

Anna Skotnicka-Maj

"Requiem" Anny Achmatowej : próba lektury

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 15, 59-73

1991

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Requiem” Anny Achmatowej

Próba lektury

Anna Skotnicka-Maj

W 1987 roku po raz pierwszy w Związku Radzieckim w oficjalnym obiegu wydawniczym ukazał się poemat Anny Achmatowej *Requiem*. Ogłosiły go drukiem prawie równocześnie dwa czasopisma centralne: moskiewski „Oktjabr” (w marcu) i leningradzka „Newa” (w czerwcu).

Publikację pierwszą zamieściła Zoja Tomaszewska, córka znanego literaturoznawcy Borysa Tomaszewskiego, na podstawie maszynopisu podarowanego jej rodzicom przez Achmatową. Maszynopis ten zawiera poprawki naniesione ręką poetki i był przez nią autoryzowany wiosną 1963 roku. Drugą natomiast publikację oparto na autoryzowanych tekstach z 1963 i 1964 roku, należących do innych przyjaciół poetki — Emmy Gersztejn i Wiktora Ardowa. Ponadto została ona skonfrontowana z zapisem magnetofonowym utworu, czytanego przez samą autorkę, i jest własnością jej syna — Lwa Nikołajewicza Gumilowa. Pomędzy obiema wersjami istnieją pewne różnice, dotyczące sposobu zapisu kolejnych części, interpunkcji, użycia odmiennych, choć synonimicznych słów w tym samym kontekście¹. Wymienione niezgodności nie stanowią jednak powodu zbyt istotnych rozbieżności. Inaczej przedstawia się sprawa w pozostałych wypadkach.

Otóż tekst z „Newy” w części zatytułowanej *Ukrzyżowanie* i będącej kulminacyjnym punktem poematu operuje majuskulą zaimków „Мене”, odnoszących się do Chrystusa, oraz rzeczownika „Мать”, określającego jego matkę, podczas gdy w wersji drugiej spotykamy w tym miejscu minuskulę. Jakkolwiek zarówno w pierwszym, jak i w drugim wypadku reminiscencje biblijne pozostają czytelne, to wariant z „Newy”, dzięki zastosowaniu majuskuły, odślania nie tylko biblijną, ale i religijną — chrześcijańską — proveniencję poematu.

Jeszcze jedna ważna odmienność polega na tym, że publikacja w „Newie” posługuje się łacińską formą tytułu — *Requiem*, „Oktjabr” zaś stosuje

¹ Np. w „Newie” całość składa się ze starannie ponumerowanych części, „Oktjabr” drukuje tekst pisany w sposób ciągły (w dwóch miejscach — drugiej zwrotce i drugim fragmencie *Epilogu* — pojawiają się dystychy).

cyrylicę — *Реквием*. Wymienione różnice wskazują, że w rzeczy samej mamy do czynienia z dwiema — wprawdzie nie sprzecznymi — jednakże odmiennymi wersjami tego samego utworu. Wybór którejkolwiek wersji do analizy stanowi zatem pierwszą czynność interpretacyjną, jest opowiedzeniem się za określoną perspektywą badawczą. W niniejszym szkicu za podstawę uznany zostaje tekst zamieszczony w „*Newie*”², a dalsze rozważania skupiać się będą wokół zagadnień wywołanych tymi dwoma właśnie rozbieżnościami: tj. wokół religijnego charakteru poematu oraz problematyki, jaką sugeruje łaciński tytuł. Nim jednak podejmę wątek główny, kilka uwag wprowadzających do lektury.

Requiem składa się z wielu różnego rozmiaru utworów, które powstawały w latach 1935—1961 i w większości nie były publikowane za życia autorki³. Zestaw wierszy wchodzących w ramy cyklu ulegał zmianom⁴, jednakże zasadniczy zrąb poematu zaistniał między 1935 a 1940 rokiem, ostatecznego zaś kształtu zaczął nabierać w 1962 roku, kiedy to po raz pierwszy stał się maszynopisem, dotąd bowiem przechowywany był w pamięci przyjaciół autorki. Impulsem do utrwalenia *Requiem* na papierze stały się, jak wolno przypuszczać, rodzące nadzieję wydarzenia początku lat sześćdziesiątych, a głównie opublikowanie w czasopiśmie „*Nowyj mir*” opowiadania Aleksandra Sołżenicyna *Jeden dzień Iwana Denisowicza* (listopad 1962). Według świadectwa Lidii Czukowskiej, jednej ze współtowarzyszek Achmatowej w tamtych latach, poetka właśnie wtedy zdecydowała się przygotować poemat do druku⁵. Podobnie zresztą sama Czukowska czyniła starania o wydanie swojej powieści o 1937 roku pt. *Sofja Pietrowna* (polski tytuł *Opustoszały dom*), wykazującej w pewnym sensie pokrewieństwo z cyklem Achmatowej. Druk obu tych utworów nie został jednak wówczas zrealizowany w kraju, lecz poza jego granicami⁶. W 1987 roku oba teksty udostępniła szerszemu gronu czytelników radzieckich „*pieriestrojka*”.

Jak już mówiliśmy, większość składających się na cykl wierszy powstała między 1935 a 1940 rokiem. Achmatowa zaczęła je pisać jesienią 1935 roku,

² Niejasny status poematu sprawia, że snute na jego temat rozważania mają charakter aproksymatywny. Powstaje zatem pytanie o prawomocność zajmowania się tekstem tak słabo zbadanym pod względem filologicznym. Ale jeśli brać pod uwagę to właśnie kryterium, należy powiedzieć, iż w wypadku rosyjskiej literatury radzieckiej sprawy tekstologiczne nie zostały uporządkowane nie tylko w stosunku do takich poetów, jak Mandelsztam czy Achmatowa, ale również tak popularnych twórców, jak Majakowski i Jesienin, którzy do dziś nie doczekali się jeszcze akademickiego opracowania swojej spuścizny.

³ Drukowane były tylko następujące części: *Нет, это не я, это кто-то другой страдает...*, *И упало камешное слово...*, *Уже безумие крылом...*, *Распятие*. Patrz: *Комментарии*. В: А. Ахматова: *Сочинения в двух томах*. Т. 1. Москва 1987, s. 417.

⁴ Pisze o tym L. Cz u k o w s k a we wspomnieniach *Записки об Анне Ахматовой*. Paris 1976, 1980, t. 1, s. 65; t. 2, s. 473—474.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Requiem* ukazał się w 1963 roku w Monachium i wkrótce był przetłumaczony na wiele języków świata.

kiedy po raz pierwszy aresztowano jej jedyne go syna — Lwa Gumilowa oraz ówczesnego męża — Nikołaja Punina⁷, którzy po kilku dniach zostali zwolnieni m. in., jak się uznaje, w wyniku interwencji Borysa Pilniaka i listu Achmatowej do Stalina⁸. Lew Gumilow był jeszcze dwukrotnie aresztowany, w 1938 i 1949 roku (zrehabilitowany i zwolniony w 1956 roku⁹), natomiast Punin, aresztowany powtórnie w 1949 roku (nie był już wtedy mężem poetki), zmarł w obozie w 1953 roku. Wydarzenia dotyczące 1935 i 1938 roku posłużyły za kanwę dla lirycznej opowieści o bólu i cierpieniach, jakie wówczas — w latach trzydziestych — stały się udziałem zarówno poetki, jak i milionów innych ludzi. Jej poemat jest tekstem artystycznym o wielopiętrowym systemie znaczeń i odniesień. Podstawowe cechy poetyki autorki, odnotowane przez badaczy już we wczesnej jej twórczości, a mianowicie „opalizowanie” słowa, a nade wszystko polifoniczność poezji¹⁰ znalazły oryginalny kształt w analizowanym tutaj utworze.

Brak tak charakterystycznego dla wczesnej liryki autorki dystansu wobec bohaterki, autobiograficzność i podmiot autorski nie ograniczyły jednak poematu tylko do jednego — osobistego — wymiaru. Achmatowa rzutuje detale opisujące epokę szalejącego terroru stalinowskiego („верх шапки голубой / и бледного от страха управдома”; „шины черных марушь”¹¹) na wydarzenia z historii Rosji: przywołuje obraz dwa lata trwającej krwawej rozprawy despoty Piotra I ze strzelcami, uczestnikami poskromionego już wtedy buntu z 1698 roku („Буду я, как стрелецкие женки / Под кремлевскими башнями выть”), wywołuje cienie kolejnych ofiar absolutyzmu dzięki użyciu sformułowania „katorżnicze nory” z wiersza Aleksandra Puszkina *Pismo na Sybir* (1827)¹², wiersza funkcjonującego na zasadzie poetyckiego listu do zesłanych dekabrystów. Szkicując, z kolei, scenę podążających na zesłanie, ewokuje atmosferę katorżniczych pochodów i życia, z takim mistrzostwem przedstawionego w rosyjskiej literaturze przez Dostojewskiego czy Tolstoja („И тогда, обезумев от муки, / Шли уже осужденных полки”), by i ten obraz wzmocnić pandemiczną wizję cierpień („Звезды смерти стояли над нами, / И безвинная корчила Русь”).

⁷ Nikołaj Punin — historyk sztuki, autor m. in. książek: *Татлин, Новейшие течения в русском искусстве*.

⁸ Píše o tym L. Czukowska w pierwszym tomie swoich wspomnień.

⁹ Lew Nikołajewicz Gumilow (ur. 1912), historyk, specjalista w zakresie historii narodów Azji Centralnej. W 1948 roku uzyskał stopień doktora, w 1961 obronił pracę habilitacyjną. Autor licznych prac naukowych.

¹⁰ В. Виноградов: *О поэзии Анны Ахматовой*. В: *Поэтика русской литературы*. Москва 1976, s. 506.

¹¹ А. Ахматова: *Requiem*. „Нева” 1987, № 6. (Dalej cytuję według tego wydania).

¹² Fragment, z którego pochodzi cytata, brzmi: Любовь и дружество до вас / дойдут сквозь мрачные затворы, / Как в ваши каторжные норы / Доходит мой свободный глас.

Wprowadzenie reminiscencji historycznych sprawia, że granice czasowe rozsuwają się, terażniejszość i przeszłość łączą się w ponadczasowym „teraz”, a indywidualny dramat osiąga ogólnonarodowy wymiar. Wrażenie to potęguje dodatkowo fakt, że Achmatowa posługując się mniej lub bardziej jawnymi cytatami literackimi, mnoży konteksty, poprzez które może, a nawet powinien być odczytywany jej utwór. W ten sposób prowadzi swoisty dialog ponadczasowymi i przestrzennymi granicami, ponad barierami oddzielającymi poszczególne rodzaje sztuk pięknych czy literatur narodowych. Słowa i zdania w jej poemacie przyciągają się nawzajem, oświetlają i przeglądają w sobie niczym w układzie luster, których odbicia tworzą perspektywę wiodącą w nieskończoność. Taka praktyka twórcza utrudnia zamiar zdania relacji z lektury, powstaje bowiem obawa, że tekst główny „rozsadzony” zostanie zbyt licznymi dygresjami, których waga nie pozwala jednak na to, by je pominąć. Dlatego też — by uniknąć czy choćby złagodzić takie niebezpieczeństwo — rozpocznę analizę od końcowego fragmentu utworu, w którym zbiegają się wątki wcześniejsze.

Centralne miejsce w poemacie, jego punkt kulminacyjny stanowi część 10, odwołująca się do ewangelii św. Jana i przedstawiająca ukrzyżowanego Chrystusa oraz stojącą pod jego krzyżem, pełną bólu matkę. Zachowuje ona zupełne milczenie, które w znaczący sposób kontrastuje z zawodzeniami Magdaleny czy skamieniałym bólem umiłowanego ucznia — Jana. Część tę opatrzyła poetka mottem zaczerpniętym z cerkiewnej modlitwy i pieśni wielkopostnej¹³, którą wykonuje się podczas jutrzni w Wielką Sobotę. Przypomnijmy, że w liturgii tygodnia sobota w ogóle jest dniem szczególnych modlitw za zmarłych oraz dniem poświęconym Bogurodzicy. Motto aktualizuje zatem — co nie pozostaje bez znaczenia — konkretny kontekst: kultowy i liturgiczny¹⁴. W pieśni tej Jezus zwraca się do matki z otchłani śmierci i zapowiada swą przyszłą chwałę w zmartwychwstaniu. Temat ten koresponduje z dwoma początkowymi wersami pierwszego fragmentu, które — z chrześcijańskiego punktu widzenia — kreślą również optymistyczną wizję:

Хор ангелов великий час восславил
И небеса расплавились в огне.

Słowa te aktualizują apokaliptyczne proroctwa o sądzie ostatecznym, a także o powtórnym przyjściu Jezusa Chrystusa jako zwycięzcy i władcy wszechrzeczy. Motyw sądu ostatecznego antycypował zresztą już wcześniejszy

¹³ Autorem muzyki do tej modlitwy jest protojerej P. Turczaninow.

¹⁴ Pełny tekst przywoływanej pieśni brzmi: Не рыдай Мене, Мати, во гробе сушу, Его же во чреве без семени зачала еси сына: Восстану бо и прославлюся и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, верою и любовью Тя величающия. Сут. за: *Полный молитвослов*. Warszawa 1968, s. 78.

fragment 9, w którym słowa: „И поит огненным вином и манит в черную долину” odnoszą się najprawdopodobniej do doliny Jozafata¹⁵, symbolizującej miejsce sądu ostatecznego nad ludzkością. Ten motyw, z kolei, pochodzi z proroctwa Joela (4, 2), przepowiadającego teofanię, której — poczynając od ksiąg starotestamentowych (*Wj* 3, 27; 19, 16; *Iz* 66, 16) poprzez ewangelie, zawierające tzw. małą apokalipsę (*Mt* 24, 1—25; *Mk* 13, 1—37; *Łk* 21, 5—36), aż po *Objawienie św. Jana* — zawsze towarzyszą chóry anielskie, ogień, błyskawice rozdzierające niebo, huk grzmotów i inne straszliwe znaki. Napawające grozą wydarzenia poprzedzają jednak fakt radosny: parują Chrystusa, a wraz z nią triumf dobra, prawdy i pokoju, zwycięstwo sprawiedliwości. W *II Liście św. Pawła do Tesaloniczan* czytamy np.:

Będzie to sprawiedliwe, że Bóg odplaci uciskiem tym, którzy was uciskają, a wam uciśnionym da odpoczynek razem z nami w dniu objawienia, gdy Pan Jezus zstąpi z nieba w płomieniach ognia, z aniołami, zwiastunami swej mocy.¹⁶

Dopiero teraz, zmieniając biblijną kolejność zdarzeń, lecz uwypuklając tym samym ich znaczenie, wprowadza poetka obraz ukrzyżowanego Jezusa i jego słowa:

Отцу сказал: „Почто Мене оставил?”
А Метери: „О, не рыдай, Мене...”

Spośród siedmiu zdań wypowiedzianych przez Jezusa na krzyżu wybrała Achmatowa słowa skargi opuszczonego, mówiące o najgłębszym osamotnieniu człowieka, od którego nawet Bóg się odwrócił. Zauważmy jednak, że wypowiedź tę zamyka obietnica chwały, ostatni bowiem wers powtarza incipit przywoływanej tu pieśni kultowej o zmartwychwstaniu. I tutaj znowu Achmatowa jest wierna prawosławnemu porządkowi liturgicznemu. W Eucharystii kościoła wschodniego Tajemnica Krzyża łączy się ze Zmartwychwstaniem, Wniebowstąpieniem i Parują, natomiast w pierwotnych kościołach azjatyckich, jak pisze wyborny znawca przedmiotu, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa obchodzono jednocześnie¹⁷. Prawosławie bowiem akcentuje we mszy nie aspekt śmierci krzyżowej, ale radosne współuczestnictwo wiernych w zmartwychwstaniu. Znalazło to zresztą odzwierciedlenie także w ikonach, które o wiele częściej przedstawiają wizerunek Zmartwychwstałego niż Ukrzyżowanego.

¹⁵ Takiego sformułowania używa Achmatowa również w *Poemacie bez bohatera*: С той, какою была когда-то, / В ожерелье чернык агатов. До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу... А. Ахматова: *Сочинения...*, т. 1, s. 279.

¹⁶ Cytuję według: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Red. ks. M. Peter, ks. M. Wolniewicz. T. 3. Poznań 1982, s. 496.

¹⁷ Patrz: J. Klinger: *O istocie prawosławia*. Do druku przygotowali M. Klinger, H. Paprocki. Warszawa 1983, s. 232.

Bohaterką drugiej części fragmentu 10 jest milcząca, stojąca z boku, a zatem również osamotniona matka. Prawosławna tradycja oprócz Tajemnicy Krzyża i Zmartwychwstania Chrystusa czci również Tajemnicę Matki pod Krzyżem Syna¹⁸. Prawosławny kult Maryi znalazł m. in. odbicie w licznych pasyjno-maryjnych hymnach liturgicznych, śpiewanych podczas Wielkiego Tygodnia. Mówią one o cierpieniach Bogurodzicy pod krzyżem, w których upatruje się „szczyt Jej mądrości, zadziwiający hart ducha, jaki wtedy ukazała”¹⁹. Podkreśla się w ten sposób, że Maryja również dźwigała swój krzyż, że razem z synem konała na krzyżu, a jego samotność była także jej udziałem. Achmatowa dramat samotności Maryi akcentuje jeszcze dobitniej, niż czyni to *Biblia*. Zauważmy, że jedna z pasyjnych scen biblijnych przedstawia Jezusa ukrzyżowanego, który powierza Maryję i Jana ich wzajemnej opiece. Pisze o tym właśnie ewangelista Jan (19, 25—27):

Jezus zobaczywszy tam matkę i stojącego tam ucznia, którego miłował, mówi do matki: — Niewiasto, oto syn twój. Potem mówi uczniowi: — Oto twoja matka. I w tej chwili wziął ją uczeń do siebie.

Matka Achmatowej pozostaje do końca samotna w swym bólu, jakby odsunięta od reszty ludzi (por. słowa z *Dedykacji*: „Ото всех уже отделена”).

Milczenie matki, podkreślmy to raz jeszcze, stanowi punkt kulminacyjny całego dramatu, w nim właśnie, ześrodkowują się wszystkie pozostałe motywy.

Milczenie, izolacja, samotność mogą być metaforami pozatekstowej sytuacji. Jak wiemy, poczynając od 1922 roku, wierszy Achmatowej nie publikowano prawie wcale. Sytuację tę Josif Brodski, w pewnym sensie uczeń wielkiej poetki, komentuje następująco:

Anno Domini MCMXXI to tytuł jej ostatniego zbioru. W ciągu następnych czterdziestu lat nie wydała ani jednej samodzielnej książki. Ściśle rzecz biorąc, po wojnie ukazały się dwa chude tomiki zawierające głównie przedruki wczesnych liryków obok szczerze patriotycznych wierszy wojennych oraz rymowanek częstochowskich, opiewających nastanie pokoju. Te ostatnie Achmatowa pisała po to, by uzyskać dla syna zwolnienie z obozu pracy, w którym mimo to spędził osiemnaście lat. Książek tych nie można uznać za jej własne dzieło, ponieważ wyboru dokonali zatrudnieni w państwowych wydawnictwach redaktorzy i to w taki sposób, żeby przekonać czytelników (zwłaszcza tych za granicą), iż Achmatowa żyje, ma się dobrze i jest lojalna. W sumie w obu zbiorach ukazało się około pięćdziesięciu utworów, nie mających nic wspólnego z tym, co ich autorka pisała przez owe czterdzieści lat.²⁰

W ciągu tych lat Achmatową oskarżano o szerzenie dekadencek i nastrojów, pesymizmu i skrajnego indywidualizmu. W słynnej uchwale z 1946

¹⁸ Patrż: *Kult maryjny w kościele rzymsko-katolickim w Polsce i rosyjskim kościele prawosławnym*. Warszawa—Moskwa 1989, s. 63.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Brodski: *Muza żalobna*. Przeł. M. K ł o b u k o w s k i. „Literatura na Świecie” 1988, nr 7, s. 252.

roku funkcjonariusz partyjny Żdanow określił jej twórczość jako „poezję panienci miotającej się między buduaem a kaplicą”²¹. *Oszczersztwo* — tak brzmi tytuł wiersza z 1922 roku, w którym poetka przedstawia śmiercionośną moc pomówienia. Zauważmy na marginesie, że echo tego wiersza pobrzmiewa zresztą w owej majestatycznej frazie w części pt. *Wyrok*; „И упало каменное слово / На мою еще живую грудь”, korespondującej z jakże podobnym stwierdzeniem Nikołaja Niekrasowa, który w *Dedykacji* otwierającej poemat *Mróz, Czerwony Nos* mówił:

Я умел не бояться клевет,
 Не был ними я сам озабочен;
 Но я знал, чье во мраке ночном
 Надрывается сердце с печали,
 И на чью они грудь упали свинцом,
 И кому они жизнь отравляли.²²

Achmatowa ceniła u Niekrasowa przede wszystkim wiersze poświęcone tematowi macierzyństwa²³. Cytowany tu fragment jego poematu opisuje właśnie sytuację współcierpienia matki z synem. Jedyny syn Achmatowej jako potomek rozstrzelanego za rzekomą działalność kontrrewolucyjną poety Nikołaja Gumilowa wychowywał się w niezwykle trudnych warunkach. Samotność zarówno poetki, jak i jej syna pogłębiały dodatkowo nie zawsze dobrze się układające między nimi stosunki oraz niemożność porozumienia się — nieraz wbrew najlepszym chęciom obojga²⁴.

Jak więc powiedzieliśmy, motyw milczenia skupia i wieńczy dramat cierpienia, rozpacz i nadziei, przedstawiony w poemacie *Requiem*. Wszystkie przeżycia emocjonalne i intelektualne, jakie wyzwała położenie matki i syna, właśnie w milczeniu znajdują rozwiązanie. Droga do niego wiedzie przez szereg stanów psychicznych z wielką subtelnością opisanych przez Achmatową. Nim jednak je omówię, winnam — przynajmniej pokrótce — przedstawić źródło, które legło u podstaw zaprezentowanych przez poetkę procesów psychicznych i intelektualnych.

Otóż, jak mogliśmy się zorientować, chrześcijaństwo, wiara łączą się u Achmatowej z bardzo dobrą znajomością liturgii cerkiewnej. Liczne ślady w jej twórczości pozostawiła również *Biblia*. W analizowanym poemacie doszły również do głosu, jak się wydaje, jeszcze inne inspiracje. Chodzi mianowicie

²¹ Cyt. za: А. Жданов: *(Из доклада о журналах „Звезда” и „Ленинград”)*. В: А. Найман: *Рассказы о Анне Ахматовой*. Москва 1989, s. 263.

²² Н. Некрасов: *Избранные сочинения*. Ленинград 1947, s. 101.

²³ W ankiecie pt. *Niekrasow i ty* Achmatowa za najlepsze uznała następujące wiersze Niekrasowa (wszystkie wyrażają współczucie dla losu matki): *Влас, Вишмая ужасам войны, Арина, мать солдатская*. (А. Ахматова: *Сочинения...*, т. 2, s. 182.).

²⁴ Wspomina o tym L. Czukowska w cytowanej tu książce.

o typ duchowości rosyjskiej, istniejący niejako w opozycji do oficjalnej cerkwi, a ukształtowany pod wpływem monastycyzmu, którego najbardziej znaczącymi ośrodkami były góra Atos i słynna Pustelnia Optyńska (Оптина пустынь). Ich znaczenia w formowaniu postaw inteligencji rosyjskiej nie sposób przecenić²⁵. Kulturowano tam mistyczne formy wiary i modlitwy, m. in. hezychię (o której potem). Rolę owych inspiracji w twórczości Dostojewskiego opisał niezwykle interesująco Ryszard Przybylski²⁶. Wydaje się, że również w analizowanym tutaj poemacie dochodzą do głosu analogiczne pierwiastki chrześcijańskiej i właśnie prawosławno-mistycznej formacji duchowej. Dlatego też używanym w dalszym opisie pojęciom nie odpowiadają potoczne znaczenia, lecz te sensy, jakie niesie interpretacja religijna oraz idea mistycznego oczyszczenia duszy²⁷.

Podstawowe stadia tego procesu naszkicowała zresztą Achmatowa już w początkowej części poematu — *Dedykacji*; mówiła wtedy o wielkim nieszczęściu i cierpieniu: „Перед этим горем гнутся горы”, o towarzyszących mu bezbrzeżnym smutku oraz tęsknocie (które ze stanowiska chrześcijańskiego są pierwszym krokiem na drodze ku przemianie serca) i wieńczącej wszystko nadziei: „А надежда все поет вдали”.

Wymieńmy zatem w kolejności zaprezentowane przez poetkę przeżycia: pierwsza reakcja na zachodzące nieszczęśliwe wypadki to krzyk buntu i rozpaczy: „буду [...] под кремлевскими башнями выть”; „семнадцать месяцев кричу я”, potem następują próby działania i wewnętrzna szamotanina: „кидалась в ноги палачу”, „надо снова научиться жить”. Każdej chwili towarzyszy strach, trwoga i niepewność: „Все перепуталось навек, /И мне не разобрать, /Теперь, кто зверь, кто человек /И долго ль казни ждать”, „И прямо мне в глаза глядит и скорой гибелью грозит огромна звезда”, pojawia się nawet pragnienie śmierci: „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”, obojętność: „Мне все равно теперь”, stan jakby obłędu: „Уже безумие крылом / Души накрыло половину” i na koniec swoistej apatii: „И поняла я, что ему [tj. szaleństwu — A. S.-M.] / Должна я уступить победу, Прислушиваясь к своему / Уже как бы чужому бреду. И не позволит ничего / Оно мне унести с собою”.

Zauważmy jednak, że w tym kontekście stan apatii nie oznacza zupełnego bezczucia, że wszystko odbywa się przy udziale świadomości: „И поняла я наконец”. W mistycznej tradycji apatia (gr. *apatheia*), jak to stwierdzono,

²⁵ O pustelni pisał ostatnio В. Котельников: *Оптина пустынь и русская литература*. „Русская литература” 1989, № 1, 2, 4.

²⁶ R. Przybylski: *Dostojewski i „przekłete problemy”* (1964). Patrz również tego samego autora: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paris 1980.

²⁷ Na ten temat por. cytowane prace R. Przybylskiego, tam też bibliografia. Patrz również P. Evdokimov: *Prawosławie*. Przeł. ks. J. Klinger. Warszawa 1986.

„nie polega na nieodczuwaniu namiętności, lecz na ich nieprzyjmowaniu”²⁸, stanowi ona zatem formę etycznego *katharsis*. Pojawiające się zaraz w ślad za nią milczenie nie jest przejawem wyniosłej rezygnacji czy oziębłości, lecz wyraża przemianę duchową i świadczy o osiągnięciu równowagi wewnętrznej pomiędzy rozpaczą a miłością. Tego rodzaju równowaga to w chrześcijaństwie nic innego jak nadzieja²⁹.

Milczenie jawi się zatem jako przejaw wyzwolenia człowieka spod wpływów zewnętrznych oraz osiągnięcia wewnętrznego skupienia i spokoju. W prawosławnej teologii zjawisko to opisuje idea hezychazmu. Greckie słowo *hesychia* oznacza właśnie spokój, milczenie, odosobnienie, ciszę, harmonię wewnętrzną³⁰. Hezychię nazywa się także — „najwyższym stanem aktywności »poznawczej«, gdyż milczenie wyraża zaktualizowaną jedność świadomości”³¹. Jest to położenie, w którym doświadczenie cierpienia nie prowadzi do upadku i dezintegracji, lecz — dzięki łasce i woli — wyraża się w postawie nadziei i pokory³².

W znaczeniu biblijnym natomiast milczenie może być identyfikowane ze śmiercią. Psalmista mówi: „Nie umarli wysławiają Jahwe, ani nikt z tych, co zstępują do krainy cienia i milczenia” (*Ps* 115, 17). Do starotestamentowej krainy cienia i milczenia wstępowało się przez dolinę Jozafata. Dolina śmierci wiodła potępionych do krainy zapomnienia, sprawiedliwych — do życia wiecznego. Rozpatrywany problem etycznego oczyszczenia może wyrażać się także w metaforze śmierci duchowej, metanoi (resp. przemiany serca), pozwalającej osiągnąć wymiar wieczny.

Temat śmierci i życia wiecznego, przybierający w poemacie różne formy, jest oczywiście zrozumiały w utworze o charakterze rekwialny. Zwróćmy jednak uwagę, że gdyby Achmatowej chodziło wyłącznie o wspomnienie czy uczczenie pamięci ofiar terroru stalinowskiego, to mogłaby się posłużyć równie dobrze cerkiewnym określeniem „panichida”, które (z greckiego) oznacza albo nabożeństwo wieczorne, albo właśnie nabożeństwo za zmarłych. Zastosowanie natomiast nazwy „requiem” i zapisanie jej alfabetem łacińskim otwiera jeszcze inne perspektywy badawcze.

Nadając swemu poematowi taki tytuł, Achmatowa podkreśliła nie tylko liturgiczny i żałobny aspekt utworu, ale również jego muzyczny wymiar oraz

²⁸ *Centurie* Kaliksta i Ignacego w *Filokalii*. Cyt. za P. Evdokimov: *Prawosławie...*, s. 135.

²⁹ Por. M. Gogacz: *Ciemna noc miłości*. Warszawa 1985, s. 128—138.

³⁰ P. Evdokimov: *Prawosławie...*, s. 33—37.

³¹ *Ibidem*, s. 142.

³² Podczas lektury *Czterech kwartetów* T. S. Eliota Achmatowa — według świadectwa A. Najmana — zwróciła szczególną uwagę na słowa mówiące o pokorze: *The only wisdom we can hope to acquire/Is the wisdom of humility: humility is endless.* (Jedyną mądrość, jaką możemy się spodziewać zdobyć, / Jest mądrością pokory: pokora jest nieskończona. Przekł. W. Dułęba). Patrz: A. Найман: *Рассказы...*, s. 30.

zasugerowała źródło inspiracji. Chodzi oczywiście o postać i twórczość Wolfganga Amadeusza Mozarta. Wiemy, że Achmatowa interesowała się i fascynowała życiem oraz dziełem Mozarta³³, że reminiscencje z jego utworów można odnaleźć w twórczości poetki³⁴. Zwróćmy poza tym uwagę, że treść *Requiem* Mozarta pokrywa się z oratorium Sergiusza Rachmaninowa pt. *Liturgia Jana Złotoustego*³⁵, gdyby więc tylko aspekt liturgiczny czy muzyczny grał rolę, mogłaby z powodzeniem sięgnąć po utwór rodzimego kompozytora.

Wydaje się bowiem, że jednym z centralnych zagadnień poematu jest motyw artysty i jego losu. Temat ten istnieje w utworze podskórnie, niejako pod powierzchnią tematu głównego, jednakże, jak świadczą liczne sygnały, nie jest to motyw poboczny. Wiemy z późniejszych wspomnień o Achmatowej, jak wielką wagę przywiązywała do cierpienia i pokory oraz ich roli w kształtowaniu losu i twórczości prawdziwego poety³⁶. Mozart i jego dzieło mogli stanowić odpowiedni materiał i bodziec do podjęcia rozważań na ten temat. Wiemy także, że jako wyborny znawca Puszkina i autorka kilku prac o nim, zamierzała Achmatowa pisać również o dramacie *Mozart i Salieri*, w którym poeta stawiał zawsze aktualne pytanie o to, jaka postawa przystoi artyście.

Dramat Puszkina wskrzeszał poza tym legendę o tajemniczej śmierci wielkiego kompozytora, który zmarł w trakcie pracy nad mszą *Requiem*. Msza ta uznawana jest dzisiaj za testament twórcy, który przeczuwając koniec, śpiewał sobie samemu pieśń pogrzebową³⁷. Temat pożegnania z życiem i przeznaczenia człowieka zajmuje więc w mszy Mozarta miejsce centralne. Jak mogliśmy stwierdzić, również w utworze Achmatowej jest to jeden z ważniejszych motywów. Towarzyszy on zresztą liryce poetki od samego początku i nigdy nie był u niej manierą czy przejawem dekadencjonalnej świadomości³⁸. W analizowanym poemacie śmierć nazywana jest określeniami: „błogosławiona”, „cudowna”, „prosta”. Taka postawa koresponduje z poglądami Mozarta, który pisał o śmierci jako o pocieszycielce i przyjaciółce³⁹, mówił, że „jestona kluczem, który otwiera nam bramę do prawdziwego szczęścia”⁴⁰. W interpretacji zarówno Achmatowej, jak i Mozarta śmierć jawi się jako zdarzenie radosne. Dodajmy, że również według prawosławnej doktryny „śmierć jest

³³ Pisze o tym В. Виленкин: *В сто первом зеркале*. Москва 1987, s. 25—26

³⁴ Np. reminiscencje z opery *Czarodziejski flet* można odnaleźć w jej *Poemacie bez bohatera*.

³⁵ Wspomina o tym W. М и н и н w rozmowie opublikowanej w: *Как перевернуть пирамиду*. „Наше наследие” 1989, № 1, s. 45.

³⁶ Por. notatki А. Наймана, w których przytacza on wypowiedzi Achmatowej o J. Brodskim i O. Mandelsztamie oraz ich dramatycznym losie, który — według poetki — sprzyjał rozwojowi ich geniuszu. А. Найман: *Рассказы...*, s. 10.

³⁷ И. Б э л з а: *Моцарт и Сальери (Об исторической достоверности трагедии Пушкина)*. В: *Пушкинские исследования и материалы*. Т. 4. Москва—Ленинград 1962, s. 239.

³⁸ Por. np.: *Клевета, Какая есть. Желаю вам другую, cykl: Смерть*.

³⁹ S. Jarociński: *W. A. Mozart*. Kraków 1968, s. 149.

⁴⁰ Ibidem.

elementem życia i możemy ją zrozumieć w kontekście życia. Jest ona wtórnym zjawiskiem i nie niszczy życia. [...] W liturgicznej praktyce Kościoła śmierć jest nazywana »zaśnięciem«.”⁴¹

Jeśli chodzi o Mozarta, to w takiej jego postawie wobec śmierci dopatrywano się domieszki wolnomularskiej⁴², o samym zaś utworze twierdzono, że przeznaczony jest w większym stopniu do sali koncertowej niż do kościoła⁴³. Tak jak dzieło Mozarta wykraczało poza przestrzeń kościoła, tak i poemat Achmatowej trudno zamknąć w ramy określonego stylu, gatunku czy wyznania. W niniejszych rozważaniach zwracaliśmy uwagę na liturgiczną i religijną wymowę poematu. Ale przecież w utworze tym możemy znaleźć również inne inspiracje. By pozostać nadal w sferze kultowej, wystarczy wskazać choćby takie części, jak: *Тихо льется тихий Дон, Легкие летят недели*, które przywołują atmosferę czy to ludowej kołysanki, mającej nierzadko formę skargi, czy to lamentacji żałobnych. Stylizacja na ludową wypowiedź wznaga walor poetyckości utworu. Zauważmy jednak, że płacze ludowe wyrastały z obrzędowości pogańskiej i pełniły przede wszystkim funkcję kultową, a nie estetyczną. Lament żałobny bowiem miał za zadanie przedłużyć obecność zmarłego wśród żywych, był jakby rozmową z nim⁴⁴. Jak więc widzimy, postawa Achmatowej zaprezentowana w poemacie to postawa nieskrępowanego twórcy, który swobodnie czerpie ze skarbcza kultury, przetwarza gotowy materiał i podporządkowuje go swoim celom.

Dotychczasowe ustalenia rodzą również pytanie o związki utworu Achmatowej z mszą Mozarta, a więc o stopień i rodzaj obecności dzieła genialnego kompozytora w literackiej tkance poematu. Problem zasługuje na osobne rozpatrzenie, wymaga zresztą specjalnych kompetencji. Tutaj powiedzmy tylko, że nawet dla niespecjalisty te dwa dzieła spletają się we wspólny i zgoła wstrząsający sposób⁴⁵.

Requiem Mozarta to utwór wielogłosowy na sola, chór i orkiestrę. Jego główny temat koncentruje się wokół prośby o spokój wieczny dla zmarłych wiernych, którzy w straszliwej godzinie sądu ostatecznego stają w obliczu majestatu Bożego, Jego gniewu i miłosierdzia. Msza składa się z dwudziestu, dedykacji, wstępu i epilogu. Porównajmy niektóre fragmenty obu dzieł. Druga część mszy pt. *Dies irae* charakteryzuje się dużymi kontrastami dramatycznymi i lirycznymi. Na tej samej zasadzie skomponowane są części od 1 do 4 poematu: po wierszu o płynnej frazie, stylizowanym na ludowy lament

⁴¹ Porównanie wyznań rzymsko-katolickiego, prawosławnego, ewangelicko-augsburskiego, ewangelicko-reformowanego. Warszawa 1988, s. 124.

⁴² A. Einstein: *Mozart — człowiek i dzieło*. Przeł. A. Rieger. Warszawa 1963, s. 355.

⁴³ И. Бэлла: *Моцарт...*, s. 239.

⁴⁴ J. Wierusz Kowalski: *Dramat a kult*. Warszawa 1987, s. 173.

⁴⁵ Por. na ten temat rozważania И. Ростовцевой: „*Requiem*” А. Ахматовой. *Опыт прочтения*. В: *Советская литература сегодня*. Москва 1989, s. 251—289.

(*Тихо льется...*) następuje fragment o synkopowanej, prozatorskiej melodyce (*Нет, это не я...*). Słodkie, rzewne tony części *Lacrimosa* współgrają z fragmentem 9 poematu, mówiącym o wyciszeniu i uspokojeniu bohaterki. Dwom scenom *Ukrzyżowania* odpowiadają również dwie części *Offertorium: Domine Jesu* i *Hostias*. *Domine Jesu* to fuga ukształtowana kontrapunktowo, tzn. że wszystkie linie tekstu muzycznego istnieją prawie równocześnie, z takim tylko przesunięciem względem siebie, które pozwala na ich wyodrębnienie. Analogicznie, przypomnijmy, zorganizowana jest pierwsza część *Ukrzyżowania*: śmierć, zmartwychwstanie i powtórne przyjście Chrystusa przedstawiła Achmatowa jako jeden moment. Część *Hostias* natomiast opracował Mozart jako fugę homofoniczną: występujące tu głosy nie są równorzędne, tylko jeden z nich pełni funkcję wiodącą. Tak samo w drugiej zwrotce *Ukrzyżowania*: Magdalena i Jan stanowią tylko tło, główną postacią jest tutaj matka. Ostatnie części (dopisane już zresztą przez ucznia Mozarta — Süßmayera) powtarzają wątki muzyczne początku, chociaż w innej tonacji i w innym porządku głosów.

Analogicznie organizuje swój poemat Achmatowa. Podstawowy temat — podjęty zaraz we wprowadzeniu i powtórzony w *Epilogu* — to problem czasu i pamięci. Popatrzmy, że całość poematu rozciąga się w gruncie rzeczy między takimi dwoma stwierdzeniami:

1. Перед этим горем гнутся горы
Не течет великая река.
2. И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

Nieruchoma rzeka z cytatu pierwszego przekształca się w drugą w Nową, po której wolno płyną statki. Cały dramat poematu, zawarty w środkowych partiach, rozgrywa się zatem ponad czasem, następuje bowiem jego za trzymanie, jakby „ściągnięcie” do wymiaru punktu. Jak pisze badacz Husserla, „to, co współczesne, przeżywamy jako strumień, jako rzekę, jako czas”⁴⁶, „Przeżywana rzeczywistość płynie”⁴⁷. W poemacie jednak dopiero ostatnia fraza, brzmiąca jak wszechmocne „niech się staniel!”, uwalnia wody czasu i obdarowuje je znakami, potwierdzającymi ruch. Czas poematu pozostaje bowiem — by skorzystać z określenia Dmitrija Lichaczowa — czasem zamkniętym. Właściwość ta, dobrze znana folklorystycznej twórczości, wypływa z jeszcze jednego faktu: otóż, podobnie jak w ludowej liryce, treścią pieśni jest sama pieśń⁴⁸, tak i w wypadku utworu Achmatowej możemy mówić o analogicznym zjawisku. I tutaj bowiem całość otwiera ekspozycja, w której podmiot

⁴⁶ K. Michalski: *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*. Warszawa 1988, s. 178.

⁴⁷ Ibidem, s. 180.

⁴⁸ Д. Лихачев: *Поэтика древнерусской литературы*. Москва 1979, s. 223.

liryczny występuje w roli poety i objaśnia warunki powstawania dzieła. Poemat zatem opowiada o sobie samym, a jego finał, a więc *de facto* zakończenie aktu tworzenia, otwiera zamkniętą strukturę czasu i sprawia, że rzeka czasu (resp. świadomość⁴⁹) zaczyna płynąć. Tym samym dramat zapomnienia i pamięci, czasu i wieczności, śmierci i nieśmiertelności zostaje rozwiązany dzięki kreacyjnemu gestowi twórcy, który przetwarza rzeczywistość daną w przeżyciu.

Powiedzieliśmy wcześniej, że jednym z najważniejszych motywów w poemacie jest milczenie. Zyskuje ono walor metafory egzystencjalnej, symbolizującej postawę wyciszenia i skupienia. Według wczesnochrześcijańskiego Ojca Kościoła⁵⁰ jest to tego rodzaju doświadczenie, które rodzi *Logos*. Pojęcie Logosu znane greckim filozofom oznaczało m. in. zasadę porządku, na której wspiera się byt wszechświata. Spożytkował je Jan Ewangelista, by w słynnym *Prologu* podkreślić, że Logosem jest sam Jezus. Dodajmy za Awierincewem, że w tradycji greckiej, której Rosjanie są spadkobiercami, słowo jest Logosem, tzn. „czczoną świętością, odpowiednikiem gestu liturgicznego”⁵¹. Liturgia to służba publiczna, a zatem słowo jest formą działania na rzecz określonej idei czy osoby. To — jeszcze inaczej — dzieło ludu, w którym uczestnicząc, jednostka uczy się prawdziwego stosunku do innych jednostek⁵². Achmatowa akcentuje właśnie tę funkcję poematu i porównuje go do całunu utkanego ze słów zaczerpniętych od współtowarzyszek niedoli:

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

Słowo „покров” oznacza m. in. całun pogrzebowy, ale jest to także nazwa popularnego święta prawosławnego, obchodzonego 1 (14) października na pamiątkę pojawienia się w świątyni w Konstantynopolu Bogurodzicy, która rozpostarła nad wiernymi biały płaszcz i w ten sposób uchroniła przed zgubą zagrażającą im z rąk Saracenów. Słowo w takiej interpretacji nabiera szczególnego charakteru: uosabia i uobecnia to, co ponadczasowe, właśnie jak *Logos* staje się symbolem substancjalnej, osobowej mądrości. Taka postawa wobec słowa przypomina kolektywny subiektywizm eposu. Pojęcie to odpowiada realnej sytuacji, w jakiej powstawał poemat. Jak pamiętamy, przez wiele lat tekst ten istniał przede wszystkim w formie ustnej wśród przyjaciół i znajomych poetki, którzy — analogicznie, jak ma to miejsce w twórczości folklorystycznej — odegrali *volens nolens* rolę społeczności przyswajającej

⁴⁹ K. Michalski: *Logika i czas...*, s. 203.

⁵⁰ J. Klinger: *O istocie prawosławia...*, s. 223.

⁵¹ S. Awierincew: *Na skrzyżowaniu tradycji*. Przeł. D. Ulicka. Warszawa 1988, s. 362.

⁵² P. Evdokimov: *Prawosławie...*, s. 308.

i sankcjonującej istnienie utworu⁵³. Metafora „całunu utkanego z pod-słuchanych słów” podkreśla fakt kolektywnego powstania utworu, gdyż jego „droga prowadzi od wykonawcy do wykonawcy”⁵⁴. Taka koncepcja koresponduje także z kwalifikacją genologiczną dzieła. Achmatowa określiła go jako poemat, a więc formę wyrastającą właśnie z eposu. Z formalnego punktu widzenia epos definiowano w swoim czasie jako utwór złożony z odrębnych pieśni, należących do anonimowych autorów⁵⁵. Takie ujęcie eposu jako zbioru małych pieśni jest adekwatne do utworu Achmatowej, przypominającego właśnie cykl pieśni lirycznych. Podobnie jak epos *Requiem* opisuje momenty przełomowe w dziejach narodu, staje się zapisem jego tożsamości.

Poemat Achmatowej wykorzystuje wiele, poza wskazanymi tutaj, znaków kulturowych. Można się w nim doszukać reminiscencji z Szekspira czy Joyce’a, można pokusić się o porównanie z dramatem antycznym. Wszystkie one splatają się z głosem Achmatowej, dając w rezultacie niezwykle nośny znaczeniowo utwór. Z jego struktury można wyabstrahować kilka par pojęć, które składają się na sens i wymowę całości. Są to: pamięć — zapomnienie, nieśmiertelność — śmierć, słowo — milczenie, liturgia — sztuka, poezja — muzyka, czas historyczny — wieczność. Pojęcia te sygnalizują grupy problemów, które wchodzi z sobą w różnorodne związki, tworzą skomplikowane nieraz konfiguracje. Wydaje się jednak, że dwa zagadnienia: pamięci zbiorowej narodu oraz uczestnictwa w kulturze, a dokładniej kreacji artystycznej, stanowią w interpretacji Achmatowej drogę ku owej wieczności, której poświęcony jest *Requiem*. Wieczności, dodajmy, warunkowanej etyką chrześcijańską.

⁵³ R. Jakobson, P. Bogatyriew: *Folklor jako swoista forma twórczości*. Przeł. F. Wayda. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. Wybór M. R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 334.

⁵⁴ Ibidem, s. 336—337.

⁵⁵ Patrz: A. Веселовский: *Историческая поэтика*. Москва 1989, s. 326.

Анна Скотница-Май

„РЕКВИЕМ” АННЫ АХМАТОВОЙ. ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

Резюме

Статья посвящена известной поэме Анны Ахматовой *Requiem*, которая писалась на протяжении 1930—1960-х годов и опубликованной в СССР лишь в 1987 году. В основе анализа лежит текст, напечатанный в ленинградском журнале „Нева” и содержащий следы христианского мировоззрения. Библейский аспект поэмы является

одним из основных предметов исследования. Автор подчеркивает также сходство между произведением Ахматовой и одноименной мессой Моцарта. В структуре поэмы обнаружены следующие мотивы, перекрещение которых образует смысл целого: память и забвение, бессмертие и смерть, слово и молчание, литургия и искусство, поэзия и музыка, историческое время и вечность.

Anna Skotnicka-Maj

„REQUIEM” BY ANNA ACHMATOWA. AN ATTEMPT AT A READING

Summary

This article gives an account of the well known poem by Anna Achmatowa *Requiem*, which was written in the years 1930—1960 and is bound up with the tragic events of the epoch of Stalinist terror. For analysis has been selected the version of the text appearing in the periodical „Newa” in 1987, containing traces of the Christian provenance of the poem. The principal subject matter examined here is the biblical and religious aspect of the work. The present author also calls attention to the similarity between the artistic construction of Achmatowa’s poem and Mozart’s requiem mass. The structure of the artistic text considered shows evidence of the following motifs whose configuration forms a complete semantic whole: memory and oblivion, immortality and death, words and silence, liturgy and art. poetry and music, historic time and eternity.