Hjå den tidlege Achmatova finn vi altså ikkje den tradisjonen som fokuserte på det infernalske aspektet ved Sankt Petersburg, men vi skal sjå at dette var eit motiv som vart teke opp att i *Rekviem*.

¹¹³ Andrej Donatovič Sinjavskij: Forfattar og litteraturhistorikar. Publiserte i utlandet under psevdonymet Abram Terc i 60-åra. Dette var grunnlaget for rettssaka mot han i 1967.

¹¹⁴ Jurij Markovič Daniel: Sovjetisk diktar og novelleforfattar. Saman med Sinjavskij vart han skulda for anti-sovjetisk verksemd i ei rettssak i 1967.

¹¹⁵ Jf. Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 3-4.

¹¹⁶ Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 1.

¹¹⁷ Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 70.

2.3.3. Sankt Petersburg som mytopoetisk tolking av minne.

Den mytopoetiske tolking av minnet er nært knytta til omgrepet *memoria*. Lachman karakteriserer det som *reinventio*. Med dette meiner ho kanskje at ein finn ting opp på ny, ser ting i eit nytt lys. Minnet er orientert både bakover og framover. Det har ei fast form med allegoriske rom. Lachman går ikkje nærmare inn på kva type allegori ho meiner, men ei form for allegori er historisk og politisk allegori der karakterane og handlingane skildrar historiske personar og hendingar.¹¹⁸ Slik vert det danna allegoriske rom med ulike historiske personar og hendingar som vert skissert opp ved mnemotiske bilete. Eit mnemotisk¹¹⁹ bilete vert eit minnebilete. Minnebiletet vert ein mnemotisk bygning - ein minnebygning - med ting som er verdt å minnast. Lachman kallar dette ei mnemotisk vandring, den fører til ei tolking av innhaldet i kvart minne som er blitt til emblem og hieroglyfar; altså ei vandring som kan hjelpe på minnet og tolke dei ulike emblem. Akmeistane konkretiserer omgrepet mnemonisk arkitektur ved hjelp av ein «opplevd» arkitektur som nedteiknar erfaringa. Arkitekturen vert ein minnestad der mnemotisk kompetanse vert utgangspunktet for den poetiske verdserfaring og ein plass som er verd å minnast.

Den store mnemotiske arkitekturen til akmeistane, og spesielt når det gjeld Achmatova, er Sankt Petersburg. Opplevinga av byen og den konkrete arkitektur avdekkar det mnemotiske lag i poeten sitt *memoria* eller hukommelse. Minneprosessen og kreativ skrivning som ei mytopoetisk handling der ein påkallar teikn og skriv dei vidare inn i

¹¹⁸ Jf. M. H. Abrams: *A Glossary of Literary Terms*, ss. 4.

¹¹⁹ mnemotisk betyr noko som hjelp på minnet.

framtida. Byen er oppfatta som ein tatovert by, ikkje berre i skildringane til Puškin, Gogol og Dostoevskij, men og i måten byen vert brukt på opp gjennom tidene. Den veks vidare ved at det vert lagt til ulike lag av meiningar. Den vert Petrograd (revolusjonen og borgarkrigen sin by) og Leningrad (blokaden sin by og byen med massedød på grunn av svolt og kulde.) Slik stig det opp ein typologi av minne: Petersburg er eit historisk emblem med påfølgjande, overlappande *inskripsjonar*. Byen er eit fleirkoda imago, elle er ein minnestad med fleire lag som kan tolkast på ulike måtar. Den mnemotiske stad vert eit lager, ein minnestad med fleire lag (*сокровище*) for personleg og historisk erfaring, for litteratur, kultur, for heile epoken og for akmeistane og andre sine tekstar. Byen Sankt Petersburg tek form som eit allegorisk minne.¹²⁰

Kanskje det går an å sjå på *Rekviem* som ei mnemotisk vandring inn i sovjetstaten der Achmatova tolkar dei ulike emblem og skriv ned det den har å sei for henne. Som eit døme kan vi ta stjerna som eit emblem på Sovjetstaten. Eg har tidlegare sagt at stjerna kan vere eit symbol for sovjetstaten fordi Kreml har stjerne på tårna og fordi stjerna og var eit emblem på det sovjetiske flagget. Denne stjerna er i *Rekviem* alltid nemnt i samanhang med død eller kulde. Dette kan implisere at Sovjetstaten for Achmatova er noko som bringer destruksjon og redsle og er forbunde med GULAG. I dikt 5 vert ho sett på som trugande. Ho vert etterkvart eit bilete på døden, og på den måten lagar er Achmatova ein parallell mellom Sovjetstaten og døden. Eit anna eksempel er den metonymiske måten ho skildrar makta på. Soldatane er ikkje referert til direkte, men vi får vite at Russland vrir seg under blodige støvlar i *Вступление* der og svartemarja sine dekk vert emblem på autoritetane. I dikt 2 vert soldaten på nytt skildra med eit metonymisk bilete - med lua på snei. Dette

¹²⁰ Jf. Renate Lachman: *Memory and Literature*, ss. 249 & 250.

motivet vert vidareført i dikt 8 som ein av måtane døden kan manifestere seg på - toppen av den blå uniformslua.

2.3.4. Leningrad i Achmatova sitt minne

Achmatova sin mnemotiske arkitektur er i denne syklusen Sankt Petersburg eller Leningrad og dannar ei ramme for *Rekviem* som eit arkitektonisk minnesmerke. Kva bilete av Leningrad finn vi så i *Rekviem*? Eller kanskje det er betre å spørje om Sankt Petersburg framleis har same verdi som før. Det som slår oss er at byen no vert framstilt som eit inferno, ein dødsby. Undergangstemninga vert forsterka ved biletet av Kresty-fengselet. Achmatova skildrar byen som eit spøkelsesaktig fenomen. Den fyrste indikasjonen på at byen har forandra karakter kan ein finne i *Посвящение* i følgjande verselinje: *По столице одичалой или*. Byen framstår her som vill og aude; eit tema som vert vidareført i innleiinga:

И ненужным привеском качался
возле тюрем своих Ленинград.

Her viser Achmatova korleis Leningrad har endra karakter, eit bilete radikalt ulikt dei som vart teikna i dei tidlege Petersburg-dikta. Byen er ikkje lenger knytta til den klassiske tradisjon og kultur, den har ingen identitet bortsett frå fengsla.¹²¹ *Rekviem* vert slik eit sørgjedikt over den lagnad Sankt Petersburg har fått under sovjetregimet. At byen «hennar» vart kalla opp etter Lenin var vel og eit slag i ansiktet på henne. Den er forbunden med negative erfaringar som død og fengsel.

¹²¹ Jf. Sharon Leiter: *Achmatova's Petersburg*, ss. 93.

Sankt Petersburg byrja allereie under krigskommuismen å forandre seg; spesielt kommunikasjonen var dårleg. Det vart vanskeleg å få tak i brensel og mat. I byrjinga av 20-åra skreiv Achmatova i sine erindringar om Mandel'stam at byen forvandla seg til sin eigen motsetnad.

"Alle skilt frå det gamle Petersburg er framleis på plass, men bak dei er det berre støv, mørke og gapande tomrom. Tyfus, svolt, avrettingar, mørke husvære, rå ved, folk så oppsvulma at ein ikkje kan kjenne dei att."¹²²

Slike element er sentrale og i *Rekviem*, og er med på å teikne Achmatova sitt inntrykk av Leningrad under terroren. Kanskje det er dette som er med på å gjere byen til eit unyttig vedheng.

Det er verdt å leggje merke til at Leningrad ikkje er ein tilfluktsstad, verken åndeleg eller konkret, dvs. som ein plass ein kan gjere motstand mot styresmaktene. Achmatova tyr til eit tradisjonelt bilete av Russland og kallar landet for Rus':

Звезда смерти стояла над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь

Achmatova vender seg mot eit bilete av det "uskuldige Rus" som kan vere ein variant over "det heilage Russland" (*святая Русь*), det før - petrinske, ortodokse Mor Russland som var heilag for slavofilane. Dette er no fråteken alt som er heilag, og er blitt ei slagmark. Ved å bruke ordet *Русь*, det gamle Russland, kan ein sei at Achmatova har gitt

¹²² Jf. Sharon Leiter: *Akhmatova's Petersburg*, ss. 63.

seg ut på ei mnemotisk vandring eller minnevandring og henta fram eit emblem som tidlegare hadde stor signifikans. Dette kan vere ein erindringsprosess der ho samanliknar fortida ned notida, bringer fortida inn i notida.

For Achmatova var byen blitt ein voldsom by, kaotisk og apokalyptisk. Gjennom heile syklusen finst det indikasjonar på at det dreier seg om ei undergangsverd. I dedikasjonen går det fram at Neva er tåkelagt, byen aude:

Подымались как к обеду ранней,
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней...

Sankt Petersburg vert så referert til i det fjerde diktet i samanhang med Tsarskoe Selo og dermed knyter Achmatova seg opp til Petersburg-tradisjonen og til Puškin. Det skildrar ein forgangen æra som aldri vil komme att. Tsarskoe Selo er eit motiv som går att i Achmatova sine dikt og kan vere ein del av hennar innsats for å vise sin respekt for Russland si fortid. På same tid viser det også til hennar eigen fortid. Slik vert Russland og Sankt Petersburg sin lagnad knytta saman med hennar eigen. Dette tema kan ha samanhang med den muntre Achmatova som seinare skulle felle tårer som brente hol i nyttårsisen. På denne måten får vi ein kontrast mellom hennar tidlegare tiljubla og kanskje litt bortskjemte «eg» og hennar noverande, lidande ”eg”, ein kontrast mellom livet i pre-revolusjonære Sankt Petersburg og det post-revolusjonære i Leningrad. Det biletet vi får av byen i Rekviem, er ein plass kor livet sluttar, ein plass knytta til angst og død:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,

Царскосельской веселой грешнице,
Что случиться с жизнью твоей -
Как трехсотая с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодный лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука - а сколько там
Неподвижных жизней кончается.

Dette dystre biletet av byen står i skarp motsetnad til Achmatova si tidlegare skildring av byen der den er ein poetisk møteplass for elskande, td. i Побе (1914):

Мимо зданий, где мы когда-то
Танцевали, пили вино,
Мимо белых колонн Сената
Туда, где темно, темно.

"Что ты делаешь, ты безумный!"
"Нет, я только тебя люблю!"

Этот ветер - широкий и шумный
Будет весело кораблю!"

I *Rekviem* kan det virke som om hovudpersonen er i ein slags sjokktilstand over at den tidlegare kultfiguren skulle bli redusert til eit nummer i rekkja. Både ho sjølv og byen er

blitt anonyme. Det er ikkje til å komme vekk frå at Achmatova hadde ein aristokratisk bakgrunn og ikkje mykje kjennskap til livet på «grasrotnivå» i sine tidlege år, sjølv om den vanskelege perioden i livet hennar byrja allereie før 1917. Kanskje det var desse tunge erfaringane som i så høg grad gjorde at ho kunne identifisere seg med ”vanlege kvinner” med folket.

Angsten får ei høgare meining ved at biletet av krossen vert brukt. Byen vert krossfesta og på den måten får Achmatova byen attende på heilag grunn. Leningrad vert Golgata og på den måten skriv ho historia om hennar personlege forhold til byen om att. Det anonyme biletet - nr. 300 i rekkja er ei fornektning av individualiteten i tidlegare år. Det lyriske ”eg” får imidlertid ny verdi framfor krossen i form av den audmjuke Maria. Det er denne sørgjande figuren Achmatova gir som arv til Leningrad.¹²³

Eit fenomen som er knytta til Sankt Petersburg er dei kvite netter. Dette er vanlegvis forbunde med det positive ved byen. Nettene er søvnlause fordi det er lyst mesteparten av natta i juni månad, og dette er blitt ein del av myten som er knytta til denne staden. I det sjette diktet refererer ho til uttrykket kvite netter som er ein referanse til denne myten. Dei kvite nettene har imidlertid endra meinig. Dei vert framleis knytta til søvnlause netter, men skilnaden er at nettene er søvnlause på grunn av grubling over ein uviss lagnad, og dei vert kopla saman med død og lidning. Kvit var ein farge som Achmatova brukte som assosiasjon om døden. I dikt 6 er det tydeleg at Leningrad er ein plass knytta til død:

Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму.
Как тебе, сынок в тюрьму

¹²³ Jf. Sharon Leiter: *Achmatova's Petersburg*, ss. 95.

Ночи белые глядели
Как он опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

Slik ser vi at byen er blitt berar av ein negativ bodskap. Neste gong vi kjem attende til Leningrad er i epilogen der forfattaren konkretiserer minnesmerket og plassen der det skal stå. Det skal ikkje stå i parken i Tsarskoe Selo som er forbunden med hennar lystige ungdom, men ved Kresty-fengselet der fangane leid i si uskuld. På dette vis skal redslene aldri verte gløymt.

Byen har framleis noko å sei for hovudpersonen, den har på ny verdi om enn på ein ny måte. Achmatova elska Sankt Petersburg, men ikkje Leningrad på same måte som ho elska Russland, men ikkje sovjetstaten. Ved å gjere byen til Golgata og plassere krossen med Jesus og Maria, understrekar ho brutaliteten til det kommunistiske regimet. Myten om Sankt Petersburg er omforma til noko negativt, og byen er blitt ein stad der menneske lir utan håp om ei betre framtid. Dette er eit bilete som liknar skildringane av Sankt Petersburg, td. hjå Gogol og Dostojevskij der byen vert synonymt med eit demonisk og infernalsk tilvære.

2.4. Den kristologe tolking av minne - Imitatio Christi.

Achmatova sin bruk av Imitatio Christi motivet er med på å skulle formidle bodskapen om at byen er skodeplass for ein apokalypse der menneska er utan håp om ei

framtid. Omgrepet *Imitatio* kan brukast på to ulike måtar i litteraturkritikken. Den fyrste er ein måte å definere litteraturen og andre kunstformer sin natur på. Her står Aristoteles og hans teori om poetikken sentralt. Han definerer poesi som ein imitasjon (*mimesis*) av menneskelege handlingar. Med imitasjon meiner han ein slags *representasjon*; dvs. at diktet imiterer ved å ta ei menneskeleg handling og representere den i eit nytt "medium", eller i materiale - med ord. Alle marxistiske kritikarar såg på litteraturen som etterlikning eller "refleksjon"¹²⁴ og var kalla for *sosialistisk realisme*. Det innebar at all litteratur skulle etterlikne og reflektere eit ideelt Sovjetsamfunn. Litteraturen var underlagt partiet. Den sosialistiske realismen skapte og ein ny type menneske, sovjetmennesket, som var oppteiken med å bygge den nye staten under partiet sine retningslinjer. I den typiske sovjetromanen gjekk denne personen, i løpet av handlinga, inn i ulike psykologiske kriser som på vart løyst på ein vellukka måte ved at han (helten var alltid ein mann) innordna seg systemet og på ein måte vart fødd på ny, oppstått frå dei døde. Slik vart det kristne regenerasjonsmønsterert brukt i ein sosialistisk-realistisk kontekst og tilpassa samtidsromanen. Sidan denne litteraturen ikkje avspeglar samfunnet slik det var, men slik det burde vere, oppstod det eit fenomen som er kalla *modalt schizofreni*. Omgrepet var fyst brukt av Katerina Clark i boka *The Soviet Novel. History as Ritual*.¹²⁵ Dette vart namnet på det store misforholdet mellom den verkelge verd og den "etterlikning", eller refleksjon, av samfunnet som vart skildra i sovjetlitteraturen.

Det andre bruksområdet er å indikere forholdet eit litterært verk til eit anna som tener som modell. Dei eldste retorikarane og kritikarane råda alltid ein diktar til å "imitere"

¹²⁴ Jf. M. H. Abrams: *A Glossary Of Literary Terms*, ss. 81.

¹²⁵ Geir Kjetsaa: "Stalintidens roman - måneskinn og gygne stjerner." *Sovjetlitteraturen*. Artikkelsamling redigert av Erik Egeberg. Solum Forlag, Oslo 1994, ss. 95.

etablerte modellar eller "klassiske" verk i den litterære genren. Omgrepet vart også brukt til å skildre eit litterært verk som forfattaren med vilje hadde gjort til eit ekko av eit eldre verk, men tilpassa det til forfattaren si samtid.¹²⁶

Ei problemstilling er kva definisjon av *imitasjon* ein kan bruke på *Rekviem*. Fyrst gjeld det å undersøkje om det er menneskeleg handling som vert representerte med ord. Achmatova har teke utgangspunkt i terroren under Stalin. Ut i frå dette kan ein dra den konklusjon at det er regimet sine handlingar mot det russiske folk og landet det dreier seg om. Det er spesielt arrestasjonar, dømning og avretting som vert skildra som overgrep. Det er desse handlingane forfattaren minnst i syklusen og som er årsaken til at hovudpersonen, sonen og dei etterlatte lir. Det er blitt ein etterlikning og ein refleksjon av samfunnet som går utanom den marxistiske forståing av desse omgrepa.

Achmatova har dessutan sett handlinga inn i ein religiøs kontekst ved hjelp av *Imitatio Christi*-motivet. Forfattaren har "imitert" persongalleriet frå den kristne forstillingsverda. Det vert ein *mimesis* av Jesu lidingshistorie på grunn av allusjonane til denne historia gjennom heile syklusen, og på grunn av kulminasjonen i dikt 10 der biletet av sonen og mora smeltar saman med biletet av dei bibelske personane Kristus og Maria. Opp gjennom heile syklusen får vi teikn som peikar på at dette har med Jesu lidingshistorie å gjere, td når forfattaren mange gonger refererer til krossen som det er gjort i dikt 6:

О твоём кресте высоком

И о смерти говорят.

I dikt 10 meiner eg at det ikkje lenger går an å snakke om allusjonar til dette

¹²⁶ Jf. M. H. Abrams: *A Glossary Of Literary Terms*, ss. 81.

persongalleriet, sonen og mora vert Kristus og Maria, dei smeltar saman til eitt, det vert ein total identifikasjon. I dikt 10 vert vi vitne til ei avretting, vi er der som tilskodarar.

Hovedpersonen i syklusen eller alle russiske mødre, vert representert ved Maria, Jesu mor, og sonen, eller ofra i utrenskingane, vert representerte ved Kristus. Biletet i dikt 10 om dødsaugneblinken til Kristus er teke rett ut av Bibelen, og ein kan sjå på diktet som eit direkte ekko av denne. Achmatova tilpassa altså dei bibelske hendingane til si eiga samtid.

Imitatio Christi motivet går heilt attende til 1400-talet. Bruken av motivet vert i seg sjølv ei minnehending. Det kan verke paradoksalt at Achmatova har brukt eit symbol som står for forsoning i eit verk som tydeleg viser at det ikkje fins vilje til dette, i og med at ein ikkje må gløyme. Det er imidlertid ikkje tilfeldig at forfattaren har valgt nettopp dette motivet. Kristusfiguren kan vere eit minnebiletet i Achmatova si vandring på leit etter emblem som kan vise kva revolusjonen og terroren betydde for henne. I Jesu lidingshistorie fann ho kanskje det persongalleriet som var mektig og sterkt nok til å setje ord på den sorg ho sjølv og andre kvinner kjende. Biletet av den lidande mor kan vere henta fram for at ho kvinnene skal ha nokon å identifisere seg med. Likevel kan ein sei at vi i Rekviem har vi ikkje har det tradisjonelle, idealiserte mor-born forholdet. Syklusen viser eit konfliktfyllt forhold mellom mor og born og fell difor utanom eit slikt harmoniserande biletet.

I denne konteksten kan ein sjå Jesu lidingshistorie som eit allegorisk biletet på styresmaktene sine overgrep mot folket. Det har som funksjon å lyfte dødstemaet opp på eit høgre plan og gjere den heilag. Det tener også til å vise at konfliktane vert ståande uløyst. Vi vert ikkje forespelt noko oppståing frå dei døde, scena har ein brå og dramatisk slutt. Likevel har parallellen til Bibelen si lidingshistorie ein strukturerande funksjon på det

formale plan fordi det tener til å knyte dei ti dikta saman.

Rekviem skildrar eit samfunn i kaos og eit lyrisk "eg" med eit kaotisk indre liv.

Krossen vert i ulike samanhengar eit samlingspunkt for dei overlevande. Skal

Kresty-fengselet vere eit symbol for Jesu kross, vert det eit samlingspunkt for

hovedpersonen i *Rekviem* og dei kvinner Achmatova har dedikert denne syklusen til. I dikt

4 står det til dømes:

Как трехсотая, с передачею,

Под Крестами будешь стоять

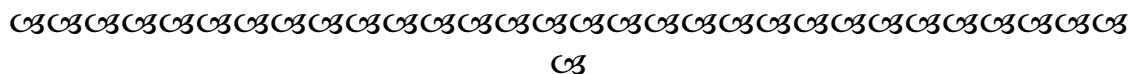
И своей слезою горячею

Новогодный лед прожигать.

At forfattaren har laga eit minnesmerke slik at hendingane ikkje vert gløymt, ser ut til å vere ein faktor som gjer at ho kan finne fred og styrke. I den siste epilogen vert minnet konkretisert ved eit minnesmerke som skal stå ved Kresty-fengselet, ein sørgjande kvinnefigur av bronse. Slik er sjølve teksten og blitt ein minnestad. Teksten er og blitt Achmatova sitt minne om sovjetstaten sjølv om dette kanskje ikkje var intensjonen til forfattaren.

Kapittel 3

DISSIDENS OG OPPRØR



3.1. Sovjetunionen under Stalin

I dette kapitlet skal eg ta for meg *Rekviem* som ein kommentar til det politiske systemet under Stalin. For å kunne gjere det er det relevant å sjå på korleis sovjetstaten fungerte. Dette er naudsynt for å kunne gi eit inntrykk av den tida Achmatova har skrive om i syklusen og for å kunne diskutere dei faktorar som gjorde at *Rekviem* vart sett på som forboden litteratur. Eg vil og komme inn på den sosialistisk-realistiske prinsipp for å forklare dei motsetnader som fins mellom denne doktrinen og *Rekviem*.

Stalin hadde konsolidert makta si i 1930, og Sovjetunionen under han var eit totalitært regime som er ei ekstrem form for autoritarisme. Det totalitære regimet er motivert ved ei doktrine (ideologi) som er retta mot ein total transformasjon av samfunnet.¹²⁷ Dette systemet er og karakterisert ved ei fokusering rundt leiaren. Partiet var ein hierarkisk organisasjon som var overlegen, eller bunden saman med, statsbyråkratiet.

¹²⁷ Darrel P. Hammer: *The USSR. The Politics of Oligarchy*, ss. 7.

Det hadde fullstendig kontroll over byråkratiet under, og kontroll over bruk av krigsvåpen. Partiet hadde og total kontroll over alle sfærer i samfunnet, slik som media, kunst, utdanning og vitskap. Det fars og eit system av fysisk og psykisk terroristisk politikontroll.¹²⁸

Marxist-leninismen, slik den vart tolka av dei sovjetiske leiarane, er ei autoritær doktrine og tolererer ikkje open dissens. Det sovjetiske omgrepet brukt for dissens var - *инакомысленный* - ”ein som tenkjer annaleis”. Dissensrørsla forsvann under Stalin sitt styre på grunn av den store terroren, men oppstod på nytt etter at han døydde. Rørsla representerte ein liten minoritet på nokre få hundre menneske som var villige til uttrykke opposisjon mot regimet. Den hadde verken ein politisk leiar eller eit konkret program, men var ei viktig rørsla i Sovjetunionen. På grunn av den frie pressa sitt fråvere var *samizdat'* det einaste forum for open, politisk diskusjon.¹²⁹

Desse undergrunsskriftene dukka opp i Sovjet etter at Stalin døydde i 1953, og då spesielt etter det harde angrepet på han på den 20. partikongress tidleg i 1956, noko som markerte byrjinga på ei rekkje dissenspublikasjonar. Forfattarforeininga sine toppfunksjonærar motsette seg imidlertid publikasjon av *Rekviem* i byrjinga av 60-åra. Dette fordi redslegufsa frå Stalin-terroren var for nærgåande og avslørande. *Rekviem* høyrer til den litteraturen som var utgitt på *samizdat'*.

Styresmaktene gjorde sitt beste for at feila ved samfunnet ikkje skulle komme ut til den vestlege verd, eller til folket. Sensur var ein del av systemet sin strategi for å halde

¹²⁸ Leonard Shapiro: *Totalitarianism*. Key Concepts in Political Science. Pall Mall. London 1972, ss. 18.

¹²⁹ Jf. Darrel P. Hammer: *The USSR. The Poitics of Oligarchy*, ss. 68-69.

folket uvitande om viktige hendingar, og det vart ein måte å utøve kontroll over populasjonen på. Ulo Ignats og Håkan Holmberg kjem med denne forklaringa i boka *Sovjetdiktaturets ansikt*:

"(...) myndighetene frykter at meddelelser om katastrofer og andre store ulykker kan undergrave folkets tro på det "sosialistiske" systems overlegenhet og på kommunismens strålende fremtid. Mer utbredt kjennskap til visse hendelser ville nok sikkert føre til krav om fjerning av ansvarlige personer og til mer uttalt tvil om det politiske systemets fortreffelighet.(....)"¹³⁰

Dette sitatet kan godt forklare kvifor *Rekviem* vart forboden litteratur i Sovjetunionen. Syklusen var som nemt ikkje publisert før i glasnost' og perestrojka - perioden under Gorbačov, nærmare bestemt i 1988. Etersom *Rekviem* vert eit angrep på den marxistisk-leninistiske ideologi, kunne det vere med på å få folk til å tvile på "kommunismens strålende fremtid".¹³¹ Achmatova si skildring av sovjetsamfunnet viser tvert om at det ikkje fins noko framtid for menneska. Korleis ho gjer dette kjem eg til å gå nærmare inn på seinare i kapitlet.

Eit anna trekk ved Sovjetunionen under Stalin er haldninga til religion. Det kan vere relevant å sjå på dette aspektet på grunn av *Rekviem* sine klare religiøse overtonar, noko eg skal bruke som grunnlag for diskusjon seinare i kapitlet. Religionen vart sett på som eit trugsmål for marxist - leninismen fordi den, opp til revolusjonen, hadde monopol på sanninga om mennesket sin lagnad. Religionen slo fast at det fans guddommelege lover som stod over menneska sine, noko som var i mot marxist - leninismen som meinte at deira lære skulle utgjere grunnlaget for å finne svar på alle spørsmål. Frelsa skulle søkjast

¹³⁰ Ulo Ignats og Håkan Holmberg: *Sovjetdiktaturets ansikt*. Grøndahl & Søn Forlag. Oslo 1980. ss. 42.

¹³¹ Ignats & Holmberg: *Sovjetdiktaturets ansikt*, ss. 42.

gjennom partiet. Ateismen stod for vitenskap og industrialisering, medan religionen slik den vart praktisert i tsartida sitt Russland, stod for overtruisk konservatisme; den velsigna avlinga i staden for å gjødsle den. Religionen vart og oppfatta som eit middel for minoritetar til å oppnå autonomi og sjølvstende. Perioden fram til Tyskland sitt angrep på Sovjetunionen var karakterisert av intens anti - religiøs propaganda.¹³² Etter at Sovjetunionen vart oppløyst hausten 1990, fekk religionen og kyrkjene ei ny oppblomstring.

Ein kan samanlikne stalintida med ulike bolkar i russisk historie. Ein moderne russisk historikar, Evgenij Asimov, samanliknar det totalitære regimet i Sovjetunionen med styret til Peter den Store. Han hevdar at æraen med petrinske reformar var tida då den totalitære stat vart grunnlagd i Russland. Desse to periodane, den petrinske æra og Sovjetunionen under Stalin sitt styre, har til felles at det vart danna ein kult rundt ein sterk personlegdom. Leiaren var sett på, eller framstilt som "nasjonen sin far" og "folket sin lærar". Asimov hevdar at den petrinske æra viste dei same symptom som var karakteristiske for sovjetsamfunnet, nemleg apati, menneska var sosialt avhengige og det var mangel på indre og ytre fridom. Triumfar på slagmarka eksisterte side om side med kulten omkring den militære makt; militarisering av det sivile intellektuelle liv og tanken og maktbruk for å tvinge sin eigen vilje på andre.¹³³

Mykje tyder på at Stalin såg på seg sjølv ikkje berre som Peter den Store sin arvtakar, men og som arvtakar etter Ivan den Grusomme. Han vart kalla for Den Raude Tsar, og det med rette. Russland vende under Stalin, attende til tradisjonelle former kor

¹³² Robert G. Wesson: *The Soviet State: an aging revolution*. John Wiley & Sons, Inc. USA 1972, ss.187-8

¹³³ David Warnes: *Chronicle of the Russian Tsars*. (!999) Thames and Hudson Ltd., London.

familien var ein måte å halde orden på. Skilsmål og abort vart gjort ulovleg, mødre vart priste for å få mange born - ei ny form for puritanisme kjenneteikna den offentlege framferd:

"The bureaucratized autocracy of Stalin reverted to the sixteenth century Muscovite despotism of ruler and slaves rather than the relatively relaxed autocracy of the last tsarist generation".¹³⁴

Slik synes stalinismen å ha parallellar til to undertrykkande system: til den moskovittiske perioden på 1600-talet og Peter den Store sitt jernharde regime på 1700-talet.

3.2. Den sosialistisk-realistiske metode og konsekvensane det fekk for litteraturen i Sovjetunionen.

Det politiske systemet greip inn i alle sfærer av samfunnet og litteraturen var ikkje noko unntak. Dei ulike tilstrammingane i samfunnet etter revolusjonen, spesielt i den perioden Stalin var generalsekretær, gjorde at forfattarane fekk vanskar med å tilpasse seg dei nye tidene. Opprettinga av forfattarforeininga (RAPP) i 1929, vart sett på som eit steg på vegen for å skape eit harmonisk forhold mellom forfattar og stat. Forfattarane var med dette underordna Partiet slik at dei i realiteten vart statsansatte og fekk del i dei privilegium som staten ga til høgt kvalifiserte fagfolk. Denne omstillinga kravde ein psykologisk omstillingsprosess, der forfattarane måtte lære å sjå seg sjølv som ein del av eit kollektiv og hjelpe til med å byggje sosialismen. På partikongressen i 1934 fastslo Andrej Žanov grunnprinsippa for den sosialistisk-realistiske metode. Denne metoden stilte store krav til

¹³⁴Jf. Roger G. Wesson: *The Soviet State: an aging revolution*, ss. 64.

forfattarane. I perioden då Achmatova skreiv *Rekviem* var dette den einaste godkjende måte å skrive på. Dette var eit ledd i Stalin sitt propagandaprogram for å innprente dygdene om hardt arbeid, dvs ein vilje i arbeidaren til å kjempe for den nasjonale sak og tru på ei betre framtid. Programmet gjorde at Kommunistpartiet fekk eit nytt ansvar og ein ny funksjon: agitasjon og propaganda som vart kalla *agitprop*. Planen vart det einaste tema i litteratur, film og kunst. Den typiske sovjetroman fokuserte på konstruksjonen av eit prosjekt der karakterane var totalt opptekne med å fylle og overfylle arbeidskvoten. Målet for denne kampanjen var å overtyde nasjonen om at planen ikkje berre var eit program for økonomisk vekst, men også grunnlaget for eit nytt kommunistisk samfunn.¹³⁵

Sosialist - realismen tillegg kunsten ideologisk konformitet, og det var venta at forfattaren framstilte samfunnet slik den er definert av den offisielle doktrine. Det framtidige kommunistiske samfunn vart sett på som ein bygning under konstruksjon og kravet til forfattarane var at dei skulle vise denne bygningen ferdig i all sin prakt. Stilaset, taket som ikkje var på plass og avfallet rundt bygningen skulle ikkje visast fram.¹³⁶

Dermed kan ein sei at litterære verk vart ei form for arkitektoniske byggverk, eller mnemotiske bygningar, slik styresmaktene ynskte at Sovjetunionen skulle bli hugsa i ettertid av sovjetborgarane sjølv og folk utanfrå. Dermed vart det og skapt nye emblem i litteraturen som andre kunne tolke i ettertida. Problemet var at desse nye emblema ikkje hadde grunnlag i sanning, men snarare var basert på ”ynskjetenking,” det var ein utopisk bygning, eit slags ”draumeslott”.

Det var tre hovudprinsipp i den sosialistisk-realistiske metode – *идейность*,

¹³⁵ Jf. Darrel P. Hammer: *The USSR. The Politics of Oligarchy*, ss. 31.

¹³⁶ Jf. Darrel P. Hammer: *The USSR. The Politics of Oligarchy*, ss. 221-222.

народность og *партийность*.¹³⁷ Desse kriteria hadde spesifikke følgjer for den sovjetiske litteraturen. For det fyrste at sovjetsamfunnet vart framstil som eit glansbilete, eit fenomen som er kalla *лакировка*. Desse kriteria hadde spesifikke følgjer for den sovjetiske litteraturen. For det fyrste at sovjetsamfunnet vart framstil som eit glansbilete, eit fenomen som er kalla *лакировка*. Den skulle vise fram eit idealistisk, sosialistisk samfunn som på same tid skulle vere realistisk. Dermed oppstod det eit paradoks. Det førte til eit misforhold mellom røyndommen i den verkelege verda og røyndommen som vart skildra i fiksjonen, ein type såkalla *modalt schizofreni*.

For det andre oppstod det ein personkult omkring Stalin - *культ личности Сталина*.¹³⁸ Stalin vart dyrka som symbolet på sanning og makt og vart i tillegg eit symbol på at folket stod saman. Ytringane hans vart guddommelege sanningar; ikkje berre i politiske og økonomiske spørsmål, men og på område som genetikk, historie og lingvistikk. Tankane hans, og personlegdommen, hans vart tekne for å vere inspirert av dei som var velsigna av hans leiarskap.¹³⁹

Eit tredje fenomen i sovjetlitteraturen var *теория бесконфликтности*. Omgrepet innebar at alle romanar skulle ha ei harmonisk løysing på konfliktane slik at Sovjetunionen framstod som konfliktlaust. Sovjetromanen hadde to handlingsplan; eit

¹³⁷ Synsvinkelen i romanen måtte falle saman med den kommunistiske ideologi, romanen har eit folkeleg tema som appellerer til massene, samfunnsmessige problem vert tolka politisk korrekt. (L. J. Helle: *Семент - en sovjetisk mønsterroman? Sovjetlitteraturen*. Erik Egeberg (red.), ss. 62.

¹³⁸ Stalin vart omtala som "far," "ven." Det er vanskeleg å avgjere årsakene til dette; om det var entusiasme, sjølvopphaldesedrift eller redsle. Det var i alle høve tilfelle at dei som ikkje innretta seg etter dei nye tilhøva i stor grad vart arresterte og forsvann.

¹³⁹ Jf. Robert G. Wesson: *The Soviet State: an aging revolution*, ss. 64.

offentleg plan, som fokuserte på byggjinga av eit prosjekt og eit indre som fokuserte på helten sitt indre liv, familie osv. Eksempel på litteratur som kan kallast ein typisk sos-realistisk roman er Nikolaj Ostrovskij sin roman *Как закалялась сталь*. (*Korleis stålet vart herda.*)

Mot slutten av 1930-åra var forfattarane innforstått med si nye stilling, men det vart likevel sett i gang kampanjar for ein ideologisk rein litteratur. Desse kampanjane fulgte eit fast mønster, og byrja som regel med ein autorativ artikkel i Pravda som kritiserte namngitte personar for feil dei hadde gjort. Ut i frå dei kriterium som vart lagt til grunn, ramma også kritikken andre, og forfattaren måtte gå i rette med seg sjølv og øve sjølvkritikk. Dei utvikla dermed ein sterk sjølvensur som kom i tillegg til den offisielle. Dette førte til at nokre skreiv om sine verk for å få dei til å passe inn i den sosialistisk-realistiske metode. Mange av forfattarane i 20-åra forfattarar, og ein del av dei emigrerte til utlandet. Achmatova var ei av dei som bestemte seg for å vere i Russland. Ho såg det som si oppgåve, eller plikt, å sei sanninga slik den var. Med *Rekviem* sette ho ord på ting som mange tenkte, men ikkje våga å sei.

3.2.1. Anna Achmatova som opposisjonell diktar og opprørar.

I *Rekviem* fins det mange element som viser at Achmatova tenkte annleis enn det styresmaktene ville at ein skulle gjere. Hennar tankar om revolusjonen, og dei herjingar som foregjeikk i åra 1936-38, vert ein kommentar til det politiske systemet. Dette gjer at ein kan sjå på *Rekviem* som eit politisk dikt så vel som eit arkitektonisk minnesmerke over eit folk og ein nasjon. Diktet vert eit opprør mot, og eit angrep på det politiske systemet. Det er

på same tid ei total negering av alt som vart kravd av kunsten innanfor den sosialistisk-realistiske metode. David N. Wells meiner at *Rekviem* er det beste eksempelet på Achmatova sin opposisjonelle dikting i 30-åra.¹⁴⁰ Allusjonane til andre diktarar sine verk er minst like viktige som ”overflateteksten”. Dette fordi dei her vert ein kommentar til det politiske systemet. Den dikteriske teksten vart brukt til å presentere ein diskurs som kunne akseptast av sensuren. Slik vert referansane til den litterære tradisjon Achmatova sin viktigaste reiskap til å diskutere Russland si sosiale krise.¹⁴¹

Bruken av allusjonsteknikken starta i byrjinga av 20-åra. Denne måten å alludere på er kalla *тайнопись* - gøymt eller hemmeleg skrivning. Achmatova ga inntrykk av ho diskuterte ein ting, men i røynda refererte ho til noko som var politisk sensitivt materiale. Puškin likte og denne måten å skrive på, noko Achmatova diskuterer i essaya om han.¹⁴² Eit eksempel er diktet *Во глубине сибирских руд*, sidan Achmatova refererer nettopp til dette diktet i *Rekviem*.

Utifrå Evgenij Asimov si utsegn, der han samanliknar den petrinske æra med sovjetstaten, kan ein kanskje sei at hjå Achmatova er det historiske motivet like så viktig som allusjonane til andre diktarar sine verk. Det historiske motivet vert og ein kommentar til det politiske systemet, fordi det er eit motiv som viser eit samfunn med dei same særtrekk som karakteriserte Sovjetunionen. Allusjonane til Peter som knuser den gamle streletsorden, er såleis ikkje tilfeldig. Det er eit godt vald motiv fordi det har mange ulike funksjonar. Det viser m.a. menneske med mot til å opponere mot herskaren, noko som

¹⁴⁰ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 69.

¹⁴¹ Jf. David N. Wells: *Anna Akhmatova. Her Poetry*, ss. 78.

¹⁴² Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 158.

tyder på at hovudpersonen i diktet enno har vilje og styrke til å gjere opprør mot systemet. Dessutan, dersom ein går ut i frå Evgenij Asimov si utsegn om at den totalitære stat vart grunnlagd under Peter den Store, kan streletsmotivet vere med på å understreke at Sovjetunionen er ein totalitær stat trass i autoritetane sine forsøk på å vise verda det motsette. I tillegg kan det vere med på å forsterke Achmatova sin påstand om at at Stalin er ein bøddel, og vere eit bidrag til angrepet på Stalinkulten. At Peter den Store knuser streletsane, kan kanskje vere ein parallell til Stalin som knuser Russland? Sist, men ikkje minst, kan dette motivet vere eit uttrykk for den sterke sorga hovudpersonen i *Rekviem* kjenner over tapet av sine nærmaste. Som eg tidlegare har nemt hadde Achmatova dei sørgjande strelets-kvinnene frå Surikov sitt måleri i tankane då Nikolaj Punin vart arrestert.¹⁴³

3.3. Rekviem og den sosialistiske realisme. Det kritiske potensialet.

Ein kan sei at Achmatova ikkje var interessert i å ivareta systemet i *Rekviem*, men at ho derimot ville vise røyndommen slik den var. Som ein konsekvens av dette var syklusen forboden i Sovjetunionen. Kvifor vert så *Rekviem* ein kommentar til det politiske systemet? Det er ikkje berre referansane til litterære verk som gjer at dette vert ein så radikal kontrast. Bruken av historiske motiv er og med på å få fram forfattaren sitt syn på regimet. Det viser eit regime der avrettingar var konsekvensen om ein gjorde opprør mot leiaren. Achmatova ser ikkje Stalin som "far" eller "ven", men heller som ein bøddel. Det viser seg i dikt 5 der det står:

¹⁴³ Jf. Kapittel 1, ss. 38.

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.
Все перепуталось навек,
И мне не разобрать теперь
Кто зверь, кто человек,
И дольго ль казни ждать.
И только пыльные цветы,
И звон кадильный, и следы
Куда-то в никуда
И прямо в глаза глядит
И скоро гибелью грозит
Огромная звезда.

Det er verdt å leggje merke til at i denne strofa vert alle elementa som har med systemet å gjere nemt; bøddel, arrestasjonar, dom og trugsmål om døden. Om ein skal tolke stjerna som eit symbol på Sovjetstaten, er det eit bilete på at staten står for desse ugjerningane med Stalin i spissen. Han er den som utfører overgrepa mot folket, og som er hovedansvarleg.

Rekviem set fokus på dei konflikta som var i samfunnet, konflikten mellom det gamle og nye Russland. Syklusen fokuserer og på den indre konflikt som oppstår i eit menneske i samanheng med tap av ei næraste. Dei indre og ytre konflikta vert imidlertid ikkje løyst på ein harmonisk måte sidan dei i Dikt 10 endar med døden, og sidan minnesmerket vert statuen av den lidande mor i den andre epilogen. Slutten impliserer

ikkje ein lovnad om oppståing og håp om eit nytt og betre liv. Dei ytre hendingane vert heller ikkje løyste på ein harmonisk måte, i og med at hovudpersonen på slutten er fast bestemt på at terroren ikkje må gløymast. Det bryt med den sosialistisk-realistiske metode og viser ikkje Sovjetstaten som ein harmonisk plass. Kommunismen står heller ikkje fram i prakt. Achmatova presenterer kommunismen som eit system som ber i seg døden ved at stjerna, som eit emblem på Sovjetstaten, alltid har negative konnotasjonar til kulde og destruksjon i dei samanhengar den er nemnd.

Etter tøveret under Chruščov vart det opna for kritikk og satt i gang ein avstaliniseringsprosess. Dette gjekk for seg på partikongressar i 1956 og 1961. Kongressen i 1961 markerte klimakset i avstaliniseringsprosessen. Chruščov kom med eit nytt angrep på Stalin saman med Malenkov, Molotov med fleire. I offentlege talar impliserte han at Stalin var innblanda i mordet på Kirov. Mordet tente som ein katalysator for utrenskingane.¹⁴⁴ Typisk for desse kongressane var at Stalin som person vart fordømt, og ikkje marxist-leninismen. Det var ein personrelatert kritikk og ikkje kritikk av sjølve systemet, det var kritikk mot måten Stalin hadde øydelagt Lenin si reine lære.

I *Rekviem* fins det ikkje noko skilje mellom den vonde stalinismen og den reine, idealiserte leninismen. Syklusen er heller eit grunnleggjande angrep mot partiet og Sovjetstaten. *Rekviem* har to handlingsnivå. Det er det offentlege som tek for seg handlingane som arrestasjonar, dom, avretting og det indre plan som tek for seg ei kvinne sitt indre liv og kjensler som er knytta til dei ytre hendingane. Dei ytre hendingane vert ei kjelde til liding, staten skaper sorg og terror. Eg har tidlegare nemnt at historia følgjer to plan: det ytre plan som er ei mor si sorg over sonen og eit indre som følgjer Jesu

¹⁴⁴ Jf. Robert G. Wesson: *The Soviet State: an aging revolution*, ss. 77.

lidingshistorie. Eg meiner og at ein bør legge vekt på årsakene til at diktet sin hovudpersonen går gjennom ei så sterk liding. Gjennom heil diktskyklusen skin det gjennom at det er regimet sine gjerningar som er årsaken til at hovudpersonen og andre kvinner lir. Gjerningane er årsakene, og lidingsprosessen er verknaden av desse. Med andre ord: lidingane er eit direkte resultat av systemet oppretta av Lenin.

3.3.1. Revolusjonen og systemet.

Anna Achmatova sitt syn på sovjetstaten og marxist-leninismen kjem tydeleg fram i syklusen. Det er eit system som verkar avhumaniserande og destruktivt både på folket og autoritetane. At systemet er destruktivt, har Achmatova vist med dei mange skildringane av dei overlevande som levande - døde. I *Вместо предисловия* har ho skreve at det som var mest karakteristisk for dei alle, var at dei gjekk rundt i ein dvaletilstand:

Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами,
которая конечно, никогда не слыхала моего имени,
огнулась от свойственного нам всем оцепенения и
спросила меня на ухо....

I dikt 1 skriv Achmatova at det uskuldige Rus' vrir seg i ufattelege lidingar under blodige støvlar, og at hennar Leningrad er redusert til eit unyttig vedheng, noko som er med på å vise hennar meining om revolusjonen. Endå tydelegare er dette i dikt 10 der liding endar med døden. På eit symbolsk plan kan vi forstå denne dødssena som ei avvising av sos-realismen sin lovnad om ei strålande framtid. Måten *Imitatio Christi* motivet er brukt syner heller at det ikkje fins ei framtid. Det vert avslutta brått og dramatisk ved at "helten" i historia døyr utan indikasjon på at han vert fødd på ny.

Achmatova sitt syn på revolusjonen, skiljer seg såleis frå ein diktar som Aleksandr Blok; han meinte at revolusjonen var ein naudsynt renselsesprosess slik vi ser det i diktet *Двенадцать*. Det har på same vis som *Rekviem* sterke religiøse overtonar i og med at Kristus-figuren dukkar opp¹⁴⁵ som ein leiar for dei tolv raudegardistane. Dei tolv raudegardistane vert i *Двенадцать* apostlar, og ut av blodet og øydeleggingane dukkar det fram eit nytt evangelium. Blok sin tvetydige Kristusfigur er såleis den sigrande, medan Achmatova viser oss den lidande Kristus.

Rekviem er slik ein klagesong over det gamle Russland. Det gjer ikkje kjent eit nytt evangelium, ein oppstandelse og eit håp om ei lukkeleg, ny æra. Achmatova finn ingenting som kan rettferdiggjere dei destruktive handlingane til sovjetmakta. Ho kan ikkje godta det som skjer med landet, seg sjølv og dei andre kvinnene. Det er ingen som veit kva tankar Achmatova hadde om revolusjonen før den byrja, og difor veit ein heller ikkje om haldninga hennar i *Rekviem* gir uttrykk for eit dessillusjonert syn slik Blok seinare kom til å utvikle. Men om ho tidlegare skulle ha hatt forhåpningar til 1917-omveltinga, har ho det ikkje lenger når ho skriv denne syklusen Dette vert vist både ved bruk av den kristologe tematikken, med allusjonane til Jesu lidingshistorie og bruk av døden som tema.

3.3.2. Den kristologe tematikken.

¹⁴⁵ Jf Lillian J. Helle: ”Blok and Akhmatova,” ss. 259.

Tittelen *Rekviem* refererer til den vestlege, religiøse tradisjon sidan rekviemet er knytta til katolisismen. Det er ikkje så godt å sei kvifor Achmatova har vald å vise til ein vestleg tradisjon, når syklusen ellers er så spesifikt russisk. Catriona Kelly meiner referansane til katolisismen og den vestlege kulturen, skaper ei form for nasjonalisme som har meir enn nasjonale røter. Kelly ser her ei form for populisme som står over stalinismen sin trongsynte nasjonalisme. Tilknytninga til den romersk-katolske tradisjon gjer at det dreier seg om noko meir enn den russiske lagnaden, at det og kan hende kvinner i andre land.¹⁴⁶ Så sjølv om eit av dikta (dikt 5) er kalla *Den russiske mors pasjonshistorie*, noko som tydeleg seier at dette er den spesifikt russiske lagnaden, er dette ei historie som og kan gjelde kvinner i andre land. Dessutan kan det vere at rekviemet si form appellerte til Achmatova når ho skulle skrive ein gravferdstale for desse kvinnene. Dette er ei dødsmesse, men med russiske element som innslag av den russisk-ortodokse religiøse tradisjon for å tilpasse ho til å gjelde det spesifikt russiske. At syklusen kan vere ei russifisering av den katolske messa har eg nemt i kapittel 1.¹⁴⁷ Religion kan vere element som appellerer til massene, og som var forbode i stalintida. Denne syklusen er såleis ei blanding av den vestlege, kristne tradisjon og den russisk-ortodokse.

Inne i sjølve rekviemsmessa kan vi såleis finne referansar til det russisk-ortodokse gravferdsritualet. Det viser seg t.d. i dikt 1 med referansar til ikonhyller:

В темной горнице плакали дети,

У божницы свеча оплыла,

¹⁴⁶ Jf. Catriona Kelly: *A History of Russian Women's Writing*, ss. 264.

¹⁴⁷ Jf. Kapittel 1, ss. 17.

I dikt 5 vert dette ført vidare:

И только пыльные цветы,
И звон кадильный, и следы,

I dikt 10, som er høgdepunktet, har ho teke i bruk rein kyrkjeslavisme for å få fram den høge konteksten, til dømes:

«Не ридай Мене, Мати,
Во гробе сущу.»

I den andre epilogen finn vi endå fleire referansar til den russisk-ortodokse tradisjon:

Опят приблизился час.
Я вижу, я слыжу, я чувствую вас:

.....
Пусть они понимают меня

В кануне моего понимающего дня.

Minnestunda er i den russisk-ortodokse tradisjon ei messe som vert halden på dødsdagen til den avdøydde for å minnast denne personen. Kyrkjeslavismen er brukt til å lyfte tema opp i ein høgare sfære og gi det eit inntrykk av heilagdom. At *Imitatio Christi* motivet her endar med døden, gjer at det ikkje vert ei løysing på konfliktane. *Rekviem* fell slik det utanfor den sosialistiske realismen sitt krav om *теория бесконфликтности* – at alle litterære verk skal vise ei harmonisk løysing på alle motsetnadene. Biletet av den lidande mor kan og vere eit av dei momenta som tener til å avdekke løgna om Sovjetunionen som eit lukkeleg samfunn utan liding

3.3.3. Mor-son forhold i Rekviem

I *Rekviem* finn vi biletet av den lidande mor representert ved Jesu mor Maria. Som eg nemde i det fyrste kapittelet er dette biletet i følgje Brokke slutten kulminasjonen av Achmatova si leiting etter ein kvinnefigur ho kunne identifisere seg med.¹⁴⁸

Slik endar altså Achmatova, trass all eksperimentering, opp med eit tradisjonelt kvinnebilet, ein morsfigur. Eg nemde og i kapittel 1 at *Rekviem* som er eit dikt om kjærleik. Det handlar om ei mor sin kjærleik til sonen og dei kjensler som er knytta til at ho ser sonen lide, men relasjonen mor-born er prega av konflikhtar. Dikta 5, 6, 7, 8, 9 og 10 viser forholdet frå sonen er arrestert og til den symbolske avrettinga. At det er eit komplisert forhold mellom mor og born er tydeleg td. i det 5. diktet. I eit av versa er det tydeleg at morsrolla ikkje er ei kjelde til glede når hovudpersonen seier:

ТЫ СЫН И УЖАС МОЙ

Achmatova har brukt det vanskelege forholdet til sin eigen son som bakgrunn for skildringa av mor-born forholdet i *Rekviem*. I denne sekvensen vert kjenslene til både mor og son framstilt på ulike måtar. Sonen sine auge er viktige når det gjeld å få fram kva kjensler han har i samanheng med det som hender han. Dette tema vert vidareført i det neste diktet der mora engstar seg for korleis det går med sonen:

Как тебе сынок, в тюрьму

Ночи белые глядели,

Как они опять глядят

Ястребиным жарким оком,

О твоём кресте высоком

¹⁴⁸ Jf. Astrid Brokke: *Erotiske Etyder*, ss. 102.

И о смерти говорят

Dikt 7 *Приговор* viser mora sin reaksjon når ho høyrer dommen sonen har fått:

Надо чтоб душа окаменела,

Надо снова научиться жить

Som ein konsekvens av dommen kjem Dikt 8 *К смерти* med døden. Mor-son forholdet er prega av at mora framleis engstar seg for sonen. Dette diktet dreier seg mellom anna om tankane mora gjer seg omkring sonen sin lagnad og redsle som td. i versa:

Звезда полярная сияет.

И синий блеск возлюбленных очей

Последный ужас застиляет.

Her er og auga viktige slik dei er i dikt 9, der auga er ein av dei tinga, mora må gløyme om ho let seg lokke av vindrikken:

Ни сына страшные глаза -

Окаменое страдание.

Dikt 10 er høgdepunktet i historia om mor og son. Hovudpersonen ser verda gjennom Maria sine auge. Sonen er blitt identisk med Kristus og mora med Maria. Det er imidlertid mora si lidning som er det mest sentrale. Achmatova har med sitt bilete av den lidande mor avdekka myten om dei lukkelege mødre med sine born. Ho har brakt inn andre, meir tvetydige element i mor-born relasjonen som gjer dette forholdet uvanleg intenst og gripande.

3.3.4. Achmatova sine heltar.

Achmatova sine aktørar er i *Rekviem* alle dei namnlause kvinner som stod utanfor Kresty-fengselet. Representantar for makat er skildra ved metonymiske bilete. I denne syklusen kjem heile folket sine stemmer fram gjennom Achmatova si stemme. I følgje Anatolij Najman er helten i denne syklusen er folket, alle som deltek i det som skjer på den eine eller andre sida. Språket er enkelt, noko som gjer det tilgjengeleg for massene. på same tid er det fullt av kjærleik til folket slik det kjem fram i desse versa:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде
О них не забуду в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
С которым кричит стомиллион народ

I *Rekviem* vert kvinnene hovudrepresentantar for dette folket. Achmatova gir uttrykk for solidaritet og samhald med dei kvinner ho stod i kø saman med, og dei vert dei verkelege heltane, eller rettare sagt heltinnene. Det er deira liding som kjem i forgrunnen her. At syklusen er tileigna desse kvinnene ser vi i *Посвящение*:

Где теперь невольные подруги
Двух моих осатаненых лет?
Что им чудиться в сибирской вьюге,
Что мерещиться им в лунном круге?
Им я шлю прощальный мой привет.

At det er kvinnene ho særskilt tenkjer på kan ein og finne bevis for i fyrste delen av epilog II:

Опять понимаемый приблиился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что, едва до конца довели,
И ту, что, родимой не топчет земли,
И ту, что, красивой тряхнув головой,
Сказала: Сюда прихожу, как домой”.
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них я соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду в новом беде,.....

Det er desse kvinnene ho har vove gravferdsklede til, og som ho ikkje vil gløyme. Ho vil heller ikkje at andre skal gløyme hendingane.

Hovudpersonen si kritiske haldning til systemet viser seg i dei mange referansane til regimet som avhumaniserande. Hovudfiguren går i gjennom ei indre, psykologisk krise, men innordnar seg ikkje systemet. Ho vert ikkje ”fødd på ny” som talskvinne for partiet og den marxistisk-leninistiske ideologi. Ho er heller meir bestemt enn nokon sinne på at terroren ikkje skal gløymast. Det viser seg og i epilog 2. Den vakling og tvil ho hadde i dikt 7 og 9 om å la sjela bli til stein og å drikke eldvin for å gå inn i galskapen, er borte. Den er blitt erstatta av ei fast haldning der hovudpersonen har bestemt seg for å leve vidare med si liding og halde minnet levande.

И если зажмут мой измученный рот,

Котором кричит стомиллионный народ,
Пусть же они понимают меня
В кануне моего понимаемого дня.

Av den grunn skal minnesmerket plasserast ved Kresty-fengselet som ei forsikring for at alle redslene vert hugsa, noko ho gir uttrykk for i den siste delen av den andre epilogen:

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнут задумают памятник мне,
Согласие на это даю торжество,
Но только с условием – не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,
Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Desse versa kan vere ei grunngjeving av kvifor forfattaren har «reist» sitt minnesmerke.

Затем и в смерти блаженной боюсь
Забывать гроыхание черных марусь,
Забывать постылая хлопала дверь
И выла старуха как раненый зверь.
И пусть с неподвижных бронзовых век
Как слезы струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдали,

И тихо и по Неве корабли.

Vi finn mannsfigurar i denne syklusen representert ved sonen, Kristusfiguren og disippelen Johannes. Forfattaren har brukt Kristusfiguren som eit symbol på alle som vart arresterte, inkludert allusjonane til Nikolaj Punin og Lev Gumiljev. Desse mannsfigurane er meir passive enn aktive. Roberta Reeder meiner at dei tre figurane ved krossen representerer ulike former for liding: Magdalena representerer den opprørske liding, medan mora si liding er så sterk at ingen klarar å sjå på henne. Disippelen Johannes vert ein representant for den stille lidinga til ein som prøver å drepe minnet og kjenslene, noko som minner om hovudpersonen sine kjensler i dikt 7 og 9. Achmatova sin versjon av disippelen skiljer seg dramatisk frå originalen. Vanlegvis vert Johannes skildra som ein som gjev trøyst, men her vert han sjølv ståande hjelpelaus og mora vert utan vern og åleine.¹⁴⁹ Sidan Achmatova har konsentrert seg om biletet av den lidande Kristus, kan det vere med på å vise at mennene og lir som offer i terroren. Det er ikkje menn som vernar vi ser her, men menn som er like hjelpelause overfor systemet som kvinnene. Tinga er snudd på hovudet i forhold til tradisjonell sovjetlitteratur.

3.3.5. Achmatova sitt minne om Sovjetunionen.

Den sosialistisk-realistiske metode såg litteraturen som eit byggeprosjekt der ein

¹⁴⁹ Jf. Roberta Reeder: *Anna Akhmatova*, ss. 220.

ikkje skulle vise fram avfallet som ligg rundt. Achmatova sin arkitektur er eit prosjekt og ein konstruksjon. Som eg har vist i kapittel 2, er syklusen blitt eit mnemotisk byggverk over ein kultur og nasjon. I tillegg til at Achmatova har gjort *Rekviem* til eit minnesmerke over ein kultur, eit folk og ein nasjon, kan ein kanskje sei at Achmatova har gjort syklusen til ein måte å minnast Sovjetstaten på. Dette vert hennar minne om Sovjetunionen fordi ho har tillagt Leningrad og Russland (Sovjetunionen) eit nytt strata og gitt dei nye meiningar og emblem som vi kan tolke. Slik kan vi legge ut på ei minnevandring langs dei teikn som ho har lagt til.

For å få fram at systemet er inhumant og at systemet har konsekvensar styresmaktene ikkje ville vedkjenne seg, eller som dei prøvde å gøyme frå omverda, har Achmatova brukt ulike teknikkar. Ein av dei er at ho skildrar kvinnene sin fysiske tilstand. I *Вместо Предисловия* får vi ein karakteristikk av kvinna som snakkar til henne. Kvinna sine karaktertrekk er *с голубыми губами* - blå lepper. Vidare ser ein at ho *угнулась от свойственного нам всем оцепенения* – «ho vakna frå den dvaletilstanden som var karakteristisk for oss alle». Dessutan kviskrar alle, noko som indikerer farane ved å utrykke tankane omkring systemet og at ein ikkje torde å snakke om det ein eigentleg trudde på (*там все говорили шепотом*). Dei to siste linjene i denne delen, viser tydelegast korleis lidinga forandrar menneska og på meir enn ein måte gjer at ein ikkje kan kjenne dei att :

Тогда -то вроде улыбки скользнуло по тому,
что некогда было ее лицом.

Kvinna har ein gong hatt eit ansikt som er gått tapt. Skildring av den forandring dei menneskelege trekk har gått gjennom, er gjort i epilog I der forfattaren presenter seks

metaforiske bilete. At kvinnene har mista sin idenitet, kan vere ein indikasjon på at Achmatova meiner at lidingane folket går gjennom, er eit direkte resultat av systemet, det har ein avhumaniserande verknad. I så måte kan ein sjå på syklusen som ei dødsmesse over humanismen.

Ein annan teknikk for å få fram det inhumane systemet, er å vise ei kvinne sin psykiske tilstand. Personlegdommen vert gradvis broten ned. For mange kan det synast betre å vere død enn å leve under slike tilhøve. Achmatova viser det i *Вступление* i dei to fyrste versa:

Это бы когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.

Dette temaet vert ført vidare i dikt 8 der døden kjem inn som ei potensiell løysing på hovudpersonen sine problem. Sovjetstaten sine avhumaniserande verknader vert og minnst i dikt 5:

Все перепуталась навек,
И мне не разобрать
Теперь, кто зверь, кто человек.

Slik vert ikkje forfattern sitt minne eit minne om staten som eit paradiso, men eit samfunn der døden er å foretrekke for mange. Dette kan ein i tillegg til utdraget frå *Вступление* sjå i dikt 8 der hovudpersonen ser på døden som ein velkomen gjest og kontemplerer over dei ulike måtar han kan manifestere seg på.

Maktapparatet er skildra ved hjelp av metonymiske brotstykker som t.d. soldatstøvlar (*Посвящение* og *Вступление*). I dikt åtte er det toppen av den blå soldatlua, svartemarja i *Посвящение* og i epilog II. I *Посвящение* vert styresmaktene skildra som

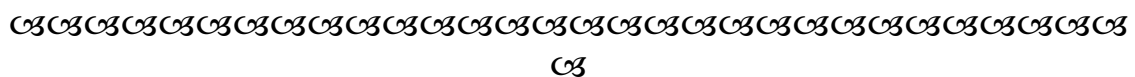
den låste fengselsdøra. I det same diktet vert byen vill, den mister alle sine siviliserte trekk. Leningrad vart skildra som eit unyttig vedheng til sine fengsel. Byen er full av menneske, som marsjerer til toget, som fraktar dei til fangeleirane. I dikt 4 er byen redusert til ein plass der livet sluttar, og i dikt 5 til spor som ikkje fører nokon stader hen. Dette kan tyde på at heile Russland er transformert til eit fengsel.

Dikt 10 er som tidlegare nemnt høgdepunktet i lidingshistoria og viser sonen sin symbolske død representert ved Kristus på krossen. Alle allusjonar vert her konkretisert og synleggjort. Det er ikkje berre snakk om krossen slik det var i dikt 6, men både den og døden vert ein realitet. Slike tema som sorg og angst, den psykiske smerte, gjer at Sovjetstaten i Achmatova sitt memoria vert eit minne om eit blodbad, sorg, liding og død, eit memoria om eit samfunn der det ikkje fins ei framtid.



Avslutning

I STADEN FOR EIN EPILOG



Eg har kalla oppgåva *Minnet som resignasjon og opprør* fordi vi i denne syklusen finn ei kvinne på kanten av eit nervøst samanbrot, men som likevel har styrken i seg til å vise sin motstand mot regimet. Det har vore min intensjon å vise kva former eit kulturelt minne kan manifestere seg på. Eg har teke for meg ulike former for minnehandlingar som rekviem, elegi og I kapittel 1 har eg sett *Rekviem* som ei blanding av desse genrane. Ved å gi syklusen form som elegi og rekviemsmesse lyser Achmatova fred over ofra sitt minne.

Minnesmerket over kulturen er laga ved hjelp av intertekstualitet. I følgje Renate Lachman er det intertekstualitet den einaste måten minnet kan manifestere seg på. I *Rekviem* er det kulturelle minnet sentrert rundt forfattaren Aleksandr Puškin og byen Sankt Petersburg. Akmeistane hadde Puškin som sitt litterære ideal og Sankt Petersburg som den sentrale arkitekturen. Tek ein omsyn til dette, er det ikkje vanskeleg å forstå at Achmatova har valgt han som skodeplass for det drama som utspelar seg i *Rekviem*. Ved å alludere til Puškin, tek Achmatova vare på den klassiske kulturen og deltek i den. Slik kan ein om ein følgjer Lachman sin teori foreta ei minnevandring i den tidlegare kulturen. Allusjonane til det før-petrinske Russland tener også til å setje diktet inn i ein ortodoks kontekst. Forfattaren skriv om Russland som Rus', namnet som vart brukt i den før-petrinske æra. Ved å skrive at uskuldige Rus' vrir seg under blodige støvlar i e, impliserer Achmatova at heile nasjonen lir på same tid som Sankt Petersburg eller Leningrad har mista sin identitet. Ved hjelp av *Imitatio Christi* motivet har Achmatova gjort Sankt Petersburg om til Golgata.

Som eg har prøvd å vise i denne oppgåva, kan intertekstualitet vere eit middel til å avsløre løgnene til statsapparatet. Eit eksempel er at Achmatova parodierer ein av dei mest kjende nasjonalhymnene til Vasilij-Lebedev Kumač *Песня о родине*. Denne songen

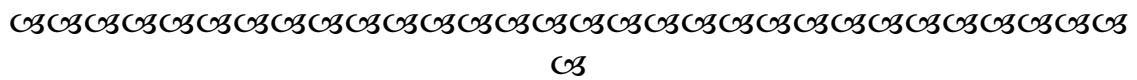
karakteriserer livet i Sovjetunionen under Stalin som fylt av glede, medan Achmatova gjennom heile syklusen viser at landet er fylt av liding og redsle. Sovjetstaten framstår ikkje som eit glansbilete, teorien om det konfliktlause samfunn vert avslørd som falsk. Det viser dei mange referansane til systemet som avhumaniserande.

Syklusen har ingen overhengande politisk ideologi. Achmatova lovprisar ikkje Stalin som den store far og folket sin ven. I dikt 5 som er kalla *Den russiske mors pasjonshistorie* kan ordet bøddel vere ein indikasjon på forfattarens tankar om leiaren. Det kan og vere eit direkte angrep på persondyrkinga omkring Stalin. Achmatova elska Russland, men ikkje Sovjetunionen. På denne måten vert *Rekviem* ei total negering av prinsippa innanfor den sosialistiske realismen. Som ein konsekvens av dette var *Rekviem* rekna for å vere forboden litteratur.

Andre trekk som gjer at denne syklusen ikkje kunne akseptrast var dei sterke, religiøse overtonar. På eit visst stadium i syklusen vert døden einaste vegen til fridom for hovedpersonen. Konklusjonen hennar vert likevel at det er betre å leve enn å døy trass i all smerte og angst. Ved å leve kan ho formidle eigen redsle.

Den sosialistiske realisme hadde som mål å vise fram eit prosjekt, konstruksjonen av eit byggverk som framstod som eit draumeslott eller ein illusjon. Achmatova har med *Rekviem* teke bort alle illusjonar, og i staden viser ho fram avfallet. Ho avdekkjer løgna om Sovjetunionen som eit ideelt samfunn. Sovjetunionen vart slik knyta saman med sorg og smerte, det vert eit samfunn der menneska ikkje har ei framtid.

BIBLIOGRAFI



Abrams, M. H.

A Glossary of Literary Terms.

Amert, Susan:

In A Shattered Mirror. The Poetry of Anna Akhmatova.
Stanford University Press. Stanford, California. 1992.

- Basker, Michael: "Dislocation and Relocation in *Rekviem*." *The Speech of Unknown Eyes. Achmatova's readers on her poetry. Volume One.* ss. 1-25. Edited by Wendy Rosslyn. Astra Press. Nottingham. 1990.
- Brokke, Astrid: *Erotiske etyder: en analyse av Anna Akhmatovas Koeld.* Hovedoppgave ved russisk institutt. Universitetet i Bergen, august 1993.
- Crone, Anna L.: "Antimetabole in *Requiem*: The Structural Disposition of Themes and Motifs." *The Speech of Unknown Eyes. Achmatova's readers on her poetry. Volume One.* ss. 27-41. Edited by Wendy Rosslyn. Astra Press. Nottingham. 1990.
- Haight, Amanda: *A Poetic Pilgrimage.* Oxford University Press. 1975.
- Hammer, Darrell. P.: *The USSR. The Politics of Oligarchy.* Second Edition. Fully Revised and Updated. Westview Press/Boulder London. 1986.
- (Red)Helle, Knut,
Simensen, Jarle,
Tägil, Svein,
Tønnesen, Kåre: *Aschehougs Verdenshistorie, Bind 13.* H. Aschehoug & Co. W. Nygaard. Oslo. 1982.
- Helle, Lillian Jorunn: "Blok and Akhmatova: From Carnavalesque Resurrection to Symbolic Crucifixion" *Celebrating Creativity. Essays in honour of Jostein Børtnes.* ss. 256-270. Edited by Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lunde. University of Bergen, 1997.
- The City as Myth and Symbol in Alexander Puškin's "The Bronze Horseman." *Scando-Slavica Tomus 41,* 1995. ss. 23-40.

- "Fëdor Gladkovs *Cement*-en sovjetisk mønsterroman?"
Sovjetlitteraturen. Artikkelsamling redigert av Erik Egeberg. Solum Forlag, Oslo. 1994.
- Hingley, Ronald: *Nightingale Fever. Russian Poets in Revolution*.
Alfred A. Knopf. New York. 1981.
- Kelly, Catriona: *A History of Russian Women's Writing 1820 - 1992*.
Clarendon Press. Oxford. 1994.
- Lachman, Renate: *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*. Theory and History of Literature; Volume 87. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1997.
- Leiter, Sharon: *Akhmatova's Petersburg*. Cambridge University Press. 1983.
- Meyer, Ronald: "A Biographical Sketch." *Anna Akhmatova. My Half Century*. ss. xix-xlvi. Selected Prose. Edited by Ronald Meyer. Ardis, Ann Arbor. 1992.
- Najman, Anatolij: *Remembering Anna Akmatova*. A John Macrae Book. Henry Holt and Company. New York. 1993.
- Nielsen, Marit Bjerkgeng: "Kvinnelig forfatterskap som forskningsobjekt." *Kvinnen i russisk litteratur*. En artikkelsamling. Marit Bjerkgeng Nielsen, Geir Kjetsaa (red). Universitetsforlaget. 1979. Oslo, Bergen, Tromsø.
- Kjetsaa, Geir: "Stalintidens roman - måneskinn og gylne stjerner." *Sovjetlitteraturen*. Artikkelsamling redigert av Erik Egeberg. Solum Forlag, Oslo. 1994.
- Reeder, Roberta: "Mirrors and Masks. The Life and Poetic Works of Anna Akhmatova."
The Complete Poems of Anna Akhmatova. Volume 1. ss. 21 - 183. Edited by Roberta Reeder. Zephyr Press. Sommerville, Massachusetts, U.S.A. 1990.

Anna Akhmatova. Poet and Prophet. Allison & Busby. 1995. London.

Rosenthal, Charlotte: "The Silver Age: highpoint for women?"
Women and Society in Russia and the Soviet Union.
ss. 32-48. Edited by Linda Edmondson. Cambridge
University Press. 1992.

Shapiro, Leonard: *Totalitarianism. Key Concepts in Political Science.*
Pall Mall. London. 1972.

Terras, Viktor: *A History of Russian Literature.* Yale University Press.
New Haven and London. 1991.

Verheul, Kees: "The Public Theme in the Poetry of Anna Axmatova."
*Tale Without a Hero and Twenty-Two Poems by Anna
Axmatova.* Essays by Jeanne van der Eng-Liedmeier,
Kees Verheul. (With unpublished poems by Anna
Axmatova) ss. 9-47. Mouton. The Hague. 1973.

Warnes, David: *A History of the Russian Tsars.* 1999. Thames and
Hudson Ltd, London.

Wells, David N.: *Anna Akhmatova. Her Poetry.* BERG. Oxford.
Washington, DC. 1996.

Wesson, Robert. G.: *The Soviet State: an aging revolution.*
JOHN WILLY & SONS, Inc. 1972.

RUSSISK LITTERATUR:

Петерс, Йохан-Ульрих: «Поэзия как память. Подтекст и смысл в
"Реквиеме» Анны Ахматовой.»
Петербургский текст из
Историй русской литературы 20-30 годов XX века.
Междусовский сборник. Под редакцией

В. А. Лаврова. Санкт-Петербург 1996.

Artiklar frå internett, Encyclopædia Britannica:

«Anna Akhmatova.” *Britannica Online* ss. 1 - 4.

”Gray, Thomas.” *wysiwyg://106/http://www.britannica.com.../article/idxref/3/0,5716,422478,00.html*. ss. 1-2.

”Mass.” *wysiwyg://32/http://www.britannica.com.../article/idxref/7/0,5716,395320,00.html*. ss. 1-3.

”Requiem Mass.” *wysiwyg://22/http://www.britannica.com/bcom/eb/article/8/0,5761,64858+1,00.html*.

”Russia. The Arts. Literature. The 19 th. Century:

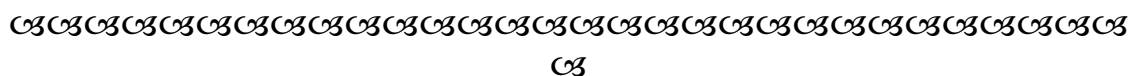
wysiwyg://95/bcom/eb/article/3/0,5761,117443+4,00.html.

ss. 1-18.

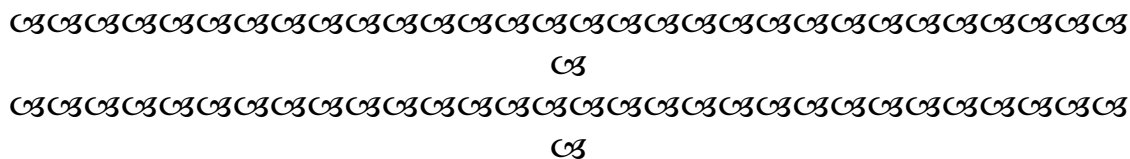
”War Requiem.” *http://www.c/o.caltec.edu/tan.Britten/britar.html*. ss. 1-3.

APPENDIX I

АННА АХМАТОВА



РЕКВИЕМ



Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, -
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью был.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с гооубыми губами, которая, никогда не слыхала моего имени, огнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом.)

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было её лицом.

1 апреля 1957 года.

Ленинград.

ПОСВЯЩЕНИЕ

Перед этим горем гнутся горы
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «картожные норы»

И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылы скрежет
Да шаги тжяелые солдат.
Подымались как к обеде ранней,
По столице одичалой шли,
Там встречались мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда поет вдали.
Пниговор ... И сразу слезы хлинут,
Ото всех уже отделена,
Словно грубо жизнь из сердца вынут,
Но идет ... Шатается ... Одна ...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирьской вюге,
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный свой привет.

Март 1940

ВСТУПЛЕНИЕ

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском качался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,

Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звезды стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

1

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплила.
На губах твоих холод иконники,
Смертный пот на челе не забыть.
Буду я как стрелецкие женки,
Под кривлевскими башнями вить.

1935.

2

Тихо льется тихии Дон,
Желтый месяц ходит в дом,

Входит в шапке набрекень,
Видит желтый месяц тень.

Эта женщина больна,
Эта женщина одна,

Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

1938.

3

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.
Я бы этого не могла, а то, что случилось,
Пусть черные сукни покроют,
И пусть унесут фонары ...

Ночь.

1939ю

4

Показать бы тебе, насмешнице —
И любимице всех друзей,
Царьскосельской веселой грешнице,
Что случилось с жизнью твоей —
Как трехсотая с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодный лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука - а сколько там
Неподвижных жизней кончается.

1938.

5

Семнадцать месяцев кричу,
Зову тебя домой.
Кидалась в ноги палачу,
Ты сын и ужас мой.

Все перепуталось навек,
И мне не разорвать
Теперь, кто зверь, кто человек,
И долго ль казни ждать.
И только пыльные цветы,
И звон кадилый, и следы
Куда-то в никуда.
И прямо мне в глаза глядит
И скоро гибелью грозит
Огромная звезда.

1939.

6

Легкие летят недели,
Что случилось, не пойму.
Как тебе, сынок в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят.

весна 1939.

7

ПРИГОВОР

И упало окаменное слово
На мою ещё живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

А не то ... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

1939. Лето.

8

К СМЕРТИ

Ты все равно придешь - зачем же не теперь?
Я жду тебя - мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.
Прими для этого какой угодно вид,
Ворвьись отравленным снарядом
Иль с гиркой подкрадись, как опытный бандит,
Иль сказочкой, придуманной тобой
И всем до тошноты знакомой, -
Чтоб я увидела верх шапки голубой
И бледного от страха управдома.
Мне все равно теперь. Клубится Енисей,
Звезда полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последный ужас застиляет.

19 августа 1939.

Фонтанный Дом.

9

Уже безумные крылом
Души закрыло половино,

И поит огненным вином
И манит в черную долину.

И поняла я, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы чужому бреду.

И не позволит ничего
Оно мне унести с собою.
(Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою.)

Ни сына страшные глаза -
Окаменелое страданье,
Ни день, когда пришла гроза,
Ни час тюремного свиданья,

Ни милую прохладу рук,
Ни лип взволнованные тени,
Ни отдаленный легкий звук -
Слова последних утешений.

4 мая 1940. фонтанный Дом.

10

РАСПЯТИЕ

”Не рыдай мне, Мати,
во гробе сушу.»

I

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
А Матери: «О, не рыдай Мене ...»

II

Магдалина билась и ридала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть не посмел.

1940-1943.

ЭПИЛОГ

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вняет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А о всех, кто там стоял со мною,
И в лютый холод, и в юльский зной,
Под красною, ослешею стенею.

II

Опять понимающий приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:

И ту, что едва до конца довели,
И ту, что родимой не топчет земли,

И ту, что, красивой потрянув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой.»

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да, отняли список, и негде узнать.

Для них соткала я широкий покров
Из бедных у них подслушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду в новом беде,

И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллион народ,

Пусть так же они понимают меня
В канун моего понимающего дня.

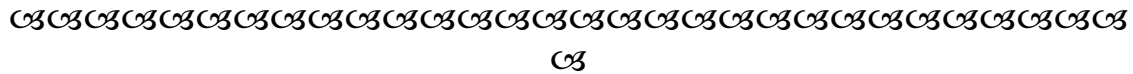
А если кто-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,

Согласье на это даю торжество,
Но только с условием - не ставить его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,

А здесь, где стояда я триста часов
И где для меня не открыли засов.

Затем, что и в смерти блаженной боюсь



Nei, verken under ein framand himmel,
Eller under vernande framande venger, -
Eg var der med folket mitt
Der folket mitt uheldigvis var.

I STADEN FOR FØREORD

I dei forferdelege ežovščina-åra stod eg sytten månader i fengselskøene i Leningrad. Ein gong var det nokon som ”kjende meg att”. Då stod det ei kvinne bak meg med blå lepper, som sjølvsagt aldri hadde høyrte namnet mitt, ho vakna frå den dvaletilstanden som var karakteristisk for oss alle og spurte meg inn i øyret (på den tida kviskra vi alle):

— Kan De skildre dette?

Og eg sa:

— Det kan eg.

Då flaug noko som likna eit smil over det som ein gong hadde vore andletet hennar.

1 april 1945.
Leningrad.

DEDIKASJON

Fjella bøyer seg framfor denne sorga,
Den store elva renn ikkje,
Fengselslåsane er sterke,
Og bak dei ligg ”fangehola”
Og lengt etter døden.
For nokon bles den friske vinden,
Nokon vert kjærteikna av soloppgangen –
Vi veit ikkje, vi er overalt dei same

Vi høyrer berre den forhatte rasling av lyklar
Og dei tunge stega til soldatane.
Dei stod opp som til morgonmesse,
Gjekk rundt i den aude hovedstaden,
Der møttes dei, meir døde enn levande,
Sola er lågare og Neva tåkelagt,
Men håpet syng i det fjerne.
Dommen ... Og tårene strøymer alt fram,
Allereie utstøytt frå alle,
Livet er rive med smerte ut av hjarte,
Liksom ein brått er velta bak på ryggen,
Men ho går ... Svaiar ... Åleine ...
Kor er no dei ufrivillige venninner
Frå to av desse mine forbanna år?
Kva ser dei i den iskalde vinden i Sibir?
Kva viser seg for dei i månen sin sirkel?
Eg sender mi avskilshelsing til dei.

INNLEIING

Det var den tida då berre dei døde smilte
Av glede over sin fridom.
Og at Leningrad hang som eit
Unyttig vedheng til sine fengsel.
Og då besett av liding
Gjekk hærar av dømde,
Og lokomotiva kvinande song
Avskjeden sin korte song.
Dødsstjerna stod over oss,
Og uskuldige Rus' vrei seg

Under blodige støvlar
Og svartemarjaane sine svarte dekk.

1

Dei førde deg vekk ved morgongry,
Eg gjekk bak deg som i eit likfølgje,
Borna gret i det mørke rommet,
På ikonhylla brende lysa ned.
Eg kan ikkje gløyme kulden på leppene dine
Og døden si sveitte på kinna.
Som Streletskvinnene skal eg
Hyle under Kreml sine murar.
1935.

2

Stille Don flyt stille,
Gul måne inn i huset ville,

Kjem inn med hatten på snei,
Ser den gule måneskuggen,

Denne kvinna er sjuk,
Denne kvinna er åleine,

Mann i grav, son i fengsel,

Be for meg.

3

Nei, det er ikkje eg, det er ei anna som lir.
Eg kunne ikkje klart dette, og det som hender,
Lat det dekkast over med svarte klede,
Og lat lysa berast bort...

Natt.

4

Eg kunne vist deg, din skøyar
Yndlingen til alle dine vener,
Lystige syndarinne frå Tsarskoe Selo,
Kva som hender med livet ditt –
Korleis du kjem til å stå som nr. 300
Med bylten din under Kreml sine murar
Og korleis tårene dine
Brenn hol i nyttårsisen.
Der vaiar fengselspoppelen,
Og alt er stille – og der tek så mange
Uskuldige liv slutt.

5

Eg skrik i sytten månader,
Eg kallar deg heim.
Eg bøygde meg for bøddelen sine føter,
Du, min son og redsle.
Alt er for evig forvirra,
Og no veit eg ikkje lenger
Kven som er dyr, kven som er menneske,
Og lenge må eg vente på dommen.
Og berre støvete blomar
Og lyden av røykjelseskar og spor
Som ikkje fører nokonstader hen

Og den enorme stjerna
Ser meg rett i auga
Og trugar med ein snarleg død.

6

Vekene flyg lett av stad,
Eg kan ikkje forstå det som hende.
Dei kvite nettene har sett korleis du har det,
Son, i fengselet,
Korleis dei ser på nytt
Med haukeliknande, brennande auge,
Og snakkar om din høge kross
Og døden.

1939

7

DOMMEN

Og steinordet datt
På mitt enno levande bryst.
Det gjer ingen ting, eg var jo klar for det,
Eg skal klare det på eit eller anna vis.

I dag har eg mykje å gjere:
Eg må drepe minnet fullstendig,
Mi sjel må bli til stein,
Eg må lære meg å leve på nytt.

Men slik er det ikkje... Sommaren si brennande rasling,

Liksom det er fest utanfor vindauget mitt.

Eg har lenge ana denne

Lyse dagen og det tomme huset.

Sommaren 1939.

8

TIL DØDEN

Du kjem likevel – så kvifor ikkje no?

Eg ventar deg – eg har det svært vanskeleg.

Eg tende lys og opna døra

For deg, så enkel og vidunderleg.

Ta det åsyn som passar deg,

Storm inn med forgifta instrument

Eller lur deg inn med slaglodd som ein erfaren tjuv,

Eller forgift med ein tyfusepidemi.

Eller eit eventyr du sjølv har funne på

Som vregjer magen på oss alle, -

Slik at eg ser toppen av den blå hua

Og gardsbestyraren kvit av redsle.

No bryr eg meg ikkje lenger. Jenisej buktar seg,

Polarstjerna skin.

Den blå glansen i augene til den høgt elska son

Vert slørd av den siste redsle.

19 august 1939.

Fontannyj Dom

9

Galskapen har allereie

Halvveges dekkja sjela mi,

Den gjev meg eldvin å drikke

Og lokkar meg til den svarte dalen.

Og eg forstod at eg burde

Late han sigre,

Då eg høyrde på meg sjølv
Som på ei anna si feberørske.

Og eg får ikkje lov til å
Ta noko med meg
(Kor mykje eg enn tryglar den
og ber for meg):

Verken sonen sine skremde auge –
Forsteina liding,
Dagen då stormen braut laus,
Eller besøkstida i fengselet,

Verken den kjære kulden i hendene,
Eller lindetreet sine svalande skuggar,
Verken den fjerne, lette lyd –
Eller dei siste trøystande ord.

4 mai 1940
Fontannyj Dom.

10

KROSSFESTING

*”Ikkje gråt over meg, Mor
av grava skal eg stå opp”*

I

Eit englekor lovprisa stunda,
Og himmelen smelta i eld.
Til Faren sa han: ”Kvifor har du forlate meg!”
Og til Mora: ”Å, ikkje gråt over meg...”

II

Magdalena kjempa og gret,
Yndlingsdisippelen vart til stein,
Men dit der Mora stod tagal,
Var det ingen som torde å sjå.

EPILOG

Eg har fått erfare korleis andleta fell saman,
Korleis redsla kikar fram bak augelok,
Korleis sidene si harde kileskrift
Framkallar liding på kinna,
Korleis askeblonde og svarte hårløkkar
Med eitt vert til sølv,
Smilet visnar på audmjuke lepper,
Og i den turre lått dirrar redsla.
Eg ber ikkje berre for meg sjølv,
Men for alle som stod der saman med meg,
Både i sprengkulden og juliheten,
Under den raude, blinde veggen.

II

Minnestunda nærmar seg på ny.
Eg ser, eg høyrer, eg anar dykk:

Både ho, som dei nesten tok livet av,
Og ho, som ikkje lenger går på si fødejord,

Og ho, som etter å ha rista sitt vakre hovud
Sa: "Å komme hit, er som å komme heim".

Eg ville gjerne namngitt dei alle,
Men listene forvann, det er borte for alltid.

Eg har vove eit gravferdsklede til dei
Av deira fattige ord som eg hørde.

Eg hugsar dei for alltid og overalt,
Eg gløymer dei ikkje i ei ny ulukke,

Og dersom dei kveler mi forpinte røyst,
Som skrik for eit hundretalsmillionar stort folk,

Lat også dei minnast meg
Dagen før mi minnestund.

Men dersom nokon i dette landet
Vil reise eit minnesmerke over meg,

Vil eg godkjenne denne ære,
Berre på eit vilkår — ikkje plasser det

Ved havet der eg vart fødd:
Det siste samband med havet er brote,

Eller i hagen i Tsarskoe ved den løyndomsfulle stubbe,
Der den trøysteslause skuggen leitar etter meg,

Men plasser det der eg stod i trehundre timar
Og der dei slo bolten for.

Fordi i den velsigna død er eg redd
For å gløyme svartemarja si drønning,

Gløyme korleis den forhatte døra small

Og den gamle som hylte som eit såra dyr.

Og lat den smeltande snøen strøyme som
Tårer frå urørlege augnelok,

Og lat fengselsdua kurre i det fjerne,
Og båtane gå stille på Neva

1940. Mars.