



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022):

Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space

Herausgegeben von
Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge

Impressum

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Aarhus University), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophie, Bernkastel-Kues), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

Geschäftsführung und Kontakt

Prof. Dr. Henrieke Stahl
Fachbereich II: Slavistik
Universität Trier
Kontakt: stahl@uni-trier.de
Tel.: 0651/201-3234

Copyright

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)
ISSN 2698-4938 (Online)

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Zum Geleit <i>Henrieke Stahl, Anna Fees, Claus Telge,</i> | 5 |
| Русская поэзия 2010-х в поисках солидарности <i>Дмитрий Кузьмин</i> | 9 |
| The Body Returns: Recent Poems by Russian Women <i>Stephanie Sandler</i> | 45 |
| Körper in politischen Kontexten bei einigen deutsch- und russischsprachigen Dichterinnen seit 1980 <i>Ekaterina Friedrichs</i> | 85 |
| Медиальность, перформативность и структура текста в поэтической практике Оксаны Васякиной <i>Александр Житенев</i> | 115 |
| Poetisches Subjekt, Medienperson und politischer Habitus. Poetik und Politik der Provokation in A.A. Vituchnovskajas Leben und Werk im 21. Jahrhundert <i>Rainer Grübel</i> | 129 |
| Feministisches Schreiben und politischer Protest im postsowjetischen Raum <i>Angelika Schmitt</i> | 165 |
| Case Study: Galina Rymbu, 'Moia vagina', June 2020 <i>Josephine von Zitzewitz</i> | 187 |



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge
Stahl, Henrieke / Fees, Anna / Telge, Claus: Zum Geleit. In:
IZfK 6 (2022). 5-8.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-f83a-ee43

Henrieke Stahl (Trier) / Anna Fees (Trier) / Claus Telge (Liège)

Zum Geleit

Dieser Band erscheint zu spät – die Beiträge sind noch vor dem Ausbruch des Kriegs in der Ukraine entstanden.¹ Mit Kriegsbeginn ist die Zeituhr wie um 30 Jahre zurückgesprungen: Der Eiserner Vorhang schließt sich wieder. Konnte Stephanie Sandler Ende September 2019 auf dem Deutschen Slavistentag an der Universität Trier noch von “sparks of political optimism in Russia’s poetry, particularly in poems by women and poems about women’s bodies”² sprechen, ist heute die „neue Realität“ „ein Loch“, wie Lida Jusupova in einem Gedicht schreibt. Sie hat es eine Woche nach Kriegsbeginn zunächst auf Twitter und dann am 8. April auf Facebook gepostet. Mittlerweile ist das Gedicht in verschiedene Sprachen übersetzt:

8. April um 11:14 · стихотворение, которое я написала 1 марта, в телеграме –
оставлю его здесь, чтобы не потерялось

видео: российский солдат на снегу

вместо лица мясная дыра

это россия

вместо лица дыра

вместо россии дыра

все что было Россией дыра

¹ Alle Aufsätze entstanden im Rahmen der DFG-Kollegforschungsgruppe 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition – Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“.

² Siehe in diesem Band Stephanie Sandler’s Beitrag “The Body Returns: Recent Poems by Russian Women,” S. 46.

НОВАЯ реальность
дыра³

8. April um 11:14 Gedicht, das ich am 1. März auf Telegram geschrieben habe,
ich poste es hier [Facebook, H.S.], damit es nicht verloren geht

video: russischer soldat im schnee
anstelle des gesichts ein fleischloch
das ist russland
anstelle des gesichts ein loch
anstelle russlands ein loch
alles was russland war ein loch
die neue realität
ein loch

Der „Gesichtsverlust“ Russlands hat sich von seiner Politik auf die Kultur ausgedehnt; weltweit werden immer wieder Menschen russischer Herkunft – selbst wenn keine Staatsbürgerschaft vorliegt – beargwöhnt oder müssen berufliche Nachteile in Kauf nehmen. Auch die Literatur bleibt nicht verschont – selbst russische Autorinnen und Autoren beginnen ihre Muttersprache zu meiden; Russisch als Literatursprache der Ukraine verliert noch weiter an Bedeutung, als dies ohnehin in den letzten Jahren seit dem Euromaidan, der russischen Annexion der Krim und dem Krieg im Donbass geschehen ist. Umso mehr Beachtung verdienen Kulturplattformen wie die Initiative „ROAR“ (*Russian Oppositional Arts Review*)⁴, die verdeutlicht, dass Russisch eine transnationale Weltliteratursprache ist, die jenseits der Russischen Föderation und ihrer Politik ein russisches Kultur- und vor allem Literaturuniversum in Geschichte und Gegenwart ausmacht, das wiederum mit anderen Kulturen und Literaturen der Welt eng verwoben ist. Die Plattform bietet parallel englische und jüngst auch französische Übersetzungen an; Literatur und auch Lyrik werden als mehrsprachig, kosmopolitisch und transnational vorgestellt. ROAR verleiht der internationalen literarischen und künstlerischen Opposition zum Krieg und zur Putinpolitik eine Stimme. Unlängst ist die zweite Nummer erschienen.

Doch blicken wir nun zurück auf die Lyrik in Osteuropa vor dem Krieg. Dieser Band versammelt Beiträge zu Lyrikerinnen, die ihre Gedichte als politische Aktion verstehen. In den 2010er Jahren hat sich die russischsprachige Lyrik in Osteuropa immer mehr zu einer „Handlungsmacht“⁵ entwickelt. Diese politische Lyrik hat ihre Funktion insofern verändert, als sie nicht mehr auf kritische

³ <https://www.facebook.com/lida.yusupova/posts/10160055471988816> (09.06.2022); Übersetzung von Henrieke Stahl. Englische Übersetzung von Ainsley Morse: https://www.inkroci.com/culture_movie/featured/lida-yusupova-video-poem.html (11.06.2022).

⁴ <https://roar-review.com/> (16.07.2022).

⁵ So Angelika Schmitt in ihrem Beitrag „Feministisches Schreiben und politischer Protest im postsowjetischen Raum“, S. 182.

Reflexion oder umgekehrt Propaganda zielt, sondern unmittelbar politisch ‚agiert‘. Solche Gedichte sind Aktionen, die sich auf konkrete gesellschaftliche und politische Anlässe beziehen. Dieser poetopolitische Aktivismus nutzt den urbanen Raum, aber viel mehr noch die Medien, insbesondere das Internet und die Sozialen Medien. Lyrik nimmt hier einen kleinen, aber doch nicht unwirksamen Anteil an politischer Partizipation ‚von unten‘. Sie arbeitet dabei jenseits institutioneller Strukturen sowie staatlicher Grenzen.

Manche der in diesem Band behandelten Lyrikerinnen knüpfen an feministische Theorien an, die im Westen schon etabliert sind, wie Ekaterina Friedrichs erläutert,⁶ das slavische Osteuropa aber erst rund 20 Jahre später erreichen. Die Repatriarchalisierung der Russischen Föderation in Gesetzgebung und sozialer Praxis macht die „Detabuisierung“ von Geschlechtsorganen und die „Poetisierung physiologischer Prozesse“⁷ weiblicher Körper brisant bis hin zu strafrechtlicher Relevanz. Der weibliche Körper und männliche Übergriffe auf diesen stehen, wie das Lochgesicht des getöteten russischen Soldaten in Jusupovas eingangs zitiertem Gedicht, metonymisch für konkrete gesellschaftliche Probleme. Diese metonymische Relation ist weniger ein Stilmittel als vielmehr Ausdruck unmittelbarer Beteiligung am Geschehen, und zwar sowohl hinsichtlich der politischen Bedeutung der Genderthematik als auch der Involvierung der Autorinnen selbst.

Repräsentativ hierfür sind die beiden *case studies* von Angelika Schmitt und Josephine von Zitzewitz rund um Galina Rymbus Gedicht „Meine Vagina“ in diesem Band. Rymbus Gedicht entstand als Teil einer künstlerischen Protestaktion anlässlich des Falls Julija Cvetkova, die aufgrund ihrer in den sozialen Medien geteilten Zeichnungen weiblicher Körper unter dem Vorwand von Pornografie angezeigt worden war⁸ – ihr drohen bis zu sechs Jahren Haft sowie Geldstrafen; die Anklage stand zeitweilig unter Hausarrest, bis heute darf sie ihre Stadt nicht verlassen. Der Prozess dauert weiter an.⁹

Rymbus Gedicht veranschaulicht die unmittelbare Teilhabe an politischen Aktionen, die sowohl lokal mit einem Lyriksemarathon¹⁰ zur Unterstützung Cvetkovas als auch medial vermittelt im Internet ablaufen. Ferner verdeutlicht es auch, dass diese Aktionen sich transnational vollziehen – Rymbu lebt in der Ukraine – und ganze Diskursstränge mithilfe der Sozialen Medien aufbauen: Es entstanden Antworten in poetischer, künstlerischer und diskursiver Art auf Rymbus Gedicht. Und nicht zuletzt demonstriert dieses Beispiel einen Grundzug neuerer feministischer Lyrik in russischer Sprache – Solidarität, die sich sowohl

⁶ Vgl. ihren Beitrag „Körper in politischen Kontexten bei einigen deutsch- und russischsprachigen Dichterinnen seit 1980“, S. 109.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Josephine von Zitzewitz „Case Study: Galina Rymbu, ‚Moia vagina,‘ June 2020“.

⁹ Eine vor zwei Jahren auf change.org gestartete Petition «Медиастрейк #За Юлю» zur Einstellung des Verfahrens hat mittlerweile 253.043 Unterschriften (11.06.2022).

¹⁰ von Zitzewitz, S. 189.

auf die Aktion als auch auf die poetische Ausdrucksweise und Komposition, etwa durch die Zunahme von poetischen Formen eines kollektiven Subjekts, wie Dmitrij Kuz'min zeigt,¹¹ beziehen kann.

Aber der weibliche Körper wird zugleich auch als „Aufgabe“, so Aleksandr Žitenev¹², begriffen und dezidiert vom ‚sozialen Körper‘ der als korrumpiert verstandenen Gesellschaft abgesetzt. Entsprechend ringen solche Lyrikerinnen um eine poetische Sprache, die kollektive Stereotype in Denken, Fühlen, Handeln und Sprechen entlarvt oder diese nicht verwendet und mithilfe des sprachmentalen Textkörpers individuelle Authentizität aufbaut. Dabei vermeiden die anspruchsvollen Autorinnen den Rückfall in poetische Subjektrollen. Das poetopolitische Aktionssubjekt ist, selbst wenn im Zusammenfall öffentlicher und privater, poetisch-ästhetischer und politischer Sphären die autobiografische Person hervorgehoben wird, eine Imagination, die sich plumper identifikatorischer Zuschreibung entzieht. So zeigt Rainer Grübel am Beispiel Alina Vituchnovskajas, wie sie multiple Selbstbilder je nach Aktionssphäre in anderer Weise konstruiert, wobei ihr poetisches, politisches und mediales Subjekt zueinander in Spannung, ja Konkurrenz treten können.¹³ Die Subjektkonstruktion ist im Segment elaborierter Lyrik komplex und bedarf eines differenzierten Analyseinstrumentariums.¹⁴

Dieser Band gibt Einblicke in die Vielfalt poetopolitischer Strömungen und versucht dabei zu zeigen, wie die russischsprachige Gegenwartsliteratur immer wieder und gegen alle Widerstände in neue Terrains aufbricht – und das ist, trotz allem, ein Anlass zur Hoffnung.

¹¹ Vgl. Kuz'mins Beitrag «Русская поэзия 2010-х в поисках солидарности».

¹² Vgl. Žitenevs Beitrag «Медальность, перформативность и структура текста в поэтической практике Оксаны Васякиной», S. 123.

¹³ Vgl. seinen Aufsatz „Poetisches Subjekt, Medienperson und politischer Habitus. Poetik und Politik der Provokation in A.A. Vituchnovskajas Leben und Werk im 21. Jahrhundert“.

¹⁴ Vgl. hierzu die Themenbände zum poetischen Subjekt, die ebenfalls im Rahmen der in der ersten Fußnote genannten DFG-Kollegforschungsgruppe entstanden sind: Friedrichs, Ekaterina / Stahl, Henrieke (Hg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur. Band 1: Границы, пороги, лиминальность и субъективность в современной русскоязычной поэзии*; Fechner, Matthias / Stahl, Henrieke (Hg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur. Band 2: Schwellenzeit – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. Sergej Birjukov zum 70. Geburtstag*. Berlin, 2020; Geist, Peter / Reents, Friederike / Stahl, Henrieke (Hg.): *Autor und Subjekt im Gedicht – Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Stuttgart, 2021.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Кузьмин, Дмитрий: Русская поэзия 2010-х в поисках солидарности. In: IZfK 6 (2022). 9-43.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-224b-8c68

Дмитрий Кузьмин (Озолниеки, Латвия)

Русская поэзия 2010-х в поисках солидарности¹

Russian Poetry of 2010s: In Search of Solidarity

Since the mid-2010s, the problem of overcoming individualism and social atomization through group solidarity has been a central motif of Russian political poetry. New responses to this issue primarily employ feminist optics and an intersectional approach: at the crossroads of gender, nation, and society, authors as diverse as Galina Rymbu, Oksana Vasyakina, Elena Fanaylova, and Maria Galina all explore possibilities for linking the poetic subject to the construction of a group consciousness or collective. I propose that a hallmark of this tendency is the increased frequency and ingratiating use of first-person plural pronouns. This “we index” (the ratio of the number of these pronouns to the number of lines in a text) seems to demonstrate a direct correlation to the author’s degree of thematic interest in the problem; meanwhile, the example of Ilya Rissenberg also shows how the solidarity motif functions in political poetry with a low “we index.”

Keywords: political poetry, feminist poetry, pronouns in poetry

В 1996 году в статье «Политическое в современной литературе: предмет, материал, рамка» нам довелось сформулировать тезис о «полной утрате политической – если не вообще гражданской – проблематикой (в традиционном её понимании) эстетической актуальности», обосновав этот тезис как ограниченностью жанрового репертуара и ассортимента позиций субъекта в политической поэзии, так и особенностями социально-политической ситуации в России 1990-х гг., в том числе и «ростом эскапистских тенденций в среде

¹ Работа поступила в редакцию 13 марта 2020 года.

интеллигенции молодого и среднего поколений». Вместе с этим в статье отмечалось, что отказ литературы от политической проблематики может отчасти компенсироваться, с одной стороны, использованием политических реалий и импликаций в качестве подсобного материала для поэтического высказывания с иной фокусировкой (в том числе лирической), а с другой – перемещением политического в область организации контекстов и метатекстов, помещением неполитического текста в рамку политического жеста.²

Этот тезис, разумеется, оказался неверен в долгосрочной перспективе. Он, однако, отражал сложившуюся в русской поэзии ко второй половине 1990-х годов необходимость в переопределении понятия политического высказывания и переизобретении инструментов этого высказывания. Эта необходимость рефлексировалась и самими поэтами – в частности, Виктором Кривулиным, самым, вероятно, политически ангажированным из крупных русских поэтов конца 1990-х годов, в известном стихотворении «Где же наш новый Толстой» (1999):

прапорщик пройдя афган
разве что-нибудь напишет
до смерти он жизнью выжат
и обдолбан коль не пьян
или вижу в страшном сне –
старший лейтенант спецназа
потрудившийся в чечне
мучится: *Не строит фраза*
*Мысль не ходит по струне.*³

Непосредственно Кривулин указывает на то, что участники и свидетели военных и, *par extension*, политических российских потрясений последнего времени не в состоянии их художественно осмыслить. Эта мысль Кривулина вызвала полемику: «Тут можно возражать сколько угодно: во-первых, Лермонтов и Толстой были отнюдь не фельдфебелями (чин и образовательный статус, соответствующий нынешнему прапорщику); во-вторых, “афганская” проза есть» etc.⁴, – в которой оказалась упущена обратная, подразумеваемая сторона кривулинской мысли: те, кто в состоянии художественно осмыслить потрясения, не определяют себя как их участники и свидетели, это не их война – а этический кодекс независимого автора возбраняет писать о том, что к тебе не относится.

И, тем не менее, именно военная кампания российской армии и спецслужб в Чечне оказалась импульсом для работы по перезапуску и переопределению политической поэзии. Первой попыткой эту работу документировать стала составленная Николаем Винником антология «Время

² Кузьмин (1998).

³ Кривулин (2001: 59).

⁴ Шубинский (2002: 217).

“Ч”. Стихи о чеченской войне и не только» (М.: Новое литературное обозрение, 2001). «В наше время поэт и гражданин редко сливаются в единое целое», – заявлял составитель ещё по инерции⁵, однако собранный им материал не только опровергал это наблюдение, но и предлагал ключ к пониманию происходящего сдвига: тотальную медиатизацию политики, опосредование политических процессов и событий их легкодоступной, эмоционально заряженной медийной репрезентацией⁶. В качестве эмблематических для книги неоднократно, начиная с одной из первых рецензий на неё⁷, фигурировали две строки из стихотворения молодого екатеринбургского поэта Олега Тихомирова, так и оставшегося лишь ими в русской литературе:

Ты бы смог пройти мимо Чечни,
Повстречай ты её в коридоре?⁸

В наиболее развёрнутом виде это новое ощущение политического катаклизма как интегральной части повседневной частной жизни субъекта зафиксировано в поэме Михаила Сухотина «Стихи о Первой чеченской кампании» (1999–2000), также вошедшей в антологию Винника. Бюллетень «Литературная жизнь Москвы» отмечал уже в 2000 г., что эта поэма «свидетельствует о возвращении в серьёзную литературу общественно-политической тематики»⁹, – и к тому же времени относится первый беглый анализ её основного приёма:

Предельная публицистичность этого текста очевидна. С нею, однако, взаимодействует любопытный противоход: Сухотин всё время обращается по ходу поэмы к совершенно неизвестным читателю лицам, называя их по именам, адресуясь к каким-то биографическим моментам и т. п. В контексте данного произведения такие обращения обеспечивают, если можно так выразиться, лирическое прикрытие публицистического пафоса: высказывание на остроболезненную социальную тему строится как сугубо личное, рождающееся в разговорах с друзьями и знакомыми и апеллирующее к их и своему собственному жизненному и душевному опыту не в меньшей степени, чем к общезначимым моральным нормам.¹⁰

⁵ Винник (2001).

⁶ См., например, Vowe (2006: 439-443). Герхард Фове в этом обзоре, как и многие другие специалисты, в значительной мере сосредотачивает внимание на социальных рисках медиатизации (ср. также подробный обзор этих рисков в: Бодрунова 2015). Отличие российской ситуации рубежа столетий от обсуждаемых этими специалистами состоит в том, что медиатизация возникла в ней не как медиакратическая деформация демократической политики в её более привычных формах, а как резкий слом советской государственной информационной монополии, так что к осмыслению её собственных издержек русская политическая мысль и русская политическая поэзия начали примериваться уже на следующем этапе.

⁷ Привалов (2001).

⁸ Тихомиров (2001: 112).

⁹ ЛЖМ (2000).

¹⁰ Кузьмин (2000).

Анализируя перемены в судьбах политической поэзии на рубеже веков, Мария Майофис сформулировала в 2003 году ключевой принцип, обеспечивший её возрождение:

Граница между приватной и публичной сферой, равно как и между политическим / неполитическим высказыванием, если не исчезает вовсе, то существенно трансформируется – становится более извилистой и гибкой.¹¹

Но если вначале, говоря о поэзии Яна Сатуновского как единственном предвестии нового политического письма, Майофис видит зыбкость этой границы в том, что «частная жизнь и мир человеческих отношений насквозь пронизаны политическими коннотациями, которые рано или поздно подчиняют себе не только сознание, но и сферу инстинкта и эмоции», то итогом её наблюдений над текстами Александра Скидана, Полины Барсковой, Дарьи Суховой и других авторов становится мысль о том, что «на наших глазах совершается разрушение и раздробление политики как автономной сферы: элементы, которые распознаются читателем как маркированно политические, наделяются новым значением, связанным с субъективным миром автора, и всякий раз занимают новое место в индивидуальной художественной системе, в которую они попадают».¹² Говоря короче, ответом на экспансию политического в личное становится экспансия личного в политическое – в соответствии с классической декларацией Кэрол Хэниш (1969):

На нынешнем этапе это политическое действие – говорить всё как есть, сказать то, что я в самом деле думаю о своей жизни, вместо того, что меня всегда учили о ней говорить.¹³

Спустя десять лет после статьи Майофис к её проблематике возвращается Кирилл Корчагин, чтобы констатировать: на рубеже 2000–2010-х гг. поэты «либо полностью отказываются от такой “интимизирующей” интерпретации политического, либо включают ее в качестве составного элемента в сложные “полифонические” структуры, в которых “интимный” голос “автора / героя” звучит наравне с множеством других голосов».¹⁴ На примере текстов Антона Очирова, Романа Осминкина, Эдуарда Лукоянова Корчагин показывает разные способы организации такого многоголосья, возводя его генезис к поэме Кирилла Медведева «Текст, посвященный трагическим событиям 11 сентября в Нью-Йорке» (2001); Майофис также разбирала этот текст, однако акцентировала внимание не на том, насколько различные голоса в нём фрагментарно представлены, а на том, что же всё-таки

¹¹ Майофис (2003).

¹² Там же.

¹³ “It is at this point a political action to tell it like it is, to say what I really believe about my life instead of what I’ve always been told to say.” (Hanish 2000: 13). – Это тот самый текст Хэниш, из которого родился важный лозунг “The personal is the political,” использовавшийся в дальнейшем не только феминизмом.

¹⁴ Корчагин (2013).

складывающий мозаику из чужих голосов субъект говорит сам от себя. Из последующих работ Корчагина видно, однако, что многоголосность субъекта он не рассматривает как прерогативу исключительно политического высказывания – напротив, это вообще черта определённого направления в современной поэзии. Для авторов этого направления «наличие многих точек зрения должно [...] заставлять внимательнее подходить к поиску истины, анализировать каждую из них, чтобы прийти к некоей суммирующей, подлинно истинной точке зрения».¹⁵ Характерно, в частности, что в отличие от Майофис, помещающей переформатирование политического письма в текущий контекст российской и мировой политики рубежа веков, Корчагин ограничивается указанием на приверженность почти всех рассматриваемых им авторов к леворадикальному идейному лагерю (впрочем, нам уже приходилось отмечать, что «молодёжная литературная инициатива, возникшая по итогам пережитого Россией десятилетия государственнической стабильности, сцементирована антигосударственным и антилитературным пафосом»¹⁶, т. е. у масштабного левого поворота в новом поколении русской поэзии – вполне определённые внешние политические условия).

Между тем за время, прошедшее после статьи Корчагина, российский и мировой политический контекст значительно изменился. И в новых условиях, кажется, намеченная им тенденция, связанная с перманентной внутренней критикой субъектом собственной позиции, теряет лидирующие позиции. Основными факторами этих перемен стали, с одной стороны, российское вооружённое вторжение в Украину, а с другой – резкая политизация женского вопроса¹⁷.

* * *

Перед тем, как обратиться к разбору реакции русской поэзии на эти вызовы, следует сказать несколько слов о возможных границах понятия политической поэзии. В традиционном понимании политическая поэзия квалифицируется по привязке текста к внетекстовой политической референтной ситуации – Ольга Северская добавляет к этому ещё «политико-идеологический модус подачи материала», никак его специально не определяя^{18, 19}. Кирилл

¹⁵ Корчагин (2018: 394).

¹⁶ Кузьмин (2012: 191-192).

¹⁷ Сам Корчагин в 2019 году также отмечает перелом в характере политического высказывания в поэзии, однако связывает его с возросшим уровнем легитимации политической поэзии в поэтическом сообществе (Корчагин 2019: 385).

¹⁸ Северская (2015: 142-144).

¹⁹ Сложности определения возникают, собственно говоря, из неприменимости к поэтическому высказыванию стандартных определений политического высказывания, так или иначе включающих прагматический фактор: например, по Дорис Грэйбер,

Корчагин смещает фокус внимания, усматривая признак политического в особой конфигурации субъекта: политическая поэзия определяется «зазором между частным и общим, между стремлением сказать “мы” и неуместностью этого», в ней «субъект всегда недо-определён, не равен самому себе»²⁰ – характерно, что Марк Липовецкий сходным образом говорит о типичном субъекте новейшей поэзии вообще: он «постоянно движется между полярными состояниями – безличной множественностью переживаемых субъектных состояний и единственностью личного опыта».²¹ Однако именно представление о неизбежном зазоре между «я» и «мы» ставится под сомнение новейшими формами общественного движения, ищущими возможность солидаризации через идентификацию. Исключительно характерно в этом смысле лавинообразное медийное распространение речевой формулы «Я / МЫ имярек», на протяжении второй половины 2019 года превратившейся в «самый яркий, самый успешный символ солидарности»²²: именно эту формулу исследователи российских медиа предлагают считать прецедентной с точки зрения её способности удерживать мобилизующую и консолидирующую функцию одновременно с проблематизацией и травестированием.²³

Местоимение «мы» давно обсуждается в различных профессиональных дискурсах в связи с различными, обусловленными лингвистически, психологически и социально, способами распространения референции: я – и кто ещё²⁴? На широкую вариативность такого распространения указывал ещё Семён Франк: «Если я могу сказать “мы” про узкое единство моей семьи, партии, группы, то я могу вместе с тем сказать “мы, люди” или даже “мы,

«политический язык» определяется ситуацией, в которой «политические субъекты коммуницируют по поводу политических вопросов с политическими целями» (Graber 1981: 196: “political actors [...] communicate about political matters, for political purposes”).

²⁰ Корчагин (2014).

²¹ Липовецкий (2018: 412).

²² Ускова (2019). Любопытно, что авторы этой формулы, дизайнеры Свят и Анастасия Вишняковы, придумали её сразу вместе с визуальным решением – наложением / переплетением букв Я и М, которое внесло заметный вклад в популяризацию формулы, в короткий срок апроприированной самыми разными людьми и социально-политическими кампаниями. Семантизация графического представления буквы в этой работе отсылает к богатой традиции русской визуальной поэзии, с которой Вишняков непосредственно соприкасался (в частности, благодаря знакомству с Дмитрием Авалиани и его творчеством в литературной студии под руководством Веры Павловой, где Вишняков в юности был среди участников, а Авалиани – среди частых гостей).

²³ Гурова / Ломыкина (2020).

²⁴ Наибольшее распространение получило введённое Эмилем Бенвенистом различие инклюзивного и эксклюзивного «мы», то есть включающего и не включающего в свой состав адресата высказывания (Бенвенист 1974: 267), – однако именно это различие к поэтическому высказыванию с его особым коммуникативным статусом малоприменимо.

тварные существа»²⁵. Однако в более современной перспективе в фокусе внимания оказывается, прежде всего, конвенциональная, конструктивистская природа любого «мы», его обусловленность волей говорящего: в известном смысле любое «мы» функционирует как перформатив, конфигурируя такое или иное единство субъектов²⁶. Особое внимание на этот вопрос обращает феминистская и квир-теория. В частности, Дениз Райли напоминает о том, что «возможно считать, что “женщины” (как сущностно единая категория людей, – Д.К.) не существуют, и в то же время проводить такую политику, “как если бы они существовали”, поскольку мир ведёт себя так, как будто они безусловно есть»²⁷. Райли акцентирует умышленный, прагматический, обусловленный целеполаганием аспект солидарности: «феминизм должен быть достаточно гибок для того, чтобы сказать: “Сейчас мы будем ‘женщинами’ – а сейчас мы будем людьми, а не этими ‘женщинами’»²⁸. Необходимую предварительную основу понимания идентичности как прагматически заострённого жеста, а не натурализованного конструкта, составляет, по мнению феминистских теоретиков, опыт переключения опыта: как поясняет Найра Ювал-Дэвис, «идея в том, чтобы всякая участница диалога приносила с собой укоренённость в её собственную принадлежность и идентичность, но в то же время пыталась переключаться, помещая себя в условия обмена [опытом] с женщинами, у которых весьма отличные принадлежность и идентичность»²⁹. Именно к этой стадии «укоренённости и переключения» можно отнести поэтическую работу исследуемых Корчагиным авторов (применительно к Кириллу Медведеву об этой же работе переключения писал раньше Илья Кукулин)³⁰. Однако,

²⁵ Франк (1930: 92).

²⁶ В связи с этим особое внимание уделяется функциям «мы» в политическом дискурсе, в числе которых наряду с интегративной («функцией солидаризирования») выделяют функцию противопоставления и отчуждения («нас» от «них»), манипулятивную функцию («перекладывание ответственности с индивида на группу, в частности, легитимация предубеждённых речевых актов»), фасцинативную функцию («воодушевление, создание чувства сопричастности»), магическую, заклинательную функцию («мы в значении гиперболической множественности»: ?? – Д.К.), а также «имперское *мы*» политического лидера (Романов и др. 2000: 23-24). Такого рода классификации не сопровождаются развёрнутым анализом примеров и, в связи с этим, плохо верифицируемы, но свидетельствуют о потенциальной важности темы.

²⁷ “It is compatible to suggest that ‘women’ don’t exist – while maintaining a politics of ‘as if they existed’ – since the world behaves as if they unambiguously did” (Riley 1989: 112).

²⁸ “So feminism must be agile enough to say, ‘Now we will be «women» – but now we will be persons, not these «women».’” (Она же, 113).

²⁹ “The idea is that each participant in the dialogue brings with her the rooting in her own membership and identity, but at the same time tries to shift in order to put herself in a situation of exchange with women who have very different membership and identity” (Yuval-Davis 1997: 130).

³⁰ Кукулин (2019а: 408-412).

предостерегает Ювал-Дэвис, «процесс переключения не должен приводить к самоисключению, то есть к потере собственной укоренённости и системы ценностей».³¹ Переходя из партиципаторной перспективы в исследовательскую, это же предостережение мы находим у Гаятри Спивак:

Деконструкция ничего не говорит против полезности мобилизующего единства. Всё, что она утверждает, – это что польза от него не должна влечь за собой его увековечение в качестве действительного положения вещей.³²

Приняв к сведению выработанный в 2000-е гг. опыт деконструкции идентификаций, во второй половине 2010-х русская поэзия, отвечая на новые социально-политические вызовы, обращается к возможностям мобилизующего единства. Этот поворот, помимо прочего, позволяет нам операционально определить политическую поэзию как поэзию, рефлексирующую возможности мобилизующего единства, возможности построения некоторого «мы», и поведение субъекта относительно этих возможностей.

* * *

Ранней манифестацией так понятой политической поэзии стал первый сборник стихотворений Галины Рымбу «Передвижное пространство переворота» (2014), написанный непосредственно накануне украинского кризиса, – и именно в поэзии Рымбу Станислав Львовский увидел ещё в 2016 году, как в новом политическом контексте «новая субъектность [...] требует умения в те или иные моменты ощутить себя частью общности».³³ Первое стихотворение сборника, конспективно вводящее весь набор мотивов книги, открывается строчками: «разъясняющая всё кровь животных // политика: животные в хижине решают как быть»³⁴, – сразу увязывающими четыре из этих мотивов: кровопролитие / жертва как стимул политического действия, коммунальная общность как основа политики, дискуссия / коммуникация как её начальная форма, звери как потенциальное расширение круга субъектов политического высказывания и действия за пределы априорно ожидаемого состава. Конфигурация противостояния ещё не вполне ясна, опознание «своих» и идентификация с ними проблематична:

которые против нас, и те с нами
налились оком,
стоят напротив,

³¹ “The process of shifting should not involve self-decentring, that is losing one’s own rooting and set of values” (Yuval-Davis 1997: 131).

³² “Deconstruction does not say anything against the usefulness of mobilising unities. All it says is that because it is useful it ought not to be monumentalised as the way things really are” (Spivak 1991: 65).

³³ Львовский (2016: 6).

³⁴ Рымбу (2014: 5).

не совсем люди,
но и здесь, с этой стороны – не совсем те³⁵

– ср. также в другом тексте: «камни рожают наших детей / они кричат: чужие против своих а свои – карлики мрачные». ³⁶ Но очевидно, что заявленное в экспозиции стихотворения «быт становится потайным...» «мы» («все двери закрыты для нас»³⁷) связано с идеей единства угнетённых, недопредставленных, лишённых речи – и с идеей коллективного трансгрессивного действия, недоступного одиночкам (мотив огня, который должен разрушить косные, мешающие развитию жизни установления, проходит через всю книгу):

и действительно в каждый дом
входят гуси, входят козы, кошки,
границы страны, границы языка,
границы города, МКАД пылают лёгким огнём.³⁸

В последующих текстах книги единство недопредставленных персонифицируют «подростки, читающие “общество спектакля”»³⁹: противостояние «порванному рту государственного телевидения» и другим инструментам тоталитарного общества (не в последнюю очередь – медиакратическим) оказывается у Рымбу поколенческой характеристикой – в том числе и потому, что стремление к групповому «мы» психологически свойственно юности.

Вообще уже само появление в значительных количествах местоимений первого лица множественного числа (как личных, так и притяжательных) однозначно свидетельствует о том, что в фокусе внимания автора оказывается солидаризация того или иного рода (даже если в состав этого «мы» включается один-единственный другой человек – любовная лирика, в которой «мы» теснит «я» и «ты», будет, конечно, заметно отличаться). Как отмечает Кирилл Корчагин в первом специальном исследовании о судьбе русского поэтического «мы», это «одна из лексем, отсылающих к коллективному опыту переживания политического». ⁴⁰ В порядке эксперимента мы попробуем в этой работе ввести «мы»-индекс – отношение общего количества местоименных форм первого лица множественного числа к числу стихотворных строк обсуждаемого автора или произведения⁴¹. В первой

³⁵ Она же, 7.

³⁶ Она же, 10.

³⁷ Она же, 6.

³⁸ Она же, 7.

³⁹ Она же, 18.

⁴⁰ Корчагин (2019: 380-381).

⁴¹ Из материала для подсчёта исключены названия стихотворений и другие элементы перитекста. При этом мы, вопреки предложению Б.Ю. Нормана (Норман 2002: 217), не рассматривали в одном ряду с личным местоимением соответствующие глагольные предикаты с выпущенным местоименным субъектом: в коммуникативном аспекте, действительно, такие конструкции можно расценивать как однопорядковые, но в

книге Рымбу таких местоимений 91 на 1265 строк текста – индекс 0.07. Чтобы правильно оценить эту цифру, сопоставим её с данными по другим сборникам молодых поэтов середины 2010-х, не затронутых движением к поэзии солидарности: «Смерть студента» Дениса Ларионова (2013) – «мы»-индекс 0.008 (5 местоимений на 641 строку), «Искоростень будет взят» Валентина Воронкова (2015) – 0.02 (15/736), «Сторожевая рыба» Елены Горшковой (2015) – 0.03 (22/683), «На совсем чужом празднике» Ксении Чарыевой (2016) – 0.04 (17/450).

Неспособность к солидарности предстаёт в книге Рымбу залогом, прежде всего, личного поражения:

живущий в консервной банке, видимо, не заметит
как льют на него кровь томат раскалённое масло
чёрные дробкие пули бьют горошек-перец.⁴²

При этом стремление к солидарности – вовсе не залог победы. На протяжении сборника Рымбу несколько раз апеллирует к поэзии Николая Некрасова как к образцу письма с декларированной политической прагматикой – непременно ставя под сомнение некрасовскую риторику. Некрасов постулирует существование «стана погибающих / за великое дело любви» – Рымбу указывает на его иллюзорность:

за что мы боролись?
для чего все эти стихи?
погибающий стан народов в глубине аналитика⁴³

– на самом деле никаких погибающих за народ нет, гибнет сам народ, но, как любит говорить поколение героев Рымбу, «и это неточно»: возможно, катастрофа происходит только в представлении наблюдателя, а в действительности происходит что-то другое. Сверх того, два некрасовских слова *in praesentia* актуализируют соседнюю синтагму, «великое дело любви», *in absentia*, проецируя её на общую тему данного текста Рымбу, «Секс-пустыня», одного из центральных в книге: сексуальность утрачивает мобилизующую, революционизирующую и объединяющую функцию, которая была у неё прежде (и это критично не только для переживания сексуальности, но и для перспективы революции, поскольку, констатирует Константин Чадов, у Рымбу «телесно пережитой, экстатический контакт с Другим – источник и условие всякого политического действия»⁴⁴). Ряд образов в стихотворении отсылает к культовой кинокартине «Забриски-пойнт», снятой в 1968 году, и встраивается у Рымбу в развёрнутую систему отсылок к реалиям и ценностям молодёжной революции 1968 года. Необходимость и невоз-

поэтическом тексте важно именно эксплицированное представление обсуждаемого нами смыслового поля объединения, солидарности.

⁴² Рымбу (2014: 32).

⁴³ Она же, 49.

⁴⁴ Чадов (2019: 216).

возможность выстроить новый опыт на основании не пройденного русским социальным и политическим сознанием опыта 1968 года тематизирована в финальном тексте книги «я перехожу на станцию Трубная и вижу – огонь...»:

потому что нет никакого классового врага
только жестокость они
только предательство мы
только молчание я
без любви, без силы, без секса, без времени, без 68-го.⁴⁵

Рымбу констатирует глубокое проникновение апатии и аномии в предвоенное российское общество, и прежде всего в его старшие поколения: «наши матери жирно рубцующие мёртвое тело страны», «наши отцы гладкие больные ластики убаюканные мнимой едой мнимой войной»⁴⁶, – неизбежная самоидентификация с ними парализует действие:

я не должен сам себя жечь и гореть как тибетский монах
мама моя не должна
отец мой не должен.⁴⁷

Однако это не отменяет для Рымбу императива противостояния наличному политическому порядку вещей, хотя агентность этого противостояния остаётся неотчётливой:

мы видим только: огонь!
[...]
оккупантам нашей реальности вижу тюрьму и огонь
[...]
за дедов и прадедов лес и пшеницу огонь
за вино и сигареты огонь
за возможность личной позиции огонь
за солидарность за слабость за снятие блокады огонь
за гибель системы потребления за свержение насилия медиа огонь
за наши встречи действительно встречи живых говорящих нас огонь
вне отчуждения вне границ и наций огонь.⁴⁸

Характерно, что завершает книгу Рымбу маленькое стихотворение-постскрипtum «смерть прищуренных в полночь...»⁴⁹, посвящённое памяти Розы, – столкновение в нём мотивов ночной гибели, воды и тюрьмы однозначно указывает на Розу Люксембург. Появление именно Люксембург в контексте книги глубоко неслучайно, поскольку центральной идеей её политической философии был тезис о революции как спонтанном массовом движении, вырастающем на основании повседневного опыта, опережающего развитие концептуальной ясности и организующей силы, – этот тезис, сформулиро-

⁴⁵ Рымбу (2014: 58).

⁴⁶ Она же, 57.

⁴⁷ Она же, 21.

⁴⁸ Она же, 60.

⁴⁹ Она же, 62.

ванный Люксембург в полемике против Ленина, вошёл в обиход русской левой мысли лишь в последнее время (его, в частности, обсуждает философ Артемий Магун, принадлежащий к тому же кругу петербургских левых интеллектуалов, к которому в середине 2010-х гг. примыкала Рымбу⁵⁰). В том же 2014 году к Розе Люксембург обращается Наталия Азарова в своём стихотворении «на смерть трудной розы: р. л. и р. л.», вошедшем впоследствии в состав поэмы «Революция», – акцентируя именно этот мотив чаемого спонтанного горизонтального движения, объединительной инициативы:

твоё послание первотолпе
так прорастайте
горизонтально силой на себя своих тяните завтра.⁵¹

И именно к параличу спонтанности апеллирует Илья Данишевский, заинтересованный читатель Рымбу⁵² и непосредственный продолжатель её поэтики (в частности, следующий за ней в сквозном мотиве утраты сексом освобождающего, революционизирующего потенциала), когда аргументирует невозможность революции:

необременительный обмен жидкостями под мдма в земле окровавленного острова
где по твоим словам начнётся водораздел и бедные вскроют живодёрское горло
в Жеводане т. е. конечно нет
[...]
никакой спонтанности в круговом движении от места встречи к точке равноудалённой от всех других
когда я говорю тебе что чуда не будет и ты точно такой же как все
равноудалённый от всех других и нет, а теперь серьёзно да и вот так никакие
блядь дети не сделают революцию.⁵³

Но для самой Рымбу времён «Передвижного пространства переворота» это не столь очевидно и однозначно: в финале манифестарного текста «я перехожу на станцию Трубная и вижу – огонь...» агентность всё же приписывается социокультурному слою молодых интеллектуалов, причём инструментом этого приписывания символически выступает маркированно женская любовно-эротическая ситуация:

я выхожу на подмосковной платформе и вижу толпы студентов марширующих вверх
бледный свободный сводный университет
еле дрожащий, в воздухе только
в дыме воздвигнутый практикой

⁵⁰ Магун (2017).

⁵¹ Азарова (2014: 81-82).

⁵² Данишевскому принадлежал проект второй, так и не изданной книги Рымбу «Кровь животных» (Чадов 2019: 212).

⁵³ Кузьмин (2017).

в котором любые границы
по швам разорваны словно одежда возлюбленной
с которой встретились снова
в огне с которой легли
и я говорю: «Да. Любимая, да.
Мы встретились снова».⁵⁴

Несмотря на то, что позиционирование Рымбу как одного из лидеров новой волны русской феминистской поэзии является общим местом⁵⁵, апелляция к маркированно женскому «мы» для неё нетипична в первой книге и не становится более характерной далее, несмотря на возрастающую вовлечённость в феминистский активизм и, в частности, в феминистский литературный проект «Ф-письмо». Может быть, единственным значимым исключением стало стихотворение «Отдыхаем с подругами» в последней на данный момент книге Рымбу «Жизнь в пространстве» (2018), в котором гендерная солидаризация оказывается, в сущности, производной от классовой:

отдыхаем с подругами, обсуждаем секс
с парнями (почти всегда неудачный) и деньги,
которые заняли у других, обсуждаем волосы на теле и одежды
матерей, разорванные послесоветским временем. обсуждаем запах
робы отца, и то, как ужасно стирать её раз за разом –
ничего не постирывается.⁵⁶

В другом месте книги Рымбу эксплицитно указывает на именно такую иерархию идентичностей:

классовой селекции ночь опустилась над всем миром.
женщины ли мы? мужчины ли мы? люди ли мы?⁵⁷

– вопросы гендера неразрешимы, пока «есть люди, которые не могут получить паспорт, [...] есть люди, которые не могут никуда уехать, / они лежат, как больные чудовища, в плотных ямах из работы / и голода / и скудно говорят».⁵⁸ Поэтому Рымбу говорит от лица этих людей (в данном случае – своих родителей: несколько посвящённых им текстов первой книги перешли во вторую и значительно дополнены новыми), обращаясь к самой себе и своей социокультурной группе, тому самому «бледному свободному сводному университету»:

вернитесь сюда, не бойтесь нашей скудости действий, льда наших
мыслей, мы не вытащим себя сами отсюда. боритесь с нами: здесь.⁵⁹

– жест групповой самоидентификации производится трижды: строится «мы» говорящего, «вы» адресата, включающее в себя и субъекта письма, и чаемое

⁵⁴ Рымбу (2014: 61).

⁵⁵ Например: Георгиевская (2018).

⁵⁶ Рымбу (2018: 88).

⁵⁷ Она же, 92.

⁵⁸ Она же, 120.

⁵⁹ Она же, 91.

объединение этих «мы» и «вы», проблематизированное семантической амбивалентностью употреблённой формулы «боритесь с нами», означающей одновременно «боритесь вместе с нами» и «боритесь против нас».

Тем не менее, именно Галина Рымбу проторила путь для поэзии женской солидарности, и в текстах других авторов, появившихся в печати после 2014 года, хорошо заметно её влияние, а в некоторых случаях и прямые отсылки и переклички. В первой книге Оксаны Васякиной «Женская проза» (2016) Рымбу непосредственно упомянута в одном из стихотворений: «Давно уже мёртв семейный наш виноград, читает Г.Р.»⁶⁰ – и эта формула разрыва с благостной, отсылающей к многовековым шаблонам патриархата традицией встроена у Васякиной в контекст размышлений о том, что новому поэтическому поколению не оставлено возможности писать лирическую поэзию вне политического контекста. Как и у Рымбу, сквозной темой Васякиной становятся отношения с родителями: говорящую разделяют с ними культурный горизонт, социальная принадлежность, идеологические пристрастия, однако удержание идентификации с ними остаётся для неё императивом – и этот императив захватывает по смежности других людей из той же социокультурной группы, к которой родители принадлежат. В первой книге Васякина, в отличие от Рымбу, как правило, говорит об этих людях не обобщая, персонально, часто поимённо – и это всегда женщины: мать, не видящая ничего хорошего от отца («Я велела отцу, чтобы он дал матери денег на красивые вещи. / Мать позвонила и сказала, что он оставил килограмм картофеля и тысячу двести»⁶¹), Анжела с деревообрабатывающего завода⁶² («Это брак, / Я ничего не могу изменить. / Но эти овалы, как мои лета, / Уже никому не нужны»⁶³), «полуглухие женщины-бригадирки и сонные женщины-сортировщицы»⁶⁴, немощная Полина («Оборонительные кампании высушили её до маленькой старой женщины»⁶⁵), сорокачетырёлетняя женщина из коммуналки («говорит девятнадцатилетнему гопнику, соседу по коммуналке: / Зарегистрируй меня вконтакте, я буду музыку слушать и смотреть обновления на странице своей дочери, правда, ничего не понятно, но главное – это внимание. / А потом говорит: ну Андрей, пропусти меня к стиральной машине, ну что ты делаешь, Андрей, я же старая для

⁶⁰ Васякина (2016: 42).

⁶¹ Она же, 19.

⁶² Из последующих интервью Васякиной мы знаем, что её мать звали Анжела и она работала на деревообрабатывающем комбинате, Васякина описывает эту работу в похожих выражениях в интервью для книги «Ветер ярости» (Васякина 2019: 117); в этом стихотворении, однако, никаких апелляций к личному родству нет.

⁶³ Васякина (2016: 14).

⁶⁴ Она же, 46.

⁶⁵ Она же, 27.

тебя, у меня дочь тебя старше»⁶⁶). Единственное исключение в «Женской прозе» – стихотворение о московских гастарбайтерах, в котором Васякина сталкивает встречающую их в России ксенофобию с их ощущением новой страны как «страны свободы», страны возможностей. О том, что авторы, последовательно разрабатывающие те или иные стратегии акцентированно женского письма, готовы предоставлять голос другим недопредставленным и угнетённым группам, уже писал Илья Кукулин, показывая, что в начале 2000-х гг. обращение Ксении Маренниковой и Татьяны Мосеевой к образам геев реализовывало «право человека свободно выбирать самоощущение “стигматизированности” как исторической и социальной солидарности со слабыми и униженными».⁶⁷ Однако и в этом стихотворении Васякиной, заметим, дорогу к эмпатии в адрес мужчин открывает место женщин в их жизни:

Я привезу тебе денег, любимая Заура,
А пока я живу в двухкомнатной квартире с тридцатью нашими братьями,
Сплю с ними по очереди.
И если смерть не настигнет меня на рельсах,
Я привезу тебе вазу,
Из Москвы привезу платок.⁶⁸

Так же, как в первой книге Рымбу, в первой книге Васякиной много секса. Но Васякина отказывается от идеи Рымбу о том, что секс (мы цитировали выше) «почти всегда неудачный» и ничего уже не может изменить. Секс может служить выражением разобщённости:

Он говорит, пришли мне фотографию своих сисек,
Я посмотрю и пришлю тебе видео, как я кончаю над раковиной
В вашингтонском отеле.⁶⁹

Но секс может быть и выражением любви. У Васякиной и Рымбу есть зеркальные эпизоды, как нельзя лучше репрезентирующие различие в подходах. Рымбу:

мы лежали после секса в маленькой
комнате в общежитии завода «Автоматика», когда позвонили
его родители из деревни и сказали, что умерла его бабушка;
мне до сих пор сложно представить, что он чувствовал в этой близости,
в этом сближении секса и смерти...⁷⁰

⁶⁶ Она же, 38.

⁶⁷ Кукулин (2019b: 337).

⁶⁸ Васякина (2016: 22-23).

⁶⁹ Она же, 25. Ср. более раннее стихотворение Насти Денисовой «я смотрю как он спит...», в котором пространственная разделённость двух персонажей преодолевается возможностями видеосвязи, а не усугубляется ими (Денисова 2010: 42-44). Для авторов 1990–2000-х гг. новые коммуникационные технологии выступают средством поддержания контакта, а не его обрыва.

⁷⁰ Рымбу (2018: 116).

Васякина:

[...] когда мне позвонила мама и сказала, что папа умер,
Рядом спала моя Аня.
Она с вечера пробралась в общежитие
И спала со мной на моей узкой кровати, просто потому, что она хотела спать
со мной.⁷¹

Контексты этих эпизодов различны. Рымбу рассказывает историю любви, не выдержавшей испытания социальным давлением, – и вторжение смерти оказывается предвестником разрыва. Васякина рассказывает историю смерти – и вторжение любви оказывается залогом возможного выживания. Но непосредственно внутри эпизода мы видим, что секс не обещает победы над смертью, а любовь – обещает (показательно, что Рымбу дважды внутри эпизода повторяет слово «секс», тогда как Васякина трижды повторяет глагол «спать», но таким образом, что в двух микроконтекстах из трёх он не может принимать сексуального значения, – тем самым подчёркивается второстепенность, опциональность секса относительно любви; ср. в её интервью: «Секс – это патриархальная структура, в моей утопии секса нет, есть какая-то другая близость»⁷²).

И, однако, различие не только в этом. Любовь и победа у Васякиной там, где встречаются две женщины (мы уже отмечали, что так и у Рымбу, но для её поэзии такая встреча – редкое исключение⁷³). И этот выбор уже в первой книге окрашен у неё в политические тона:

Вот веточка мимозы. Восьмое, Март, Каталония. Женщины, так много
женщин, они ликуют на улицах. Они поют и смеются. Танцующая

⁷¹ Васякина (2016: 12-13).

⁷² Она же, 133.

⁷³ За пределы нашей текущей темы выходит интерес Рымбу к возможному снятию антитезы мужского и женского, ставшему одним из мотивов цикла – или, скорее, многочастного произведения – «Жизнь в пространстве», давшего название книге. Этот мотив особо выделяет в своём предисловии к книге Анна Глазова, отмечая, что у Рымбу «сексуальное влечение обладает властью обращать влюблённых в одно синтетическое целое, стирая границу между ними» (Глазова 2018: 12), за ней следует критик Александр Когаловский, указывающий на то, что «преодоление гендерной пропасти» осуществляется у Рымбу за счёт того, что «влюблённые сливаются в женское (а по сути – бесполое) целое» (Когаловский 2018). Целое, безусловно, не бесполое: «когда она взяла её за плечи в белой траве, она ещё была “им”, но двигалась на мне, как “она”, и коридоры камер лица соединялись над нами» – для слияния требуется именно переход мужского в женское, только тогда «она» и «я» становятся «нами». Однако в масштабе всего произведения никакого слияния не происходит, преобразования не случается, персонажи возвращаются к гендерным заданностям: «что он чувствует, ежедневно двигаясь по одному маршруту, что видит она, не покидая комнаты восприятия». Таким образом, преодоление гендера остаётся у Рымбу утопией, иногда воплощаемой, но в целом не способной справиться с социальной, экологической и языковой катастрофой, описание которой составляет основу «Жизни в пространстве».

демонстрация. Фиолетовая волна. Мы станем смеяться и ликовать. Это наши сёстры, говорю я. Посмотри на них. Они живые. Ты плачешь. И я тоже.⁷⁴

– этот вполне исключительный для «Женской прозы» манифестарный пассаж врезан как прозаическая вставка в наиболее сексуально эксплицитное любовное стихотворение книги «Когда я смотрю на тебя, я вижу тело зверя...», так что у Васякиной гендерная и сексуальная солидарность выступают как основание для солидарности социальной.

За три года, отделившие от дебютного сборника вторую книгу Васякиной «Ветер ярости», русский медийный фон вокруг женского вопроса изменился разительно, и триггером этих изменений послужила волна флешмобов, связанных с темой сексуального насилия. Сама Васякина говорит о своём обращении к этой теме одновременно с флешмобом #янебоюсьсказать как о совпадении⁷⁵ – впрочем, о параллелях в своих текстах с появившимися ранее текстами Рымбу она тоже говорит как о совпадении.⁷⁶ В результате тема всеобщей солидарности женщин оказывается в «Ветре ярости» сквозной. Она сразу, и в этом бросающемся в глаза отличие от «Женской прозы», вводится обобщением, хотя поначалу и весьма эмоционально сдержанным⁷⁷:

куда ни глянь
 притаились маленькие и большие
 бесплотные слабые женщины
 они приходят к нам
 как дикие животные приходят в города за едой
 они приходят к нам
 чтобы немного согреться и успокоиться
 они смотрят на нас
 они спят вместе с нами
 они тихие
 и столько скорби они вместили
 столько косноязычия⁷⁸

– отметим перешедший от Рымбу мотив идентификации с животными как с ещё одной группой угнетённых: лишённых собственной агентности и языка. Ожидаемо рост темы солидарности влечёт за собой дальнейший

⁷⁴ Васякина (2016: 32).

⁷⁵ Она же, 59.

⁷⁶ Васякина (2019: 146).

⁷⁷ Этот меланхолический модус солидарности для Васякиной нехарактерен и по ходу книги быстро трансформируется, но в её довольно заметном влиянии на другую молодую женскую поэзию последних лет задействована и эта нота – ср., напр., у Нины Александровой: «стихи про любовь / не к мужчине / безо всякой эротики / без секса и объективации / к сестрам / к каждой женщине – / твоему зеркалу / такой же уставшей, грустной, больной / такой же беспомощной, тихой, плачущей по ночам» (Александрова 2017) (стихотворение Васякиной «Кузьминки», в котором содержится цитируемый фрагмент, впервые опубликовано 24 апреля 2017 года на сайте радиостанции «Свобода»).

⁷⁸ Васякина (2019: 18).

рост «мы»-индекса: в «Женской прозе» он составляет 0.098 (63/643), в «Ветре ярости» – 0.115 (248/2150). Но Васякина не прибегает при этом к публицистической риторике вида «мы, женщины». Напротив, «мы» всегда вводится в текст как обозначение узкого круга лиц, включающего говорящую, – это могут быть «я и моя возлюбленная», «я и моя семья», «я и мои близкие». Однако сама частотность соответствующих словоформ имплицитно расширяет область референции⁷⁹:

здесь в Кузьминках нет богачей
 здесь в Кузьминках мы все
 живем в убогих жилищах
 здесь языки кошек и птиц
 перемежаются с языками
 мигрантов плачем детей
 скрипом дворницкого велосипеда
 мы здесь в одном теле
 [...]
 под прозрачным куполом
 политики и нищеты
 одним существом мы живем⁸⁰

– или уже в другом тексте:

когда мы жили в сибире у нас не было денег
 у нас не было памяти и не было любви
 а был только один
 длинный душный тяжелый день
 в котором мы жили все вместе
 в одном беспредельном теле
 и были одним взглядом
 и были одной болью
 а ещё мы бесконечно ели⁸¹

– в первом стихотворении («Кузьминки») речь изначально идёт про жизнь с любимой женщиной, во втором («Когда мы жили в Сибири») – про жизнь с родителями, но по ходу стихотворения в состав «мы» вовлекается неопределённое множество других людей, объединённых социальными обстоятельствами: в терминологии Юрия Левина «мы» собственное переходит в «мы» обобщённое.⁸²

Во второй книге Васякиной ещё отчётливее увязываются гендерная солидарность и классовая. Особенно показателен в этом отношении цикл

⁷⁹ На это же указывает и Кирилл Корчагин, отмечая, что «мы» в «Ветре ярости» «текуче: это и ближайшее окружение – мать и отец, и все дети Братска, и все его жители, и никто в отдельности» (Корчагин 2019: 387).

⁸⁰ Васякина (2019: 22).

⁸¹ Она же, 86.

⁸² Левин (1998: 469).

«Эти люди не знали моего отца», в котором фрустрация субъекта усугубляется от эпизода к эпизоду чередованием проявлений стигматизации по гендерному и классовому признаку. При этом гендерное и классовое определённым образом согласованы. Женщины, которые в классовом смысле рассматриваются как принадлежащие не к угнетённым, а к угнетателям (вроде «ухоженной девушки [...] в белой белой белой / блузке / с прозрачной татуировкой / на красивой красивой красивой коже»⁸³, легкомысленно смеющейся над стихами Лиды Юсуповой), – не подпадают и под действие гендерной солидарности. Даже там, где речь идёт непосредственно про насилие над женщинами, классовая принадлежность этих женщин постоянно подчёркивается: «тысячи рук опустились в опустевших заводах»⁸⁴, «лица их желтоваты в свете заводских фонарей»⁸⁵ и т. д. Однако внутренний драматизм цикла «Эти люди не знали моего отца» отчасти основан на том, что с отцом – единственной значимой мужской фигурой в книге – субъект поэзии Васякиной может солидаризироваться в классовом смысле, но не в гендерном. Переживание этой невозможности как обязательства солидаризироваться с женщинами *против* него (умершего от ВИЧ-инфекции и, возможно, заразившегося ею при случайном половом контакте) в полной мере отрефлексировано автором:

возможно все женщины это
такая тайная организация
работающая под прикрытием угнетённого класса
женщины вовлечённые в проституцию
это смертницы нашей террористической организации
жертвуют собой ради жизни всех женщин и убийства всех мужчин
хороший романтический образ складывается
я думаю что я одна из этих женщин
одна из тех кто борется против всех мужчин ради всех женщин
но я знаю что это не так
СПИД существует а борьба нет.⁸⁶

Самоопределение субъекта как той, «кто борется против всех мужчин ради всех женщин», охотно цитировалось как профеминистски, так и антифеминистски настроенными критиками⁸⁷ без учёта сложно построенной со-слагательной риторической фигуры, в которую оно вставлено (особенно показательна ёрническая метапоэтическая ремарка «романтический образ»), и в целом эта формула встаёт в ряд обманчиво прямолинейных эпатажных деклараций лирического субъекта, начинающийся сакраментальным «Я люблю смотреть, как умирают дети» у Маяковского – речевой жест, который, по

⁸³ Васякина (2019: 33).

⁸⁴ Она же, 63.

⁸⁵ Она же, 68.

⁸⁶ Она же, 46.

⁸⁷ Оборин (2019); Кузьменков (2019).

итогам длительной интерпретационной полемики, прочитывается сейчас как реплика в многосоставном высказывании на темы богооставленности и богоборчества в экзистенциально опустошенном мире.⁸⁸ Мы же отметим в процитированном фрагменте Васякиной, прежде всего, оборот «под прикрытием угнетённого класса», недвусмысленно отдающий гендерному при- мат над социальным, поскольку, как отмечала ещё Герда Лернер, «любой “класс” состоит из двух разных классов – мужчин и женщин»⁸⁹.

Закономерно в связи с этим, что в «Ветре ярости» выбор в пользу лесбий- ских отношений превращается у Васякиной в политический выбор – так как, по словам Моники Виттиг, «лесбиянство на сегодня является единственной общественной формой бытия, позволяющей нам существовать свободно».⁹⁰ Именно этим шагом обуславливается ультимативная возможность влиться в солидарное сестринство – даже для умирающей от рака матери:

Моя мама стала амазонкой
она присела на валун
и разом отсекла себе левую грудь

[...]

Она поняла что отказаться от груди мало
Ей нужно стать лесбиянкой
И она сделает это если успеет
Если будут ещё силы чтобы встать с холодного камня
И пройти пешком по пустыне
Чтобы встретиться с сёстрами.⁹¹

Представление о лесбийской любви как форме политического объединения женщин – единственной, которая способна удержать революционный потенциал, – развивает одновременно с Галиной Рымбу и Оксаной Вася- киной и Лолита Агамалова:

поцелуи наши в пикет обращаются
а любовь наша в революцию обращается
девочка-монархистка, стань Москвой-рекой
нет, мы не убежим из нашей страны, не бросим нашей сырой земли
наш секс – это митинг, а постель – это поле борьбы,
поле лжи, поле литературы, поле 3D-Москвы
нас заковали в нашу постель цепями, наш марш запретили, нас оцепили, нас
поместили в закон

[...]

но и в этом загоне возможен митинг, любимая, он и здесь возможен, ведь
все друзья

⁸⁸ Большухин / Александрова (2009).

⁸⁹ “Each ‘class’ is constituted of two distinct classes – men and women” (Lerner 1986: 215).

⁹⁰ Виттиг (2002: 35).

⁹¹ Васякина (2019: 66).

девочка-монархистка, иди за мной
ибо

когда поцелуи становятся пикетом, – любовь становится революцией⁹²

– именно благодаря эротическому порыву, соединяющему участниц революционного пикета, расхождение в их политических взглядах (субъект стихотворения явно стоит на противоположных монархизму позициях) ничему не мешает. Однако принципиально само наличие таких взглядов, без которого – и это резко отличает консолидационную платформу Агамаловой от солидарности по Васякиной – ни любовь, ни секс, ни гомосоциальность не несут освободительного смысла. Характерно, что как раз у Агамаловой появляется в связи с этим не только консолидирующее «мы», но и консолидирующее от противного «они», и это вовсе не мужчины:

Они не думают о политике.

Они не думают о политике.

Они не фрустрированы своими сексуальными фантазиями.

Они зовут себя бисексуалками, транссексуалками, квирами, лесбиянками и феминистками.

Они любят играть, обозначать насилие в пространстве языковой игры, сдирая друг с друга кожу лезвиеподобными языками.

Они говорят: жизнь слишком коротка, чтобы думать о политике. Они не думают о политике.

Они не хотят, чтобы их изнасиловали, чтобы они выучились ненавидеть и разучились дрочить.

Они хотят, чтобы их изнасиловали.

Они боятся членов, а не собственной капитуляции перед языками насилия, фрустрации.

[...]

Они считают, что жизнь слишком коротка, чтобы думать о политике.

Они не спят с мужчинами, как партизанки.

Они не думают о политике.

Они не думают о политике.

Они не думают о политике.⁹³

Прямая увязка женской идентичности с политической сознательностью, выходящей далеко за пределы собственно женского вопроса, также тематизируется авторами младшего поколения, сформировавшимися под влиянием Галины Рымбу, – например, Дарьей Серенко: «Когда я уехала из этой страны в другую и примкнула к хору, оказалось, что нет никакой другой страны, оказалось, что моя matka – гражданка мира, в котором одна война». ⁹⁴ Но прежде всего мотив противостояния войне как женской прерогативы связан в сегодняшней поэзии с именем Елены Фанайловой, с

⁹² Агамалова (2015).

⁹³ Агамалова (2017).

⁹⁴ Серенко (2017: 33).

начала войны в Украине работающей над продолжающимся циклом под названием «Троя vs. Лисистрата».

* * *

Фигура Фанайловой оказывается в этой проблематике не случайно. С одной стороны, уже по меньшей мере полтора десятка лет Фанайлова служит ролевой моделью для поэтесс младших поколений, её предисловие закономерно открывает в 2019 году книгу Васякиной «Ветер ярости», как открывало в 2007 году книгу Татьяны Мосеевой «Совсем другое дело». С другой стороны, Марк Липовецкий указывал ещё в 2010 году на поэзию Фанайловой как придавшую «новое содержание, казалось бы, давно затухшим дебатам о пределах и возможностях политической поэзии»⁹⁵, – причём, характеризуя эту новизну, Липовецкий апеллирует как к взаимопроникновению личного и политического, описанному ранее Майофис, так и к «принципиальной неопределённости субъекта, подрывающей категорию идентичности как таковую»⁹⁶, легкой в дальнейшем в основу концепции Корчагина. Однако в изменившихся условиях баланс этих двух тенденций у Фанайловой значительно сместился, хотя и 10 лет назад Липовецкий вслед за Александром Скиданом и Станиславом Львовским называл Фанайлову военным поэтом⁹⁷, – и направление этого смещения невозможно объяснить, как это делает Корчагин применительно к авторам младшего поколения, релегитимацией политического в поэтическом сообществе.

Прямые упоминания украинской войны в новых стихах Фанайловой не столь многочисленны, но не оставляют никаких сомнений в том, на чьей она стороне: «покуда парни идут на смерть / И приветствуют точно не Цезаря, а свободу. / [...] я думаю о Правобережной»⁹⁸ – указание на Правобережную Украину⁹⁹ здесь может читаться не только как злободневная деталь (добровольческие отряды, сформированные на Западе Украины и воюющие на её Востоке), но и как историческая отсылка (к украинским войнам середины XVII века, в ходе которых уже случались как противостояние Запада и Востока Украины, так и карательная экспедиция российских войск). Кроме того, две основные публикации фрагментов цикла объединены характерной деталью из области перитекста: они вышли на сайте Сноб.ру в дни российских государственных праздников – 12 июня 2017 года

⁹⁵ Липовецкий (2010: 168).

⁹⁶ Он же, 177.

⁹⁷ Он же, 172.

⁹⁸ Фанайлова (2018а).

⁹⁹ Традиционно в украинской культуре и историографии Украина делится на правобережную и левобережную относительно Днепра.

(в так называемый День независимости России, публикация так и озаглавлена «День независимости») и 9 мая 2018 года. В то же время вынесенная в название цикла апелляция к древнегреческим войнам универсализует конфликт, и типичность, поверх любых различий и подробностей, данной конкретной войны постоянно подчёркивается упоминанием тех или иных параллелей из времён, «когда Флоренция поднялась на Милан / И когда троянцы смешались с ахейцами в их резне / И в осаде Сараева, и в русской гражданской / И в испанской войне». ¹⁰⁰ Этот подход продолжает в русской поэзии военной и политической темы линию поэмы Станислава Львовского «Чужими словами» (2008), написанной по следам российско-грузинской войны 2008 года и сфокусированной на исторической контекстуализации текущего травматического опыта, благодаря которой этот опыт может быть пережит и переработан в конструктивную позицию. ¹⁰¹

Античная аллюзия в выбранном Фанайловой названии внутренне конфликтна. Осаждённая и обречённая, но не вызывающая никакой симпатии Троя ассоциируется с Москвой и Россией (но вместе с тем – и со своего рода внутренними захватчиками в них): «Чувство моё гражданское оскорблено, горожане. / Город заполнен троянцами в масках с кривыми ножами» – говорит Фанайлова в одном из наиболее эксплицитных стихотворений «#Лисистрата и демократия». ¹⁰² Лисистрата, предводительница пацифистского заговора женщин в одноимённой пьесе Аристофана, – alter ego субъекта. Но в названии цикла «Троя vs. Лисистрата» важны также выбор союза (латинская аббревиатура, отсылающая в сегодняшних языках, скорее всего, к судебной тяжбе) и последовательность слов: не Лисистрата против Трои, а Троя против Лисистраты, мужской военный порядок как посягательство на исконную мирную жизнь женщины.

Тем самым Фанайлова исходит из традиционного соотношения гендерных ролей, при котором «Девочки все принцессы и жертвы патриархата. / Мальчики все уёбища и Дон Жуаны / Путины или Трампы». ¹⁰³ Разумеется, в этих формулах есть значительная доля иронии, они до некоторой степени взяты из упоминаемой в предыдущей строке «провинциальной пьесы» – и отсылают к разным, плохо совместимым стереотипам, – и, тем не менее, здесь возникает база для гендерной солидарности:

Мы, женщины, умеем всё налаживать средь пепелищ и кладбищ.
Мы вечно лжём и не клянемся никакой мужскою клятвой.
Мы просто не даём вам, если сердце не моё. ¹⁰⁴

¹⁰⁰ Фанайлова (2017).

¹⁰¹ Кукулин (2019а: 424-426).

¹⁰² Фанайлова (2018а).

¹⁰³ Она же.

¹⁰⁴ Она же.

– кажется, это единственная в рамках цикла прямая отсылка к сюжету Аристофана. Такое непосредственное выражение этой солидарности тоже у Фанайловой не столь часто, хотя «мы»-индекс у неё лишь немногим ниже, чем у Рымбу и Васякиной: 0.067 (76/1133) для опубликованных к марту 2020 года за пределами социальных сетей стихотворений цикла (для сравнения отметим, что в последней изданной книге Фанайловой «Лена и люди» (2011) этот индекс 0.037 (90/2442), т. е. ниже почти вдвое). В то же время и в высказываниях от первого лица единственного числа субъект фанайловской поэзии нередко апеллирует к гендерной солидарности – например, через традиционно женские занятия:

Стираю и готовлю, как обычно бабы
В широтах наших реагируют на знамя наци и аншлюс:
Презреньем и игнором.¹⁰⁵

Верность гендерной норме оказывается не только стихийным женским ответом мужскому миру, но и осознанным политическим выбором, обеспечивающим по меньшей мере неучастие в агрессии – хотя в сослагательном наклонении субъект фанайловского письма рассчитывает и на большее:

Гордость этой страны, пацаны,
Бедность и независимость, тонны зла
Я развоплотила бы как смогла
Как медсестра небесного Кавказского узла¹⁰⁶

– дополнительный пуант этого образа в том, что работа медсестры (как известно, Фанайлова врач по первой специальности и охотно апеллирует к этому обстоятельству в стихах) связывается здесь с работой журналиста, нынешней профессией автора (поскольку «Кавказский узел» – это название независимого информационного ресурса, посвящённого Кавказскому региону вообще и региональным конфликтам в частности). Национальная гордость и экономическая отсталость – болезни, но по преимуществу мужские («пацанские»); в числе средств от них – журналистика, но идеальная («небесная»), понятая как каждодневная рутинная женская работа исцеления.

Расхождение женской и мужской картины мира влечёт за собой тяжёлые последствия, но в отдельном конкретном случае эти картины примиримы – как сказано по другому поводу у Иосифа Бродского, «мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно»:

Слабая женщина пусть и живёт как знает
Иглы ей в сердце вонзает
Сильный мужчина, живущий своим умом.
Многажды пережив частную паранойю и метанойю,

¹⁰⁵ Фанайлова (2018а).

¹⁰⁶ Она же.

Иногда эти двое
Спят или печалются, думают об одном.¹⁰⁷

Частную паранойю можно пережить – в отличие от общественной. Гендерные отношения мыслятся у Фанайловой как двуединство частного и общественного – и общая женская солидарность не противоречит частному межгендерному взаимопониманию (хотя действие как первой, так и второго на окружающую реальность в большей степени паллиативно). Сила этого возможного взаимопонимания и сближения прямо пропорциональна у Фанайловой силе переживаемой травмы, и если близость мужчины и женщины такова, что «среди людских сердец / Твоим бы заменила я своё», то это именно потому, что вокруг «чёртова война / Гибридная война», – это стихотворение, «Лисистрата пишет возлюбленному врагу»¹⁰⁸, особенно интересно, поскольку два его действующих лица разделены, по всей видимости, не только гендерной, но политической идентичностью (или, по меньшей мере, государственной границей) – и, однако, то, что их связывает, позволяет им не только пересекать (хотя бы мысленно) политические границы ради свидания, но и выходить за пределы своего гендера: в некоторой части текста субъект говорит о себе в мужском роде¹⁰⁹.

Солидарность не выглядит у Фанайловой ни универсальным решением, как у Васякиной, ни невозможной целью, как у Рымбу, – она оказывается личным императивом, не подлежащим отмене даже в свете ясного осознания бесперспективности общественно-политической борьбы:

Нас не приговаривают к смерти
Но обрекают на долгие годы
Подпольной работы, внутреннего сопротивления
Где ни пытки, ни гибель не исключаются
Если ты только во сне подумал
Как не нравится местной полиции
А прежде всего на компромиссы
В этом больше скушного, чем героического
Но и разрушительного, разъедающего личное дело.¹¹⁰

¹⁰⁷ Она же.

¹⁰⁸ Фанайлова (2018b).

¹⁰⁹ И это, наряду с уже приведённой цитатой из Дарьи Серенко, отсылает нас к продуктивной идее Коннора Доака о гомологичности выхода за пределы гендерной идентичности и гетеронормативности выходу за пределы национально-государственной принадлежности (Doak 2020: 215-220) – идее, которую, вероятно, удобнее было бы обсуждать на поэтическом, а не прозаическом, как у Доака, материале. Впрочем, именно у Фанайловой мотив мужского инобытия говорящей встречается и раньше, в других контекстах: «Видели здание инквизиции, / Где я работала в одной из прошлых жизней, / Когда была мужчиной и монахом. / [...] Во сне я видела свои мужские сандалии и подол рясы» (Фанайлова 2011: 29); «Автору этого текста / Явно необходима сильная мужская проекция» (Она же, 81).

¹¹⁰ Фанайлова (2018a).

Эта работа не сулит никакой победы: победные перспективы связаны с действием факторов, на которые субъект не рассчитывает повлиять: «У вождя внезапно откроется рак простаты / Аневризма аорты / Сифилис мозга, да и просто изжога». ¹¹¹ Если же кто-то и может при определённом стечении обстоятельств изменить положение вещей, то это не «мы»:

Даже если мы люди первого или второго сорта,
 Лучше помнить о том, что у нас есть третий
 А то и четвёртый
 И вот он-то встаёт и считает
 То, чего всем не хватает
 Самый самоотверженный, жертвенный и упёртый
 И ложится под пули и пули в живот
 Лучшие люди так никогда не умирают и не живут. ¹¹²

Невозможность существенно поучаствовать в изменении социально-политического положения возникала как мотив и в прежних стихах Фанайловой: «Где мои вилы / На которые подняты будут землевладельцы» ¹¹³, однако ни от какой другой социальной силы субъект фанайловской поэзии прежде этого не ждал: «Нация за меня / Отдаёт честь / [...] / Её взрывают и травят газом, / Каждый день берут в заложники, / А она как будто не чувствует». ¹¹⁴ Доминирующая в предыдущих книгах Фанайловой фрустрация отчасти обусловлена комплексом Кассандры: очевидная ей катастрофа незаметна для окружающих. Любопытно, что в книге «Лена и люди» 2011-го года вскользь возникают в так или иначе привязанных к политике контекстах названия регионов, оказавшихся в центре войны 2014-го: «Что нас [Нацию. – Д.К.] объединяет? / [...] / Крым летом? Я там была два раза» ¹¹⁵, «Я райская адская / В смысле донецкая гадская» ¹¹⁶ и наконец «Какие Судеты?» ¹¹⁷ (в контексте перечисления исторических травм прошлого, актуальность которых невозможно объяснить людям из настоящего) – апелляция к Судетскому кризису уже появлялась у Львовского в поэме «Чужими словами», но только в 2014 году параллель между гитлеровской аннексией Судетской области и путинской аннексией Крыма стала медийным клише ¹¹⁸.

¹¹¹ Она же.

¹¹² Фанайлова (2018а).

¹¹³ Фанайлова (2011: 53).

¹¹⁴ Она же, 50.

¹¹⁵ Она же, 51.

¹¹⁶ Она же, 55.

¹¹⁷ Она же, 54.

¹¹⁸ См., напр., статью британского политолога Бобо Лоу (Lo 2014), дискуссию вокруг этого сравнения в немецкой политике (Fietz 2014) или вызвавшую широкий резонанс в русском медийном поле колонку публициста Андрея Илларионова (Илларионов 2014).

В новых текстах Фанайловой социально-политическая катастрофа представлена как доступная восприятию Другого. Это особенно видно в тех стихотворениях цикла, где поэт вроде бы снова, как и прежде, работает с «ироническими перевоплощениями, пародийными узнаваниями себя в ненавистном “другом”»¹¹⁹, – в частности, в тексте «Неожиданные народные волнения в столице и провинциях империи» с подзаголовком «Из жизни обывателей».¹²⁰

Перед нами конспективное изложение ссоры родителей, чей ребёнок задержан на политической демонстрации. На ругань отца в адрес сына («Он не сказал, что прётся на Тверскую / И проведёт полночи в ОВД, / Да я вообще карьерою рискую, / Да твой щенок, да ты никто нигде») мать отвечает встречными обвинениями («Да ты ответишь мне за оборонку, / За Крым, за санкции и вооружений гонку»), и это, с поправкой на стилистику и интонацию, те же обвинения в адрес мужского порядка, с какими субъект цикла, фанайловская Лисистрата, выступает от собственного лица. Дальше супруги договариваются: «Решили вместе: и ментам, и школе / Ответить надо, и за страх и совесть, / Нам как ячейке общества одной», – гендерная коллизия разрешена, и на женских условиях. Схематичность конструкции (экспозиция, затем диалог) наводит на мысль о басне как жанровом ориентире (формате), а клишированный язык с принуждёнными инверсиями отсылает к «барачной лирике» Генриха Сапгира и Игоря Холина, речевые свойства которой должны были подчеркнуть тупиковый характер разыгрываемых персонажами жизненных сценариев (в соседнем стихотворении, протагонист которого – усомнившийся в своей миссии высокопоставленный заграничный агент империи, жанровой основой выступает травестированная баллада, а речевой портрет рисуется при помощи цитат и ритмико-синтаксических формул, отсылающих к Иосифу Бродскому, – такой индивидуальный подбор интертекста вроде бы сигнализирует о состоявшемся сдвиге действующих лиц от трагически искажённых авторских alter ego к полноценной ролевой лирике).

После того, как сюжет исчерпан, текст поворачивает в сторону генерализации, которая, типично для басенной морали, начинается демонстративом («такая»):

Такая наша историческая повесть
Такая наша историческая память
Мы думали, что отходили, что ли,
На митинги своё, моя гитара,
И это было офигенное веселье,
И всю страну нам обещали боги.¹²¹

¹¹⁹ Липовецкий (2010: 176).

¹²⁰ Фанайлова (2017).

¹²¹ Она же.

– очевидно, что «мы» этой строфы уже не то, что «мы» предыдущей («нам как ячейке общества одной»): субъект переключается в иной режим солидарности, от осторожно подразумеваемой гендерной к совершенно эксплицитной социокультурной, которая персонажей басни определённно не включает – вернее, включает не супругов, а упомянутого арестованного сына, конструируя поколенческую солидарность молодёжи конца 1980-х с молодёжью сегодняшней. Однако и это ещё не финал: следует отбивка, рассекающая связанную общими рифмами строфу пополам, и второй строфоид выводит уже на другой уровень генерализации:

Но тут иначе мыслит эта пара:
 Вставайте, граждане, с диванов и с похмелья.
 Мы помним и дубинки девяностых
 И сообщенья ангелов астральных,
 Отцов небесных,
 Они в тревоге.¹²²

Слово «иначе» маркирует здесь возвращение из молодёжного дискурса во взрослый, подготавливая появление третьего «мы», не совпадающего с первыми двумя. Это новое «мы» объединяет поколение родителей – тех, кто помнит прошлое, – поверх социальных и классовых различий, включая сюда и говорящую. При этом солидарность первого «мы», женскую и затем межгендерную, включал приватный триггер (судьба своего ребёнка), солидарность второго «мы» включал политический триггер времён Перестройки, а солидарность третьего «мы» включает экзистенциальный триггер – «сообщенья ангелов астральных», тревога, транслируемая прямо с небес, которым субъект Фанайловой её делегирует, поскольку в прошлых книгах транслировала её сама – и, в политическом смысле, не преуспела. Но нам важен здесь не вопрос о том, насколько можно надеяться на отцов небесных, а то, что возможность солидаризации предстаёт у Фанайловой именно возможностью переключения идентичностей: «Сейчас мы будем этим – а сейчас мы будем тем», как это и объясняет Дениз Райли.

* * *

Является ли вот эта фигура полагания «мы», конструирование общности со своим участием, единственной возможностью поэтического выражения солидарности? Нет, и мы находим иной путь в сборнике харьковского поэта Ильи Риссенберга «ИноМир. Растяжка» (2016). В предисловии к этой книге Александр Марков усматривает в его текстах «выход к реальности, на радостях, к счастью, забывающий превратить её в мучительную проблему»¹²³ – полностью выпуская из рассмотрения то обстоятельство, что вся

¹²² Фанайлова (2017).

¹²³ Марков (2016: 11).

книга целиком посвящена идущей в Украине войне. Валерий Шубинский как-то назвал Риссенберга «самым герметичным современным поэтом»¹²⁴, и, действительно, лексическая и синтаксическая затруднённость его стихов совершенно исключает любую прикладную прагматику. Поэтому Риссенберг последовательно говорит только о своей собственной воле примкнуть к общности, сложившейся и без него: «домотканая персона я / Улиц Нигояна уголёк и оголец»¹²⁵ – говорящий не может лично присоединиться к вооружённым формированиям, защищающим важные для него ценности, однако твёрдо позиционирует себя как малую, но живую и горячую часть того географического и смыслового пространства, в котором эта защита происходит. К теме сопричастности сражающимся за свою страну Риссенберг возвращается снова и снова – идёт ли речь о победах или о поражениях: «Поднявший на щит добровольца возьмёт и меня»¹²⁶, «Чашу позора испив я пропал в Иловайском котле».¹²⁷ Никакие социокультурные расхождения Риссенберга, как и Фанайлову, в ситуации уже происходящей катастрофы не смущают, их снимает самоотверженная вовлечённость в борьбу: «Повысит по званью Днипро и Айдар и Азов / Прольющую жизнь до росинки отчизну низов».¹²⁸ Риссенберг уклоняется от фигуры «мы» («мы»-индекс 0.01 (33/3304) – в 6,7 раза и в 11,5 раз ниже, чем в позднейших стихах Фанайловой и Васякиной соответственно), – но зато его «я» не ощущает себя лишним: «Веруя, миру помог бежать я, / Войноборонец передовой»¹²⁹, – и эта роль духовной практики расширяется от защиты бегущего с линии фронта мира до возможности пустить «на таран беркутят Колесницу пратцев».¹³⁰ Можно было бы предположить, что резкое отличие стратегии солидарности у Риссенберга от всех рассмотренных ранее авторов обуславливается его выключенностью из феминистского контекста, значительно усложнявшего, как мы видели, социально-политическую ориентацию поэтического субъекта. Но этот вывод может оказаться поспешным, если учесть, что интерсекциональность субъекта входит в поэзию Риссенберга с другой стороны, через национально-религиозную идентичность – действу-

¹²⁴ Риссенберг (2013: 28).

¹²⁵ Риссенберг (2016: 41). Сергей Нигоян – один из первых погибших участников украинской революции 2014 года, его именем действительно названы улицы в нескольких городах.

¹²⁶ Риссенберг (2016: 33).

¹²⁷ Он же, 17. Иловайский котёл – самое тяжёлое поражение вооружённых сил Украины в Донбассе в августе 2014 года.

¹²⁸ Он же, 33. «Днипро», «Айдар» и «Азов» — наиболее известные украинские добровольческие батальоны.

¹²⁹ Он же, 111.

¹³⁰ Он же, 136. «Беркут» – подразделение украинских спецслужб, противостоявшее народу на киевском Майдане и, вероятно, ответственное за гибель участников митинга.

ющую, правда, на удивление бесконфликтно относительно идентичности социально-политической.

В то же время такая конструкция солидарности как примыкания в гораздо меньшей степени актуальна для российского поэта, чем для представителя русской поэзии Украины, – и это хорошо видно на примере Марии Галиной, заявившей в интервью 2014 года о том, что в «ситуации тотальной промывки» «самая разумная стратегия» для художника – «крайняя степень индивидуализации, когда ты представляешь в качестве обособленной единицы только себя – не страну и даже не группу единомышленников; полный отказ от “мы”, от коллективного».¹³¹ Эту позицию существенно корректирует книга стихов Галиной «Четыре года времени» (2018), которая по существу целиком посвящена вооружённому вторжению в Украину, обсуждаемому и как тоталитарная экспансия («вот великий муж идёт с Востока на Запад / всё перед ним лежит расставляет ноги / [...] / там куда он шагает всё серое белое засыпанное снегами и нету / ничего воистину достойного / позади всё оплодотворено цветёт радуется воспеваает / правильные законы великие предписанья»¹³²), и, не в меньшей степени, как экзистенциальная катастрофа («Картошка закатывает глазки, выгибает выи, / Воет, но, слава тебе господи, не уходит, / Как же быть, сестрёнка, он жалуется бурёнке, / Если всё живое лепечет, плачет, жмётся к коленям, / Словно бы завёлся в доме покойник, / А возмёмься за нож – визжит, дерётся и убегает»¹³³). «Мы»-индекс Галиной 0.068 (69/1017), вровень с Фанайловой. Но возможность для непосредственного присоединения к группе Галина видит или там, где речь идёт о коллективной ответственности и вине, прежде всего за бездействие (завершающее книгу стихотворение «Мы видели, как плющ карабкается по карнизу...»¹³⁴ с рефреном «И мы ещё за это ответим»), или там, где речь идёт о поражении и гибели («Погляди на себя пряха, ты такая неряха, / У тебя все нити разного цвета. / А нам нужны одинаковые рубахи, / Цвета хаки форменные береты, / Перепутаны, длинноваты цветные нити – / Нам нужны короткие, извините»¹³⁵). Если же речь идёт о борьбе и возможности победы – то на первый план выходит неспособность внести в неё вклад, формирующая особое «мы» солидарных втуне, как в первом стихотворении из цикла “Ukraine on-line”:

Смотри, дурачок, не своё кино,
таращась во все глаза,
но против мы с тобой или за –
им, в общем-то, всё равно.

¹³¹ Галина (2014: 274).

¹³² Галина (2018: 40).

¹³³ Она же, 14.

¹³⁴ Она же, 53-54.

¹³⁵ Она же, 12.

А после того, как благую весть
 услышат они с небес,
 нам скажут – вас не стояло здесь.
 И нас не стояло здесь.¹³⁶

Однако и это, безусловно, политическая поэзия в заданном нами определении – рефлекслирующая возможности мобилизующего единства и поведение субъекта относительно этих возможностей.

* * *

При всех различиях между рассмотренными авторами мы можем, кажется, констатировать несколько общих закономерностей. Во-первых, невозможность объяснения эволюции политической поэзии исключительно или по преимуществу потенциалом развития и точками роста в самой поэзии: при всей апостериорной логичности внутривоэтического движения многое в этом движении возникает как реакция на изменения в социально-политической и медийной среде. Во-вторых, определяющее влияние на построение субъекта и его самоопределение относительно возможностей солидарности со стороны мультиидентичности и интерсекциональности: сложности с индивидуальным самоопределением возникают не потому, что в информационном пространстве слишком много шума, как могло казаться некоторым авторам 15-20 лет назад, а потому, что сложна сама индивидуальность. В-третьих, при всей важности и заметности вклада младшего поэтического поколения в исследование поэтических возможностей солидарности эта работа не отделяет его от более старших коллег, и многие её особенности в полной мере проясняются именно в сопоставлении с параллельной эволюцией уже давно действующих в литературе авторов.

Литература

- Агамалова, Л. (2015): Секс в газовой камере // Полутона. 04.08.2015.
<http://polutona.ru/?show=0804001918> (18.06.2022).
- Агамалова, Л. (2017): Лесбийский дневник // Сноб.ру. 19.02.2017.
<https://snob.ru/selected/entry/120776/> (18.06.2022).
- Азарова, Н. (2014): Солнцезащитный сон: Стихи // Воздух. 1 (2014). 79-82.
<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-1/azarova/> (18.06.2022).
- Александрова, Н. (2017): За окном кричит человек... // Урал. 12 (2017). 60-63.
<https://magazines.gorky.media/ural/2017/12/za-oknom-krichit-chelovek.html> (18.06.2022).
- Бенвенист, Э. (1974): Общая лингвистика / Под ред. Ю.С. Степанова. Серия: Языковеды мира. М.

¹³⁶ Она же, 10.

- Бодрунова, С. (2015): Медиакратия: СМИ и власть в современных демократических обществах: Дисс. доктора политических наук. СПб.
- Большухин, Л. / Александрова, М. (2009): «Я люблю смотреть, как умирают дети» в контексте цикла Маяковского «Я!» // *Nová rusistika / Новая русистика*. 2 (2009). 79-91. https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/116116/2_NovajaRusistika_2-2009-2_12.pdf (18.06.2022).
- Васякина, О. (2016): Женская проза. Серия: Поколение. М.
- Васякина, О. (2019): Писарева Е. В. Ветер ярости. М.
- Винник, Н. (2001): В России опубликован первый сборник стихов о войне в Чечне // *Newsru.com*. 02.03.2001. <https://www.newsru.com/russia/02mar2001/knigzulia.html> (18.06.2022).
- Виттиг, М. (2002): Прямое мышление и другие эссе / Пер. с англ. О. Липовской. М.
- Галина, М. (2014): О коллаборационизме и веротерпимости: Опрос // *Воздух*. № 2-3. 263-274. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-2-3/tolerance/> (18.06.2022).
- Галина, М. (2018): Четыре года времени: Книга стихов. *Ozolnieki: Literature without borders*.
- Георгиевская, Е. (2018): Русская феминистская поэзия: Заметки на полях // *Литература*. № 114. 01.04.2018. <http://litteratura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html> (18.06.2022).
- Глазова, А. (2018): Истец за силу // *Рымбу*, Г.: Жизнь в пространстве. М. 5-14.
- Гурова, Е. / Ломыкина, Н. (2020): Карнавал в Сети: как формула протеста побывала мемом // *Медиалингвистика*. Т.7. № 3. 318-331.
- Денисова, Н. (2010): Вкл. Книжный проект журнала *Воздух*. М.
- Илларионов, А. (2014): Крым и Судеты. Общее и различия // *Эхо Москвы*. 13.04.2014. Архивная копия: <https://archive.9tv.co.il/news/2014/04/14/173312.html> (18.06.2022).
- Когаловский, А. (2018): Скрытая теплота революции // *Литература*. № 124. 17.09.2018. <http://litteratura.org/criticism/2948-aleksandr-kogalovskiy-skrytaya-teplota-revoljucii.html> (18.06.2022).
- Корчагин, К. (2013): Маска сдирается вместе с кожей: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // *Новое литературное обозрение*. № 6 (124). 225-238. <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/maska-sdiraetsya-vmeste-s-kozhej-br-sposoby-konstruirovaniya-subekta-v-politicheskoy-poezii-2010-h-godov.html> (18.06.2022). Пер. на англ.: Korchagin, K. (2018): “The Mask Is Ripped Off along with the Skin”: Ways of Constructing the Subject in the Political Poetry of the 2010s. In: *Russian Studies in Literature*. 54,1-3 (2018). 120-140.
- Корчагин, К. (2014): Тактика ускользания: Кирилл Корчагин о том, как понять современную поэзию // *Теории и практики*. 14.04.2014. <https://theoryandpractice.ru/posts/8736-modern-poetry> (18.06.2022).
- Корчагин, К. (2018): Возвращение мерцающего субъекта: московский концептуализм и поэзия 2000–2010-х годов // *Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика* / Под ред. Х. Шталь и Е. Евграшкиной. Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Warszawa / Wien. 383-396.
- Корчагин, К. (2019): Поэтическое мы от авангарда 1920-х годов до новейшей политической поэзии // *Критика и семиотика*. 2 (2019). 378-391. http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_2019_2/27.pdf (18.06.2022).
- Кривулин, В. (2001): Стихи юбилейного года. М.

- Кузьменков, А. (2019): # яНеБоюсьСказать // Камертон. № 118 (16 августа). <https://webkamerton.ru/2019/08/yaneboyusskazat> (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (1998): Политическое в современной литературе: предмет, материал, рамка: (Доклад на Первой конференции по геопэтике (Москва, 24 апреля 1996 г.)) // Майские чтения: Альманах. Вып. 2 (Цирк: Олимп. Избранное). 232-234. <http://liter-net.lgb.ru/geopoetics/kuzmin.html> (18.06.2022). http://www.cirkolimp-tv.ru/files/archive/kontsepty/kuzmin_12_96.pdf (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (2000): Ещё раз – к коллизии Колкер vs. Гаспаров // Литературный дневник. 21.09.2000. <http://www.vavilon.ru/diary/000921.html> (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (2012): Поколение Дебюта или поколение Транслита? // Новый мир. 3 (2012). 177-192. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/3/pokolenie-debyuta-ili-pokolenie-translita.html (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (2017): К русской квір-поэзии: Леденёв, Чернышёв, Данишевский // Сигма. 06.10.2017. <https://syg.ma/@kirill-korchaghin/dmitrii-kuzmin-k-russkoi-kvir-poezii-liedieniov-chiernyshiov-danishievskii> (18.06.2022).
- Кукулин, И. (2019а): Документалистские стратегии в современной русской поэзии (2008) // Кукулин, И.: Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екб. 388-426.
- Кукулин, И. (2019б): Двадцать лет пения без аккомпанемента (2013) // Кукулин, И.: Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екб. 317-354.
- Левин, Ю. (1998): Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин, Ю.: Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М. 464-480.
- ЛЖМ (2000): Хроника литературной жизни: Март 2000 // Литературная жизнь Москвы. № 9 (38). 5-6. <http://www.vavilon.ru/lit/mar00.html#1603-2> (18.06.2022).
- Липовецкий, М. (2010): Негатив негативной идентичности: Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Воздух. 2 (2010). 168-177. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/lipovetsky/> (18.06.2022).
- Липовецкий, М. (2018): Цитатный субъект: неоакмеизм, концептуализм, пост-концептуализм // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика / Под ред. Х. Шталь и Е. Евграшкиной. Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Warszawa / Wien. 397-414. <https://www.peterlang.com/view/9783631770597/chapter26.xhtml> (18.06.2022).
- Львовский, Ст. (2016): Галине Рымбу: Полностью проживаемое происходящее // Воздух. 1 (2016). 5-7. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/lvovsky-orymbu/> (18.06.2022).
- Магун, А. (2017): Сделай сам. Революция и дилемма спонтанности // Неприкосновенный запас. 6 (2017). 13-24. https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyu_zapas/116/article/19473/ (18.06.2022).
- Майофис, М. (2003): Не ослабевайте упражняться в мягкосердии: Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. № 4 (62). 323-339. <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/ne-oslabevajte-uprazhnyatsya-v-myagkoserdii.html> (18.06.2022). Пер. на англ.: Maiofis, M.: “Falter Not in Practising Tenderheartedness”: Notes on Political Subjectivity in Contemporary Russian Poetry. In: Russian Studies in Literature. 54,1-3 (2018). 95-119.
- Марков, А. (2016): На стороне поэтики // Риссенберг, И.: Ино-Мир. Растяжка. М. 5-11.

- Норман, Б. (2002): Русское местоимение мы: внутренняя драматургия. In: *Russian Linguistics*. 26,2 (2002). 217-234.
- Оборин, Л. (2019): Памятник страданию другой женщины // Горький. 02.07.2019. <https://gorky.media/reviews/pamyatnik-stradaniyu-drugoj-zhenshhin/> (18.06.2022).
- Привалов, А. (2001): Злой поэт ползёт на берег // Газета.ру. 24.02.2001. Архивная копия: <https://web.archive.org/web/20071011202004/https://www.gazeta.ru/2001/02/24/zlojpoetpolz.shtml> (18.06.2022).
- Риссенберг, И. (2013): ОТЗЫВЫ // Воздух. 3-4 (2013). 27-32. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2013-3-4/rissenberg-opinions/> (18.06.2022).
- Риссенберг, И. (2016): Ино-Мир. Растяжка. Серия: Новая поэзия. М.
- Романов, А. / Романова, Е. / Воеводкин, Н. (2000): Имя собственное в политике: Язык власти и власть языка. М.
- Рымбу, Г. (2014): Передвижное пространство переворота. Серия: Поколение. М.
- Рымбу, Г. (2018): Жизнь в пространстве. Серия «Новая поэзия». М.
- Северская, О. (2015): Новый публицистический стиль: поэтические и политические практики (на примере «политической» поэзии России и Германии) // *Stylistika (Opole)*. Vol. 24. 139-159.
- Серенко, Д. (2017): Тишина в библиотеке. Серия: Поколение. М.
- Тихомиров, О. (2001) Что за символы нынче в чести?.. // *Время Ч: Стихи о Чечне и не только* / Сост. Н. Винник. М.
- Ускова, Т. (2019): Я/Мы – кто? История символа солидарности // МБХ Медиа. 25.09.2019. <https://mbk-news.appspot.com/suzhet/ya-my-kto-istoriya-simvola/> (18.06.2022).
- Фанайлова, Е. (2011): Лена и люди. М.
- Фанайлова, Е. (2017): День независимости (Троя vs. Лисистрата) // *Сноб*. 12.06.2017. <https://snob.ru/selected/entry/125462/> (18.06.2022).
- Фанайлова, Е. (2018a): Дневник за 2018 год (Троя vs. Лисистрата) // *Сноб*. 09.05.2018. <https://snob.ru/entry/160590/> (18.06.2022).
- Фанайлова, Е. (2018b): Лисистрата // *Артикуляция*. Вып. 3 29.12.2018. <http://articulationproject.net/лисистрата> (18.06.2022).
- Франк, С. (1930): Духовные основы общества: Введение в социальную философию. Париж. http://www.odinblago.ru/duh_osnovi_obsh/1#5 (18.06.2022).
- Чадов, К. (2019): Поэзия и фотография: из опыта гибридизации // *Воздух*. № 38. 210-221. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2019-38/chadov/> (18.06.2022).
- Шубинский, В. (2002): Мир больше не будет большим // *Знамя*. 1 (2002). 216-218.
- Doak, C. (2020): Queer Transnational Encounters in Russian Literature: Gender, Sexuality, and National Identity. In: Byford, A. / Doak, C. / Hutchings, S.: *Transnational Russian Studies*. Liverpool. 213-231.
- Fietz, M. (2014): Handelt Putin wie Hitler? Da irrt Schäuble gewaltig. In: *FOCUS Online*. 01.04.2014. https://www.focus.de/politik/deutschland/warum-schaeuble-irrte-lage-auf-der-krim-ist-nicht-mit-dem-sudetenland-vergleichbar_id_3736164.html (18.06.2022).
- Graber, D. (1981): Political Languages. In: Nimmo, D. / Sanders, R.: *Handbook of Political Communication*. Beverly Hills / London. 195-224.

- Hanish, C. (2000): *The Personal is Political* (1969). In: Crow, B.: *Radical Feminism: A Documentary Reader*. NY. 113-116. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (18.06.2022).
- Lerner, G. (1986): *The Creation of Patriarchy*. Oxford.
- Lo, B. (2014): *Crimea's Sudeten crisis*. In: Project Syndicate. 18.03.2014. https://www.newvision.co.ug/new_vision/news/1339077/crimea-sudeten-crisis (18.06.2022).
- Riley, D. (1989): 'Am I that Name?' *Feminism and the Category of 'Women' in History*. Minnesota.
- Spivak, G. (1991): *Reflections on Cultural Studies in the Post Colonial Conjecture*. In: *Critical Studies*. 3,1 (1991). 63-78.
- Vowe, G. (2006): *Mediatisierung der Politik?* In: *Publizistik*. 51,4 (2006). 437-455.
- Yuval-Davis, N. (1997): *Gender and Nation*. L.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge Sandler, Stephanie: *The Body Returns: Recent Poems by Russian Women*. In: IZfK 6 (2022). 45-83.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-11ad-b44b

Stephanie Sandler (Cambridge, Massachusetts)

The Body Returns: Recent Poems by Russian Women

Abstract

Russian feminist poetry has flourished in the post-Soviet period, especially the last decade. It has provided inspiring modes of resistance to all forms of indifference to bodily harms, particularly the harms to women. That poetry is studied here through the lens of feminist theory. The essay argues that a wide range of such theories finds resonance in these poems, and it introduces several key poets: Galina Rymbu, Oksana Vasiakina, Lida Yusupova, Elena Fanailova, and Mariia Stepanova, with a coda on Konstantin Shavlovskii.

Keywords: feminist poetry, political poetry, feminist theory, poetry and anger, body, Galina Rymbu, Oksana Vasiakina, Lida Yusupova, Elena Fanailova, Mariia Stepanova, Konstantin Shavlovskii.

When Masha Gessen reported on the demonstrations and arrests in Russia during the summer of 2019 for *The New Yorker*, she concluded that the number of arrests would increase “as long as the current regime exists.” She added that prison sentences would grow longer, enforcement more brutal. Her conclusion is devastating: “This is how freedom shrinks: once the vector has been established, there are no turning points, only the movement of the relentless, freedom-eating machine.”¹ Gessen’s prediction still has the ring of truth, and the implications extend far beyond Russia.² But one has to wonder whether she is right about there being no turning points, or whether there are not new ways to resist the

¹ Compare Gessen (2019).

² Compare Gessen (2020), about the US under Donald Trump.

“freedom-eating machine.” In the year that has elapsed since those comments (this essay was completed in 2020), the COVID-19 pandemic has produced a vast health crisis and an equally serious economic crisis worldwide, and it has been used by some authoritarian regimes to tighten their rule (Hong Kong being the prime but not the only example). Nonetheless, the world has also seen the rise of an enormous protest movement, inspired by the Black Lives Matter movement in the United States. The social changes associated with #MeToo continue as well. Amid the pandemic, and despite clampdowns, resistance has persisted and grown, and some small sparks of political optimism glimmer forth.

Those sparks are vividly seen in Russia’s poetry, particularly in poems by women and poems about women’s bodies. Poets are pushing at all possible bounds of propriety, ethical norms, and professional loyalty, most especially in political poetry. They have broken a long silence about the way women’s bodies are derided and harmed. As elsewhere, the #MeToo movement has made its mark in Russia, with a rise in dramatic conflict in the community of contemporary poets, some of it shockingly aggressive, all of it surely painful to its participants, male and female alike. Some of the most striking poetic texts that have emerged in this moment are poems meant to liberate their readers – poems meant to create freedom rather than to lament its lack. Even as those poems recount awful physical assaults and torturous emotions, their very existence promises a world where such pain, if not ended, will at least not be suffered in silence. Their rhetorical performances are doing what Svetlana Boym would have called cocreating the practice of freedom.³ The co-creators are their readers as well as a community of poets who have risen to defend one another, when needed. This cocreation is ongoing as of the moment when this essay is being written, and what follows accounts for only the beginning of the kind of turning point that may yet throw a real wrench into the freedom-eating machine Masha Gessen named.

These poems are well illuminated by a range of feminist theories, and I would argue that they show the enduring legacy of feminist thought and remind us that feminism comes in many forms and makes a range of arguments, some of them in conflict with one another. The key poets are Galina Rymbu, Oksana Vasiakina, and Lida Yusupova;⁴ their work has been inspired by Elena Fanailova, among others. At the end of this essay, I comment on Fanailova’s significance and her current work, as well as that of Mariia Stepanova. At the conclusion, I return to some of the premises with which the essay began, to consider the poetry of Kon-

³ Boym (2010).

⁴ Throughout this essay, including for proper names, I have used the modified Library of Congress system, which would render the last of these names as Iusupova. But in correspondence with me, the poet has insisted that her name be spelled Yusupova in English, and so I defer here to her preference. That spelling has also been used for translations of her work into English, some listed below. For bibliographic references to the Russian texts, however, I retain the properly transliterated name, Iusupova.

stantin Shavlovskii. I start with Galina Rymbu, whose poetry has reclaimed a radical political voice in exemplary ways.⁵

Galina Rymbu

Galina Rymbu (b. 1990) has published five books of poems in Russian in the last five years. She has emerged as one of the most significant contemporary poets writing in Russian. Politics, as both theory and activism, saturates her work, although as interrogation or investigation, rather than as argument. For more than a decade, she led workshops on feminist theory and facilitated other women's publications in Moscow and Petersburg; she now lives in Lviv in Ukraine. In 2019, she began writing reports on gender and violence for the Free Russia Foundation, and in her byline, she identified herself as investigator, poetess, feminist, and philosopher.⁶ She marked all of these terms as feminine in gender («*поэтесса*», «*феминистка*», and «*философиня*»). Rymbu uses these new terms to associate herself with the upsurge in feminist activism in Russia in the 2010s.⁷ Strikingly, she also uses an old word, *poetessa*, which has had associations with bad taste and cultural inferiority for speakers of Russian.⁸ But Rymbu boldly rejects the term's embarrassment by attaching it to her merciless, detailed investigative reporting about acts of violence against women.

Rymbu has backed away from attempts to read her poetry as agitational work or as following a party line.⁹ But she is very clear on the political elements of what she is doing, and has elucidated the abstract questions that motivate her work as a poet:

Я могу назвать свое письмо политическим, потому что, являясь феминисткой и левой, ищу в своих стихах ответы на сложные вопросы, которые волнуют меня с детства: «почему у одних есть все, а у других ничего?», «почему

⁵ My selection of poets to treat closely has necessarily excluded excellent poets whose work has also advanced feminist poetry in Russian, including Anna Al'chuk and Marina Temkina to name only two well-known examples, but there are also younger poets doing remarkable work. A bilingual anthology appearing imminently will give a fuller picture of this work: "F Letter: New Russian Feminist Poetry," selected and introduced by Galina Rymbu (2020a). And a remarkable and brilliantly accessible online project created by Mariia Bobyleva appeared as I was finishing this essay. It makes a wide range of feminist poetry available in Russian, with well-chosen contextualizing quotations and multiple points of navigation. See «Поэтика феминизма».

⁶ On the website Syg.ma, the phrasing is slightly different but with similar feminine endings: «*поэтесса*, *литературная критикесса*, *кураторка*, *философиня*».

⁷ Эпштейн (2018).

⁸ Svetlana Boym observed that poetess is "poet plus a feminine suffix, an excess, a mark of 'bad taste,' a sign of cultural inferiority," and that it is "embarrassingly gendered." See Boym (1991: 192).

⁹ «Интервью» conducted by Горалик (2016: 25).

люди ненавидят друг друга?», «возможен ли мир без насилия и войн?», «что такое свобода?», «как быть вместе и что такое чувство общего, солидарности?», «как двигаться вперед и воображать лучшее будущее, несмотря на боль и страдания?», «почему наше мышление так катастрофично и можно ли обжиться в катастрофе?» и т.д.¹⁰

I call my writing political because, as a feminist and leftist, I seek answers to complex questions in my poems, questions that have disturbed me since childhood: “why are there haves and have-nots?”; “why do people hate each other?”; “is a world without violence and wars possible?”; “what is freedom?”; “how to be together, as one, and what is the feeling of shared solidarity?”; “how to move forward and imagine a better future, in spite of pain and suffering?”; “why is our thinking so catastrophic, and is it possible to live as if accustomed to catastrophe?” etc.¹¹

As those questions illustrate, Rymbu’s work is animated by a set of political concerns that are not practical (what political system or which laws improve lives) but rather philosophical. Rhetorically, she reaches toward philosophy in her poetry, and one of her models, perhaps surprisingly, is Arkadii Dragomoshchenko.¹² Terms like («материя», «форма», «время», «организация», «знак» (“matter,” “form,” “time,” “organization,” “sign”) are mixed into poetic lines about a grimy street, a light-dappled field, a body speckled with wounds or mud. Blood, fire, excrement, and sweat are as likely to appear in her lines as textiles, plant life, or as those terms which function as telling signs of the lyric project – voice, vision, screen, space, sound. The texture of her poetry is roughened, and her most distinctive poetic device is repetition, used as a rhythmic device to unify her long texts. A line can stop all action by its repetition of a single short word, as in a line like «СМЕРТЬ, СМЕРТЬ, СМЕРТЬ» (“death, death, death”) or «ОГОНЬ ОГОНЬ ОГОНЬ» (“FIRE, FIRE, FIRE”) – the latter in caps, no less.¹³ Writing against forms of decay or what she would call in one cycle, “de-

¹⁰ Cited from Rymbu’s commentary to her poem «СТИХИ С НОВЫМИ СЛОВАМИ» (Рымбу 2020a).

¹¹ Here and subsequently, all unattributed translations are by the author.

¹² Rymbu paid tribute to Dragomoshchenko in co-founding the Dragomoshchenko Prize in St. Petersburg; she is deep in conversation with him in such poems as «[...] прошли полумрак где кишит черешня» (“[...] we’re past the half-darkness where cherry blossoms seethe”; Рымбу 2014b: 142-143).

¹³ In the poem «Я перехожу на станцию Трубная и вижу» (“I transfer to Trubnaia station and see”, Рымбу 2014a: 54-61). In the repeating word for fire («огонь»), Rymbu is likely in conversation with Aleksandr Skidan’s poem «Делириум» (“Delirium”), which also uses the repeating word as a refrain. His surrealistic, nightmarish mental wanderings and expansive form in that poem show how his work, like that of Dragomoshchenko, was an important model for Rymbu. She also follows Skidan in taking Dragomoshchenko’s work more in an erotic, personal direction. That move on Skidan’s part is noted by Il’ia Kukulin (Кукулин 2019: 307). For Skidan’s “Delirium” in both English and Russian, see Skidan (2008: 4-17). In Rymbu’s work, longer phrases can repeat as well, like the first line of «Всю жизнь поднимался по этой лестнице» heard three times (Рымбу 2014b: 54).

cline” («Книга упадка», 2019), Rymbu exfoliates the stages of ruin that corrode landscapes, bodies, buildings, concepts, creating a poetic equivalent of the morally compromised beauty of the hulking whale carcass in Andrei Zviagintsev’s film «Левиафан» (“Leviathan,” 2014).

The poetic subjectivity of Rymbu’s work aligns her with a deeply feminist project, even when her subject matter appears to be unmarked by gender.¹⁴ It shuttles back and forth between individuality and community, between “I” and “we.”¹⁵ Her version of the new social poetry, to use a term that has gained some currency in the last decade, has its roots in feminism, where the personal is ever and insistently the political.¹⁶ When Jacques Rancière writes, at the start of “The

¹⁴ Rymbu’s feminism was on particularly vivid display in a set of poems she shared on Facebook as this essay was being completed: «Моя вагина» (“My Vagina”) and «Великая русская литература» (“Great Russian Literature”); both poems were also uploaded to Google docs by the *Метажурнал* channel of Telegram. The poems set off waves of controversy, as well as a flood of poems in support, on Facebook. See for example: Ирина Котова, «Я – устала» (July 4, 2020); Alla Gorbunova, «Стихотворение, которое я бы написала о своем члене, если бы была мужчиной» (July 7, 2020), and Екатерина Симонова, «Лето. Среда» (July 9, 2020). Rymbu’s original poem was written in support of Iuliia Tsvetkova, an LGBT activist in Komsomolsk-on-Amur under house arrest and charged with pornography. On the Tsvetkova case, see Anna Malpas (2020).

¹⁵ Rymbu is in a sense retheorizing the philosophical contrast between sameness and difference, and, like Alain Badiou, is coming down on the side of sameness. See for example his lectures in “I Know There Are So Many of You” (2018). Also pertinent is Badiou’s masterwork “Being and Event” (2005: esp. parts 1-2, 23-122). Rymbu sends up Badiou in «Секс-Пустыня», *Передвижное пространство переворота* (2014a: 51), in part: «мертвый хуй торчащий из всей философии / Ален Бадью ебущий теории, цифры»; that line is translated as “the dead cock that protrudes from every philosophy / Alain Badiou fucking theories, numbers” in Rymbu (2016c). As has been noted by Dmitrii Kuz’min, Rymbu is very deliberate in her use of obscenity, often marking a turning point in a poem – in this case, a turn against pure philosophy, which she derides as useless («для чего нужен ты, если б мог ты спасти нас» / “what are you good for, if you could only save us”; Рымбу 2014b: 102), this despite the way in which her own poems dive deeply into philosophical problems. See Кузьмин (2014: viii). That dynamic positionality can read, in terms of genre, as an alternation between epic and lyric, which is surely one reason why Aleksandr Skidan began his essay on politics and poetics with reference to the Igor Tale (Aleksandr Skidan, «Политическое / Поэтическое», *Скидан* 2013a: 286-294). Skidan’s point in the essay is also to push open the boundaries around political poetry well beyond the topically political, thus his central example after the Igor Tale is a 1918 poem by a poet whose work avoided political topics, Vladislav Khodasevich, «2-го ноября»; for the poem, see Ходасевич (1989: 110-112).

¹⁶ Others have located Rymbu’s poetic subject between the deeply person and the insistently public. See, for example, Ian Vygovskii’s comments in «Отзывы» (2016: 30). To better understand the term “new social poetics,” one can study the series of poems that began to appear under that rubric at the start of most issues of *Novoe literaturnoe obozrenie* in 2009; the poems were selected by Aleksandr Skidan, who joined the editorial board as of 2009. For a study of one of the leading practitioners of new social poetics, Kirill Medvedev, see Bozovic (2014: 89-118). For an attack on the concept and practice of new social poetics, see Житенев (2013).

Flesh of Words,” that it takes a “new form of political experience to emancipate the lyrical subject from the old poetic-political framework,”¹⁷ he presses us to ask about the experiences that have emancipated Rymbu. We might be tempted to simply recapitulate her biography, beginning with a childhood of economic desperation in Siberia. The poems bear datelines that trace her movements from Omsk and Ust-Ishim to Moscow, Petersburg, and Lviv. And the poems build on her experiences of student uprisings, feminist movement, and motherhood.

The biography, however, is but the skeletal framework on which the complex scaffolding of the poetry is built. Particularly striking is Rymbu’s ability to keep multiple emotions and affects in play in her long poems. She creates a fine balance between the constraints and injuries of daily life on one hand, and the refusal to be undone by those harms on the other. A sense of free movement across geographical space persists, as does a rejection of limiting categories like poet or activist or mother or lover or – and this cannot be left out – victim.¹⁸ The poems reflect Rymbu’s constant shape-shifting identities. The thickening of image and diction gives the poems a distinctive signature.

Many of Rymbu’s poems are dense with figuration that changes across the length of the text.¹⁹ Her move toward longer form lets her create a great deal of space for the reader to wander through. Her poetic subjects are themselves in motion. As Rancière puts it, with regard to Wordsworth, it is “a way of seeing while on the move.”²⁰ And it is a way of seeing and moving, I would add, that lets expansive oxygen fill the lungs, that airs out language itself.

¹⁷ Rancière (2004: 10).

¹⁸ For Rymbu, the lyric subject is constituted by the mind-boggling combination of these freedoms with the refusal to let go of the imprint of all the limitations; it is such an emancipated lyrical subject that Rancière had in mind.

¹⁹ Readers with no Russian can grasp a fuller sense of her range through the translations published by Joan Brooks. See, for example, the chapbook “White Bread” (2016), and the poems in *Asymptote* (Spring, 2016); *The White Review* (January, 2016); and *Music & Literature* (02/01/2016). A bilingual volume has appeared: *Rymbu: “Life in Space”* (2020b). For the Russian texts, two of her books, «Передвижное пространство переворота» (2014a) and «Жизнь в пространстве» (2018), are the place to start. See also the issue of *Vozdukh* where she is the featured poet: *Воздух* (2016: 5-35), including poems, an interview, and responses from other poets.

²⁰ Rancière (2004: 17). For Rancière, Wordsworth “experiences nature as the territory of walking” (*ibid.*, 16), but for Rymbu, it is largely urban space that the poet traverses. It is worth noting that Rancière goes on to compare Wordsworth to Mandelstam, commenting astutely on the constricted airways and airless rooms of the late poetry (*ibid.* 26-40). For a continuation of Rancière’s work, see John Mackay’s superb book “Inscription and Modernity: From Wordsworth to Mandelstam” (2006).

Transformations are at the heart of Rymbu's poems.²¹ Persons are inspected in public when they are in transit, like the man from Nefteyugansk who is arriving at the Omsk railroad station.²² Or like the two oil and gas workers, riding in a train car described as a container of blood.²³ Or the guy in the metro who mutters that this isn't war.²⁴ Or like the speaker herself, constantly changing subway lines or moving between cities as she watches students themselves on the march.²⁵ Concepts as well as persons can be in motion, like the moving space of revolution that gives her poem and her book of poetry its title.²⁶ A holiday is deemed a "dialectical motion" that "does not permit resolution"; it "unfolds in reality" as a form of failure, and behind that concept is a figure of indeterminate gender moving between two windows and refusing to accept the established principles of magnitude, space, and time.

Those phrases come from the start of Rymbu's poem «Праздник» ("Holiday"), a poem of some three pages. Those phrases can be heard in the passages below, from the poem's beginning. It gives a sense of the diction:

развернутое в действительности диалектическое движение
не приносит разрешения, это – неуспех (он знал это).
потому что за этим всегда есть та (тот), кто мечется между двух окон,
не принимая установленных величин, пространства и времени.
и потому, что еще *за этим* есть одно окно, одно значение

*

поэзия приобретает форму, испытывая отвращение к форме,
устанавливая коридоры насилия, прикрывая дверь,
оставляя закрытую комнату знака длиться вглубь

*

и продукты висят в смутном времени *под одной цене*

*

и голос
несет себя сам.

*

он говорит: ты считаешь, что они живут в классовом гетто, но не
можешь это обосновать, ищи язык. язык скажет: *но я не искал тебя,*
чтобы давать значение.

²¹ As Anna Glazova put it, "The motion of speech, its flow, is experienced by the author as a material form of motion." Анна Глазова «Истец за силу», in Рымбу (2018: 6). For a different approach to the topic of self-transformation in Rymbu's work, specifically in the book «Кровь Животных» and in terms of the use of photography in that book, see Чадов (2019: 210-221).

²² Рымбу (2018: 121).

²³ Рымбу (2015).

²⁴ Рымбу (2016a: 13-14). «'Это не война' – сказал в метро один подбритый парень».

²⁵ Рымбу (2014a: 54-61).

²⁶ Or the man in a Che Guevara t-shirt pacing in a jail cell. See the title poem in «Передвижное пространство переворота» (ibid., 34).

*

тело вертится в уме, накручиваясь на праздник.²⁷

a dialectical motion unfolds in reality
cannot resolve itself, this is failure (he knew that).
because beyond it someone (she or he) races back and forth between two windows,
refusing established principles of measurement, space, and time.
and because still further *beyond this is one window, one meaning*

*

poetry acquires a form as it experiences revulsion against form,
establishing the corridors of violence, carefully shutting the door,
closing off the room, its sign to last longer, deeper

*

and foodstuffs hang there in a time of troubles *all at the same price*

*

and a voice
emphatically carries itself

*

he says: you think they live in a class ghetto, but you
can't ground that in anything, find a language for it. language says: *but I wasn't
looking for you / in order to provide a meaning.*

*

the body rotates in the mind, winding around a holiday.

The title, «Праздник» (“Holiday”), is initially perplexing. Later in the poem it is mentioned twice, called a “holiday without a sign.” But it is a holiday that allegorizes art itself. One is reminded of the last lines in the film “Andrei Rublev,” as Andrei comforts the sobbing boy who has miraculously cast the bell, «какой праздник для народа» (“what a holiday you have created for the people”).²⁸ Tarkovsky’s film also models Rymbu’s juxtaposition of the story of one individual with a story of masses of people, people who are subjected to the violence, the suffering, and, in the final scene, the celebrations that move through history like the moving space of revolution.

The final lines of her poem show us a group on a holiday picnic, and here all the abstractions of the poem are brought together and rearranged. In these lines, we again hear a mix of abstract language with the objects of everyday life – buckets, apples, drinking – and a repeated lowering of stylistic level, in a picnic on a site where oil is to be pumped. Here is the ending:

²⁷ РЫМБУ (2018: 73).

²⁸ As if authorizing this mental backward glance at film, the poem includes a section about film, specifically about someone adjusting the coloration on hundreds of hours of film. It reads as an ironic reference to both the length of Tarkovsky’s film and its controversial switch to color just after the bell-casting scene, when the film lingers in close-up over the richly colored surfaces of Rublev’s icons.

работа поэзии становится все более отличима, как труд, как смешение форм труда, происходящее без превосходства. мне снится, что мы никогда не узнаем: что такое – *письмо доступное всем?*

*

детали производятся. рядом с деталями лежат. руки взлетают вверх и вниз, вне зависимости от нашей позиции относительно их движений. земля по-прежнему взрыта. доступ к шахтерам закрыт. где твои налобные фонари языка, чтобы осветить эту тьму направленностью? но лоб напряжен и без света, пока другую вспенивает тьму рядом с болтливым

*

находясь в «истории», погружаешь руки в острое ведро
чья это руки?
по Иртышу плывут вздымаемые водой огромные куски тины
Усть-ишимский человек держит железо прошлого назначения
на берегу

*

когда кровь станет матовой, а матка волшебной, и земля станет вся из плодов – овощей и фруктов, вмерзших в землю,
и мы будем собирать их, чтобы отнести на нефтяную вышку,
где вместо откачивания нефти наши друзья играют музыку и что-то пьют, я разрежу плоды, а из них посыплются семена значения
во множестве, предложу подруге съесть их, а она скажет: «ты что, хочешь обидеть меня?»
нет, вот другие яблоко и перец, без семян, возьми²⁹

the work of poetry is becoming more and more discernible as labor, as a mix of labor forms, derived without supremacy. I dream that we will never know: what is writing accessible to all?

*

details are being produced. lying next to other details. hands fly up and down, independent of our position relative to their motions. the earth is dug up, as before. access to miners is closed off. where are your language headlamps to direct a light on this darkness?
but the forehead is furrowed even without light, until it foams a different darkness / near a chattering

*

located in “history,” hands dive deep into the sharp bucket
whose hands are these?
huge on chunks of mire float down the Irtysh on stirred up water //
the man from Ust-Ishimsk is holding a piece of iron left over from some by-gone function
on the shore

*

when blood loses its shine and the womb is made magic, and earth

²⁹ Рымбу (2018: 75-76).

shall be
 entirely its fruits – vegetables and fruit, frozen into the earth,
 and we will gather them and carry them to the oil derrick,
 where instead of pumping oil our friends are playing music and drinking
 something or other, I will cut the fruit and sprinkle their seeds of meaning
 in great number, I'll offer some to my friend to eat and she'll say, 'what do you mean,
 are you trying to insult me?'
 no, here's some apple, peppers, no seeds, take some.

The lowering of style is literalized by references by what is beneath, to the earth, to mines or to the layers where oil could be pumped (not unlike Tarkovsky's typical camera movement, in fact, down to the ground). And the labor of making poetry, as the poet puts it, is the labor to make poetry into a form of writing that is «доступное всем» (“*accessible to all*”). The italics mark the phrase as borrowed from an ideology Rymbu might support but one whose principles she interrogates. How to make a poetry “accessible to all” but preserve its sense of mystery and allusion?

Rymbu is keen to lower a different barrier, one which emerges in the prior sentence: a poetry derived without supremacy where the rejection of «превосходство» (“supremacy”) is a rejection of social hierarchies (as in white supremacy, masculine supremacy). She rejects the idea that the poet stands supreme, epitomized perhaps in a canonical poem like Pushkin's monument poem.³⁰ Rymbu's revision comes in the final lines of this poem, where the pillar is replaced by an oil derrick, and the poetic speaker shares foodstuffs whose seeds she hopes to sow.

Even that gesture proves too high-minded, though, and she humbles herself further, offering seedless foods – something unlike the taboo pomegranate seeds eaten by Persephone – as if in apology. Rymbu, who can harshly criticize assumptions about women's diminished social status, and who has written about women's sexuality with exuberance and frankness, also refuses to leave aside the social roles and myths associating women with food, nourishment, and motherhood.³¹ Here she makes good on that refusal, cutting up fruit into variations on the theme of poetry in the making. She cedes nothing, though, to the power of men. There is no bargain here with the male gods of Hades or anywhere else.

One other image in this final set of lines requires comment: the blood with its oddly matte finish. Blood turns up in Rymbu's poems more than any other material substance, reminding us of the embodied presence of all the persons and

³⁰ «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (“I have raised myself a monument made not by hands,” 1836; Пушкин 1977: 340). There, the poet aligns himself with a Horatian tradition and towers over the peoples he describes even as he hopes they will remember him as merciful.

³¹ Among other pertinent poems, see «В моем яичнике живет чудовище» and «Сыну», in Рымбу (2018: 120, 122). In the former poem, I have in mind the line where the son turns a cell phone flashlight on the mother's belly; in the latter, the remarkably apt sketch of late-night life in an apartment where a child sleeps and life makes its evening sounds outside the window.

beings, their fragility and their insistent clinging to life.³² This blood, of animals and of battle wounds, is spilled blood, a marker of the transgressive nature of our violent world. Rymbu depicts a world in which the blood – «черная тухлая кровь» (“black, putrid blood”) – is brought into obscene view.³³ She splatters that blood across her poems as a challenge to all readers to create a world in which wounds might be healed.³⁴

Oksana Vasiakina

Oksana Vasiakina (b. 1989), was student with Rymbu at the Gorky Institute, and she said Rymbu showed her how her poems could have an emancipatory force.³⁵ From her first book, «Женская проза» (“Women’s Prose,” 2016), she allied herself with the cause of women’s poetry, saying that her intended readers were women.³⁶ She drew broader attention in 2018 with a staggering poem on the website *Colta* under the heading «Два стихотворения о насилии» (“Two Poems about Violence”).³⁷ It begins:

ЧТО Я ЗНАЮ О НАСИЛИИ

³² The significance of blood in Rymbu’s work has been nicely summed up by Eugene Ostashevsky, who wrote: “Even one’s body is conceived as historical – and consequently fluid – in essence. It is not an object existing in the river of historical time but rather it itself is streamed through and formed by history. For there is no border between my body and the multiple processes of historical change, which are enacted through me, who am at once the mouth and the word of their polyglot glossolalia. If ‘revolution’ is history projecting itself into the future, ‘my’ revolution is history immanent in me as desire and anticipation. It is why the blood that comes out of the body is red.” Eugene Ostashevsky (2016), introducing “Three Poems by Galina Rymbu.”

³³ The phrase is «это кровь, кровь, чёрная тухлая кровь» from the poem «Я перехожу на станцию Трубная и вижу». (Рымбу 2014а: 55). One is reminded of the exclamation by Ivan Turgenev’s Holy Fool Kasian, who is repelled by the hunter’s casual shooting of wild birds. Blood, he says, is meant to be hidden from the light.

³⁴ Whether there is more hope than despair in Rymbu’s work is an open question, all the more so as she is a prolific writer, and still developing and exploring new themes and modes of poetry. Themes of domestic and sexual violence are increasingly informing her poetry. On July 8, 2019, she put up a poem on her Facebook page that recounts her own history as an abused child, entitled «Лучи», adding that it was her work on domestic violence that elicited that poem from her, she was sure. A fragment of that poem was published in Юлия Подлубнова (2019).

³⁵ In an interview for Svoboda News with Dmitrii Volchek (2017a).

³⁶ See «Мой читатель» (2017: 254).

³⁷ «Два текста о насилии» (2017b). Elsewhere Vasiakina explained that she wrote this poem during a panic attack while riding on the Moscow metro. (It is thus another example of poetry created on the move, and also something like the post-traumatic poetry created by Rymbu.) See her comments in the interview «В моей утопии секса нет, есть какая-то другая близость» (2019c).

когда мне было 13 лет меня изнасиловал подонок по имени Артём
теткин сожитель на моих глазах выволок ее на лестничную клетку и прыгал
на ее голове в ботинках пока та не потеряла сознание
сожитель моей матери избивал ее каждый месяц она ходила на работу с
синяками
и каждые полгода ходила к стоматологу чтобы
тот нарастил ей передний зуб выбитый моим отцом.

what I know about violence
when I was 13 a creep named Artyom raped me
right in front of me my aunt's partner dragged her out onto the staircase and
jumped on her head in his boots until she lost consciousness
my mother's partner beat her every month she went to work bruised
and every six months she went to the dentist to have her front tooth inserted my
father had knocked it out.

Colta made an exception to its policy of not publishing poetry on this occasion, and the publication became the venue for a further discussion of sexual violence within the poetry community.³⁸ Poems and poets were taking their place as exemplary moment of Russia's freest and perhaps riskiest forms of speech. Vasiakina's poem became a signal moment in Russia's nascent #MeToo movement, which in Russian is «ЯНеБоюсьСказать» (“I am not afraid to speak”).³⁹ Her poem helped bring post-traumatic discourse more out into the open.⁴⁰ Her own acts of speaking freely have drawn further attention to her, not all of it positive.⁴¹

³⁸ The other poet featured here is Konstantin Shavlovskii (b. 1983), who was better known as a film curator, producer, and critic and a founder of the Petersburg bookstore Poriadok Slov. His poem is discussed below. Shortly after the appearance of these two poems, Shavlovskii also published an account of rape by one contemporary poet of another several years earlier (Шавловский 2018). Recriminations exploded especially on Facebook, and involved Russia's most prestigious literary award, the Andrei Bely Prize, as well as a highly influential new prize for younger poets, the Dragomoshchenko Prize.

³⁹ Begun as a social media flash mob in 2016 and inspired by the equivalent hashtag in Ukrainian, the movement led to some legal reform in Ukraine. But in Russia, official scorn for victims of domestic violence has been slower to abate. There were widespread protests in 2019 against murder charges leveled against three sisters, Krestina, Andzhelina, and Mariia Khatchaturian, who killed their father after years of sexual and physical abuse. See Walker (2016); Масальцева (2019). In January, 2020, the murder charges were dropped. See “Russia to Drop Murder Charges Against Sisters Who Killed Abusive Father, Lawyers Say.”

⁴⁰ The emergence of a discourse of trauma in the 2010s has been well studied by Il'ia Kukulin, for example, «Ангел истории и сопровождающие его лица: О поколенческих и “внепоколенческих” формах социальной консолидации в современной русской литературе», in Кукулин (2019: 479-501, esp. 494-498 (on poets) and Kukulin (2017: 341-368 (on fiction, memoirs, and film)).

⁴¹ Dmitrii Kuz'min, who first published Vasiakina, heard an unwarranted attack on his professionalism coming from Vasiakina and Vera Polozkova in this interview: «Вот тут меня возненавидели по-настоящему» (2019). For his response, see Кузьмин (2019).

Two elements of Vasiakina's ways of writing are distinctive about her own work, and in turn revealing about the current moment. One has to do with sex, the other with anger. Russian poetry has a long legacy of prudery, and while there are ample predecessors for Vasiakina's erotic writings from the post-Soviet period, her calmness and sense of acceptance remain unusual (the closest comparison in terms of intonation is the work of Elena Fanailova). Vasiakina writes poems of great tenderness, and while some poems take up varied gender positions, the structure of lesbian desire is felt throughout.⁴² There are few predecessors in Russian poetry for lesbian love lyrics, and uneasy attitudes if not internalized homophobia persisted even during the Silver Age.⁴³ But there were exceptions, and Vasiakina's erotic poems owe something to Sof'ia Parnok.⁴⁴ She has Parnok's distinctive mix of irony and desire, although her long lines of free verse and conversational tone are unlike the rhymed, metered stanzas of Parnok. That sense of a natural unfolding of stories is also surely the reason she called her book «Женская проза» ("Women's Prose") with its suggestion that the poems are as if prosaic.⁴⁵

A more apt model for Vasiakina's poetic persona is Anna Barkova (1901–1976), a comparison which will also show the role of anger in Vasiakina's poetry. Barkova wrote with a strong and sure voice throughout her life: she began her poetic work as a strong voice for the revolution, representing herself an incendiary and a rebel, and as a dangerous lover.⁴⁶ Barkova's first book was called «Женщина» ("The Woman," 1922), an important predecessor for Vasiakina's «Женская проза». Barkova knew that strong emotions like anger

⁴² An exception can be found, for example, in the erotic opening poem of «Женская проза». It is spoken by a young boy in an apple orchard; his erotic fantasies are prepared by the poem's epigraph, from Walter Benjamin's "One-Way Street," with its frank statement of collapsing into tears at the touch of an elbow. See Васякина (2016: 5-9). Other examples of alternative subject positions in the same volume include «Как поверх моей Кати выются сосунки, я вижу», «Она протягивает свои загорелые пальцы», and «Когда я смотрю на тебя, я вижу тело зверя» (Васякина 2016: 16, 28, 32-33).

⁴³ See Burgin (1993: 177-203). Burgin shows how Parnok was exceptional in this regard.

⁴⁴ For an excellent account of Parnok's work and legacy, see Burgin (1994).

⁴⁵ Compare Stepanova's use of the word "prose" in the title of her book «Проза Ивана Сидорова», ("Ivan Sidorov's Prose," 2008). It contains a single narrative poem, unfolding of a tale of transformation, adventure, punishment, and escape. Vasiakina may have had Stepanova's book in mind, although her lyrics in «Женская проза» do not tell a single story, as Stepanova's book does.

⁴⁶ There is a notebook entry from 1956 when Barkova said she has never liked children, which is a singularly heretical utterance for a woman in the saccharine child-centric universe of Soviet Russia. For the notebook entry, see Баркова (2002: 367). For some poems where Barkova associates herself with violence and criminality, see «Преступница», «Зеркало», «Сафо», «Прокаженная», «Контрабандисты» (2002: 10-11, 18-19, 22-23, 35, 39). These are all early poems, most written around 1921, but the rage can intensify in later work. See for example, «Я хотела бы самого, самого страшного» (1938), also in *Ibid.*, 77.

and vengeance were shocking in a woman's poems, and her later work, much of it written during her long years in the Gulag, builds on the foundation that those strong emotions had established. That same energy fuels Vasiakina's poem «Песня ярости» ("Song of Fury," 2019).⁴⁷

In it, one hears echoes of Vasiakina's poem «что я знаю о насилии»: both poems feature the rhetorical structure of lists, the repetitions, the litany of crimes narrated in a nearly flat, journalistic tone, a tone used to stabilize the tales of relentless harm and unfathomable pain. What is stronger, sharper in «Песня ярости» is the sense of rage. It is an anger that readers of feminist poetry will recognize from US feminism, and from the poems of the great Adrienne Rich (1929–2012).⁴⁸ Vasiakina's own point of orientation is the French feminist Monique Wittig (1935–2003), from whom she takes her epigraph.⁴⁹ Wittig and Rich were pioneers in lesbian feminist movements, another lineage for Vasiakina's poetry that has implications in terms of her poetics and in terms of feminist theory.

Helen Vendler, writing about Rich, noted that "the poetry of pure anger is a relatively rare phenomenon."⁵⁰ But Vasiakina's poem challenges any notion that a poetics of anger must soon spend itself. She conjures up an army of women familiar from Wittig's 1969 novel «Les Guérillères». A utopian space emerges where women's anger matters and where hurt women can heal. That is how the poem opens, with a promise of healing: «Я зашью раны на твоём теле своим

⁴⁷ The poem appears in Vasiakina's book «Ветер ярости» (2019a) which she largely distributed in typescript to friends and acquaintances, as what she herself called a version of samizdat (in «В моей утопии секса нет»). But Vasiakina also published a version online. The poem has been translated by Joan Brooks: Vasiakina, "Wind of Fury / Song of Fury" (2018: 34-49). Quotations here are from these two sources. For Kelly's comments about Barkova, see Kelly (1999: 947).

⁴⁸ Thus, in writing about these poems, Lev Oborin emphasized a connection to the poetics of anger in Rich. See Оборин (2019). Oborin called «Песня ярости» the most radical feminist poem written in Russian.

⁴⁹ It reads: «Ремень на котором висит ружье, натирает мне шею и лопатки» ("The sling of my rifle presses on the base of my neck and in the hollow of my shoulder-blades"). Apart from the lineage Vasiakina thus creates, this epigraph also is notable for the way it constructs a powerful torso, one from which a weapon extends as if a further appendage. The novel cited is Virgil, *non*, translated into English in 1985 as *Across the Acheron*; Vasiakina has said it is one of her favorite works of literature (in the interview for *Svoboda News* with Dmitrii Volchek 2017a). In that interview, she also expresses admiration for Valerie Solanas and Alexandra Kollontai.

⁵⁰ Vendler (1980: 245). Her point might be proven in a poem like the six lines of Harryette Mullen's "Anger," where a tongue-tied speaker cannot speak her fury: "Nothing comes out / but spit." (Mullen 2002: 112). Elsewhere, Vendler noted that one of Rich's "characteristic methods of transforming her sociological generalizations into lyrical meditations" is "enumerations or catalog" and the other is "the vignette or anecdote" – and both of these rhetorical patterns are important in Vasiakina's work. See Vendler (1995: 221).

волосом / и поцелую – чтобы они зажили» (“I’ll stitch the wounds on your body with my hair / and kiss them until they heal”).

How does that healing work? First, because the unspoken is brought into language, brought to the surface – brought up, as Rich would have said, by diving into the wreck.⁵¹ But unlike Rich’s diving metaphor, Vasiakina, like Rymbu, imagines horizontal movement across space, picking up and shedding armaments, wounds, and new energies along the way. These are portraits of persons on the move, so much so that when Elena Fanailova read this poem, she said it made her feel an urgent need to get up, go out, and walk.⁵²

That motion is impelled by fury, the «ярость» in the poem’s title, and by the wind which rages. It makes the metaphor of air into the oxygenating exhilaration of freedom.⁵³ Like the women on the march, the air molecules of the poem are in fierce movement, so much so that the inhalation and exhalation of breath makes a sound as loud as the howling wind. The poet even sees the «ходы кислорода к дремлющим их ноздрям» (“movement of oxygen into their dreaming nostrils”). It is the very wind that sings.⁵⁴ At the end of the poem, a procession of women is imagined as touching the air on the wind («трогают воздух на ветру»).

Air has a materiality through which bodies move in strength and in anger, a materiality that is comparable to one of the poem’s other strong metaphors, that of the earth (where bodies lie in wait) and of the body’s blood (rendered thick with the symbolism of wounds, of menstruation and childbirth, and of a potent regenerative force). The final line of the poem predicts that «кровь прорастает сквозь землю» (“the blood will grow up through the earth”).

Vasiakina’s poem is a tour de force, one that insists on its own power to mix narratives of individual harm with litanies of warning, projection, and fantasy. Body parts are removable (for example, when she images her mother as an amazon who has sliced off her own breast) and exchangeable (as when she writes, «И если женщина потеряет хотя бы один орган своего тела / другая скажет – возьми мою грудь возьми мои пальцы» or «вырастут новые груди / вырастут новые губы / волосы вырастут новые»⁵⁵ / “if a

⁵¹ See Rich (1973), and in addition to the title poem, see especially “The Phenomenology of Anger,” a poem which has its own fantasy: “white acetylene / ripples from my body / effortlessly released / perfectly trained / on the true enemy.” (Ibid., 29).

⁵² That reaction opens her comments in «Почти всё о Еве» – Елена Фанайлова о новой книге Оксаны Васякиной (2019).

⁵³ Air is also a fleeting but significant metaphor in her poem «Ода смерти», which bears mention as well for its representation of the dying body. It is a poem of great tenderness and courage, and it shows a different side of her poetics. For the full text, see Васякина (2020a).

⁵⁴ The poet writes, «дуют ветры полные ярости / они поют песню ярости / и зовут нас встать и пойти / за нас отомстить» (“winds are blowing full of fury / they sing the song of fury / and call us to rise and walk / to avenge ourselves”; Васякина 2019a: 74).

⁵⁵ Ibid., 69.

woman loses but one organ of her body / another will say – take my breast take my fingers” and “new breasts will grow / new lips will grow / new hair will grow”⁵⁶). Here is a fantasy where women’s bodies, mutilated and degraded, are transformed into entities beyond all harm. If body parts have the capacity for renewal through amalgamation and recombination, then «Песня ярости» (“Song of Fury”) has imagined women’s bodies as invulnerable. Those bodies are paradoxically strengthened by absorbing the very muscle tissue of the enemy, creating an invincible armor. Hardened by the assurance of comfort and completion by their comrades, the women warriors move from a howl of despair – given as a long line of vowels – toward the power of song. It is the wind’s song that they inhale deep into their lungs and exhale as powerfully.⁵⁷

Vasiakina’s writing is meant, then, not just to heal wounds, but to convey courage. Rather than a willingness to concede that «нет языка / которым опишешь ярость» (“there is no language / to describe the fury”), the poem rises to its replacement of «протяжные звуки» (“drawn-out sounds”) that are, as Vasiakina said in an interview, like the work of mourners («плакальщики») who channel a family’s sense of devastation with their wordless keening.⁵⁸ To those drawn-out sounds, Vasiakina adds in her own stories that refuse to go untold.⁵⁹ Hers is a wild retort of identification and determination. And optimism: as she wrote in 2020, the very question of what will happen as women’s work comes out into the open is one that nourishes hope.⁶⁰

⁵⁶ I am doing violence to these lines by quoting them all scrunched together. Vasiakina uses indentation and spacing in meaningful ways, to convey the rhythms and emphases of her lines. I have tried to retain those spaces between words, but readers should go to the text itself to sense the full effect.

⁵⁷ It is as if Vasiakina knows the truism once written by Adrienne Rich: “The poetry of extreme states, the poetry of danger, can allow its readers to go further in our own awareness, take risks we might not have dared.” (Rich 2000: 58).

⁵⁸ In an interview with Joan Brooks, «Множественное женское тело» (2019).

⁵⁹ At the end of the poem, the speaker mutters «А если я не они то кто» (“And if I’m not them then who”). Vasiakina’s line rephrases Akhmatova’s line in “Requiem” («Нет, это не я, это кто-то другой страдает. / Я бы так не могла» (“No it is not I, it is someone else who suffers. / I could not bear it”; Akhmatova 1989: 158). There is another startling moment of psychological denial in Vasiakina’s text, in the seven lines that begin «только как будто не с ними / а какими-то-другими телами» (“only as if not with them / but with some other bodies”).

⁶⁰ That observation concluded her short meditation on the myths and artworks that use the imagery of spiderwebs and weaving (Васякина 2020b).

Lida Yusupova

When she was asked in 2019 about her favorite books, Vasiakina mentioned Lida Yusupova (b. 1963) prominently.⁶¹ They share important political affinities, including a belief that poems can accommodate tales of sexual violence. Their poems include a range of voices and stylistic registers as a democratizing gesture; and they assess shrewdly the harms that a culture of patriarchy and heterosexual privilege inflicts on sexual minorities and on women. Yet there are significant aesthetic differences, which themselves have political consequences. Yusupova is a poet who oriented her writings from the start toward pleasure, beginning with poems that evoked warm air on the skin, that spoke to lovers of paradise and joy. But war is sensed in the distance, and death hovers, bringing danger to this paradise.⁶² Pleasure and danger was the formula for a sex-positive version of feminism advanced in the 1980s,⁶³ as against the radical feminism of Adrienne Rich or Catharine MacKinnon. Vasiakina, as the comparisons to Adrienne Rich suggested, resembles these radical feminists, particularly in the rejection of patriarchy and what radical feminists called compulsory heterosexuality.⁶⁴ Yusupova would seem to have taken up the opposite position, particularly in her book «У любви четыре руки» (“Love Has Four Hands,” 2008), with its several configurations of erotic relationships and identities. But that does not tell the whole story, and her feminist politics are more complicated. By 2008, Yusupova was living part of every year in Belize, a second dangerous paradise, and the balance tipped from pleasure to danger. Her work crosses what were once separate strands of feminist theory: the metaphors of danger and pleasure persist, but her aesthetic increasingly also depends on exposure and denunciation of sexual violence, with an intensity that recalls the radical feminists.⁶⁵

She built these new poetic texts around found documents. Historical and archival material marks her 2013 book «Ритуал С-4» (“Ritual C-4”), and legal documents turned into poems are a significant presence in her book “Dead Dad” (2016). This documentary turn is a foundational aspect of current political poet-

⁶¹ See «Поэтесса и феминистка Оксана Васякина о любимых книгах» (2019b). Vasiakina also mentioned Elena Shvarts, for whom (I would argue) Anna Barkova was also a model; that could create a further and indirect pathway that connects Vasiakina to Barkova.

⁶² See for example «а дальше было имя», in Юсупова (1995: 22), as well as the poem that ends the volume, «Буквальный рай» (ibid., 42).

⁶³ See for example Carole S. Vance (1989), which collected and published papers from a 1982 landmark conference at Barnard College. This strain in second-wave feminism was generative of the queer studies work pioneered soon thereafter by Eve Kosofsky Sedgwick and others.

⁶⁴ Rich’s work is mentioned above; see also her important essay “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence,” which first appeared in 1980. Key works in radical feminism are MacKinnon (1987) and MacKinnon (1989).

⁶⁵ See for example Dworkin (1997). The original publication date is 1987.

Il'ia Kukulin describes it as “paratactic montage.”⁷² Yusupova has this kind of montage, but presents it differently from what Kukulin has described: she resists interpolating her own commentary or judgment, instead relying on formatting, rearrangement, and repetition to transform legal language into poetic language.⁷³ She gets great pathos from the ordering and reiterating of phrases meant by the court to be intonationally neutral. In another poem, a phrase is heard as if it were a refrain: «нетрадиционной сексуальной ориентации» (“nontraditional sexual orientation,” a standard euphemism for “gay”).⁷⁴ The flattened language of legal euphemism exposes a hate crime committed against a gay man lured to his death. Plain language, in its repetition, becomes a means to memorialization and recompense.⁷⁵

Language is also what binds us as humans. It renders us all vulnerable, just as our bodies are the site of that vulnerability. “It could have been me,” Yusupova intones in English in one of her short statements about her poetry. She describes herself standing before a poem she is writing as if it had a mirrored surface showing her own stricken face.⁷⁶ Vadim Kalinin has described Yusupova as turning an

⁷² Kukulin (2010). Kukulin emphasizes “discontinuities and unexpected continuities within the usual semantic order of the world” as a result of these strategies (ibid., 586). He traces a pre-history for current poems, from Nekrasov and Maiakovskii to the Lianozovo School and the Conceptualists, among others. And, although this essay does not include Yusupova, I want to acknowledge that Kukulin was one of the first people to urge me to read Lida Yusupova’s work – but not the first; the first was Dmitrii Kuz’min, who published the book «Ритуал С-4» and who continues to publish her work in *Воздух*.

⁷³ There is a parallel to the documentary poetry of Charles Reznikoff, as observed in Лехциер (2018: 242). Reznikoff’s long poem “Holocaust” appeared in Russian translation in Резникофф (2016).

⁷⁴ The poem is «Жизнь М.В.И.» in Юсупова (2016а: 93-105). This poem is an important moment in the «Приговоры» poems for its narrative about a hate crime directed at a gay man. By repeating the phrase, Yusupova foregrounds the one fact that makes this murder a hate crime, and creates a refrain within the poem, just as she brings musical phrasing to a fixed legal phrase for designating the victim in the phrase «смерть потерпевшей» to create a requiem for the dead. In addition, she expands the poetic potential of the word «потерпевший» (“victim”) by having it waver between functioning as a substantized adjective (a noun, basically) and a participle, which grammatically is what it is (e-mail from the poet, July 16, 2020).

⁷⁵ What was a phrase in a legal document is, she insists, is actually a way to designate a person, one whose lived reality is not recognized by the law. I am drawing here on Barbara Johnson, “Anthropomorphism in Lyric and Law,” reprinted in “The Barbara Johnson Reader” (2014: 235-261). The essay first appeared in Johnson (2008: 188-207).

⁷⁶ In fact, she utters those words standing in front of a painting by Jean-Michel Basquiat, and staring at her own reflected face; they are his words, uttered after the violent death of a friend, as she recounts in a text entitled with those words, “it could have been me.” See Юсупова, “It could have been me” (another instance of a text written in Russian but with an English-language title) in «Каракёй и Кадикёй № 3» (2016b). Basquiat’s words become hers as she reflects on the murder victims and murderers in her poems.

unexpectedly compassionate, empathic gaze to the past, and rightly so.⁷⁷ In the poem «красивые глаза» (“beautiful eyes”), Yusupova seeks to understand the disturbing blog posts of a convicted murderer, Sergei Bukhantsov. She writes:

он смотрит так нежно открыто он так
 беззащитен и думаешь думаешь как же
 он мог с такими глазами разве он мог
 с такими глазами с таким взглядом
 с такой беззащитностью
 почему почему почему⁷⁸

he looks so tenderly so openly he is so
 defenseless and you think think how
 could he with those eyes is it possible that he could
 with those eyes with that gaze
 with that defenselessness
 why why why.

She is stunned into uncertainty as she tries to imagine the world he saw with those beautiful eyes. What does it mean to be the person who could murder and defile the body of a woman who spurned his advances?⁷⁹

Yusupova makes a strong case for poetry’s ability to make known the suffering of others, as law often fails to do.⁸⁰ Elsewhere in her work, Yusupova has turned to a different kind of feminist revisionism, one that goes back to the family as the original site of patriarchy. In 2016, she published a volume from which I have been citing several of the poems in the «Приговоры» (“Verdicts”) cycle, entitled “Dead Dad,” its title taken from a Ron Mueck sculpture also called “Dead Dad” (1996–1997).⁸¹ Mueck usually works on much larger scale in his

⁷⁷ Калинин (2014: 8-9). That sentiment is echoed in the brief comments of Gali-Dana Zinger, who senses pity and tenderness («жалость и милость») in her work: Зингер (2014: 34).

⁷⁸ Юсупова: «красивые глаза» (2016b) and included in “Dead Dad” (2016a: 126-127), as an addendum to «Приговоры». The poem draws on the poetry of the murderer Sergei Bukhantsov (yet another kind of found document), as the poet observes in a footnote. Yusupova did something similar, including poems by a murderer, in the poem, «Ритуал С-4» (2012: 85-93), and included in the book «Ритуал С-4» (2013: 41-52).

⁷⁹ In implying that investigation, Yusupova is pushing her poem in the directions studied profoundly in Лехциер: «Экспонирование и исследование» (2018). One of his most interesting observations concerns the splintered subject position inherent in documentary poetry, and Yusupova’s work demonstrates that potential exceptionally well.

⁸⁰ Here I draw on Sarat’s “Knowing the Suffering of Others: Legal Perspective on Pain and its Meanings,” which is its own kind of study of law’s failures. See the astute observation that concludes its introduction: “law’s ability to do justice can be no more successful than its ability to know the suffering that justice demands or seeks to remedy” (2014: 11).

⁸¹ The sculpture “Dead Dad,” by Ron Mueck (b. 1958), ca. 1996–1997 is a small (20x38x102 cm.) hyper-life-like sculpture of a naked male corpse, lying face up, hands up. The poem “Dead Dad” with the same image can also be found in «МИТИН журнал» (2014: 91-93). For images of the sculpture and a critical assessment of it, see Philip Росоков, “With Reference to

alarmingly lifelike, colossal figures or body parts, but “Dead Dad” is shrunken in size.⁸² Yusupova used a photograph of the sculpture “Dead Dad” on the book cover, and Mueck’s aesthetic of exaggeration and hyperrealism is a remarkably apt model for what she does in her poetry.

Mueck’s sculpture, whether large or small, stages the potentially overwhelming encounter with the body of an other. In “Dead Dad,” the small figure actually magnifies the vulnerability of the corpse, pitifully exposed for our inspection. Our eyes are drawn to the genitals – as if we are transgressively examining the phallus of the father. Yusupova is unfazed by being in the presence of the symbolic locus of male authority. In this steely gaze, she is engaging with yet another important strand in feminist theory, that of French (and psychoanalytically inflected, deconstructive) feminism. The understanding that the power of the father has invaded the unconscious, that it has seeped into dreams, artistic expression, as well as into the prosaic insults of daily life, is taken up by other contemporary women poets, including Elena Fanailova, and to some extent Galina Rymbu and Oksana Vasiakina as well. Yusupova, however, demonstrates a further principle of French feminism: that women’s poetry can, as Luce Irigaray would put it, “play with mimesis.”⁸³ Her replication and distortion of the discourse of the law in the «Приговоры» (“Verdicts”) poems, like her turn to Mueck’s sculpture, challenges directly what Irigaray, after Lacan, called the Law of the Father.

Yusupova challenges the law of the father in an unusual way: she denounces the father’s legacy even as she ironically asks whether she can foist its burdens off entirely. In one passage, she writes that Ron Mueck gave his own hair to the “dead dad,”⁸⁴ and she compares that hair to the Chernobyl spider web pictured in the *New York Times*.

Рон Мьюек дал метрвому папе свои волосы
похоже на чернобыльскую паутину
о которой я вчера читала в Нью-Йорк Таймс
мои волосы дал мне папа

Death,” (May 26, 2015), Yusupova has sparingly used photography in her work, most strikingly in the poem «А Маша Сигова молчит», which appeared with photographs included in “Dead Dad” (2016a: 128-132) and published separately in Юсупова (2017).

⁸² His hyperrealism resembles 3-D copying rather than the fiberglass, resin, and such with which he in fact works. Some figures are small, like “Dead Dad,” some closer to human proportions, all more than a little creepy. For some photographs that include gallery visitors to show scale, see Alan Taylor (2013). And for a strong review of Mueck’s work, see Craig Raine (2006).

⁸³ As Irigaray says, to do that is to “try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it.” (Irigaray 1985: 76).

⁸⁴ Art journalists confirm that last point. See for example Pocock (2013) and Hogg (2013). Hogg describes the sculptures aptly: “They are less sculptures than versions of humanity, with their flabby folds of skin, hair sticking out of pores, hard toenails and tangible sheens of sweat.”

чернобыльские пауки плетут джазовые
паутины

Рон Мьюек дал волосы метрвому папе
мертвый папа дал волосы мне⁸⁵

Ron Mueck gave the dead papa his hair
like the Chernobyl spider web
I read about in yesterday's New York Times
my hair was given to me by my father
the Chernobyl spiders weave jazzed
webs

Ron Mueck gave his hair to his dead father
My dead father gave his hair to me.

Yusupova seems to stare at her own hair and find it disturbingly like her father's. The similarity, she suggests, is an effect of damaged genes, like a damaged spider web in Chernobyl as scientists have described it. It is distinguished by a pattern of disorder, writes the *New York Times*. The spider web offers a glimpse of damaged paradise, a zone where biologists can study radiation damage in its purest forms.⁸⁶

Yusupova has made of her own dead father a similar aberration of nature. The monstrous element is not just that he is dead, or that she was long estranged from him, both mentioned in the poem. The poem is not just about her father; the symbolic power of the father is turned into a metaphor of inheritance.⁸⁷ Patriarchy can only transmit damaged components – and, like all irradiated objects, the contamination threatens all it touches. The poet fearfully asks if her own biological existence continues the effects of his damaging genetic configuration.⁸⁸

At that moment, Yusupova is asking fundamental ethical questions. Denunciation of the harms committed by others is not enough, she suggests; each of us must ask what we have inherited, what our own legacy might be. Particularly in her work on «Приговоры» (“Verdicts”), which now contains more than a dozen poems based on criminal court decisions,⁸⁹ Yusupova reaches beyond politics or

⁸⁵ Юсупова (2016а: 8).

⁸⁶ Fountain (2014).

⁸⁷ She has another poem about the father's dead body in which his hands are described as lying in shit: «используя связи» (Юсупова 2016а:22-23).

⁸⁸ One could argue that language itself is damaged in Yusupova's poetry. To Galina Rymbu's ear, her language sounds not quite Russian. See her comments in Рымбу (2014с: 36), where she calls this a queering of language. More dramatic deformations of language occur occasionally in the poetry, for example, in the lines that tell how she learned of her father's death: these stuttering words deform the sounds of the verb “to die” (умирать): «мама звонит и говорит папа умер в 4 часа утра» (Юсупова 2016а: 8).

⁸⁹ Since this essay was completed, a book, «Приговоры», containing the full cycle has appeared from *Novoe literaturnoe obozrenie* in Moscow (2020).

law toward a realm of good vs. evil. She presents a moral reckoning where only the language of poetry stands at the ready.

Elena Fanailova and Mariia Stepanova, briefly

Yusupova, like Rymbu and Vasiakina, has found herself as one of a powerful chorus of woman's voices in Russian poetry. The importance of women poets in the post-Soviet period was noted more than a decade ago by several critics, including Aleksandr Skidan.⁹⁰ Skidan's point was that women poets were the most effective heirs of the tradition initiated by Brodsky. Lest his point seem tendentious, I should point out that he was writing on the occasion of the tenth anniversary of Brodsky's death and was asked about the shape of Brodsky's legacy as he saw it.

We might instead ask about the women poets who are important to Yusupova, Rymbu, and Vasiakina, as to their younger peers, and we are perhaps in a different position to pose that question than was the case in 2006. The long tradition of women poets in Russia has also, at last, begun to receive deeper scholarly study; a clearer picture is emerging of how women poets, while not creating an entirely separate tradition, have taken encouragement from the successes of their predecessors and have learned from their strategies of self-presentation and self-protection.⁹¹

For the women poets studied here and for many others who work in similar ways on the poetics of gender, politics, and ethics, the most important model has been Elena Fanailova (b. 1962). One of Fanailova's great achievements is the creation of a radically democratic and empathic poetics, one based on conversation and connection across seemingly unbridgeable differences.⁹² She has drawn on her own experiences as a medical professional and a journalist to tell stories of Russia in its age of transition, from the Soviet mentality in which she grew up, through the chaos of the 1990s, and in the face of the violence, authoritarianism, and uneven freedoms of the twenty-first century. Few poets have written as powerfully or with such astonishing, gentle hilarity about sex – in her poem «Лена и Лена» (“Lena and Lena”) – or about the way women readers perceive

⁹⁰ Скидан (2006: 153-169). Skidan's essay is a good source for the broader context of women's poetry as it has emerged in the twenty-first century, and there are a number of other important innovators, particularly in the representation of women's bodies, whom I have not discussed here. Among them: Marina Temkina, Polina Andrukovich, and Linor Goralik.

⁹¹ See, for example, Hasty (2019); for further scholarship, see 183-184 (n. 2), where an excellent list of English-, German-, and Russian-language scholarship is given. Catriona Kelly, mentioned there, built the foundation for much of this work, with her comprehensive account, “A History of Russian Women's Writing, 1820–1992” (1994).

⁹² I explain and exemplify this point in Sandler (2017).

women poets – in her poem «Лена и люди» (“Lena and the People”).⁹³ Fanailova has also provided an example about how a woman poet might take a leadership role in the poetry community, writing introductions for publications and reviews. Vasiakina and Rymbu are among those about whom she has written (as is Stepanova, to whom I turn momentarily). Fanailova has enabled the work of others with this kind of direct engagement and encouragement. As important, though, is the tone of her public comments and of her poetry: she has shown poets to speak frankly, even fearlessly. She has modeled a sense of comfort and ease in tackling difficult topics, showing, for example, how one might represent women’s bodies across all gradations of age, beauty, desire, disease, and power.

Fanailova began doing that work as early as the 1990s, but in the 2010s she has also been doing something else: she has been writing a massive, sprawling, nearly borderless set of poems about the hybrid war in Ukraine and related cultural and political events. She has followed her journalist instinct to use poetry as a way to absorb and respond to quickly changing circumstances. There is a sense of poems with open borders, long and short pieces that interrelate and that can have the same hashtags when she posts them to Facebook, but that feel like they may be rearranged into a different form in print at some future point. While the labor of offering a comprehensive account of this work has to wait, its effect can already be gauged, and it is pointing the way toward a further kind of innovation by contemporary Russian poets.

These are a kind of open-ended conversation with readers, a way of establishing poems as real-time reactions to unfolding events and as gathering points for reflections on the recent past.⁹⁴ Anything posted to Facebook or any other social medium has a date stamp, which gives all poems shared in this way the implicit sense of reacting to what is occurring in the world at that time. And shared posts also have an immediacy, a sense of intimacy, as if the poet is making work available in advance of its publication – which in fact many poets do.⁹⁵ It is as if she is sending out bits of new work when they are ready, for a community of readers that includes many fellow poets and friends (some of whom she tags to make sure they see the poem). The poems posted to Facebook typically elicit many comments, some simple notes of gratitude and approval, but many asking questions, offering interpretations, and pursuing the poem’s implications and exhortations. The poems generate further conversation, in other words. Face-

⁹³ They are translated as “Lena, or the Poet and the People” and “Lena and Lena” in Fanailova (2019: 148-179). This edition includes facing Russian originals.

⁹⁴ The poet has also now used this same approach toward her earlier work. There was a new poem, for example, that had the hashtag #ленаиллюди («Лена и люди», the title of a poem mentioned above), posted to Facebook (January 4, 2018), about cleaning an apartment, with recollections of her years as a doctor (Фанайлова 2018).

⁹⁵ These and other traits of poems shared via social media are discussed by more than a dozen poets in the forum «Поэзия в эпоху социальных сетей» (2019).

book, for all its problems, and this was true of LiveJournal before it, has become a platform that lets poets send their work out into the world as if to those who are known to want it, to need it. Rymbu, Vasiakina, and Yusupova, among many other contemporary Russian poets, post new poems there as well, and I am not suggesting that they got this idea from Fanailova. But her way of using the platform is blazing a particularly inspiring trail: without publishing a book of her poems since 2011, she has remained a central figure in conversations about contemporary poetry, particularly political poetry, through her extremely active presence online as a poet, critic, and journalist.

Fanailova's example for women, indeed, for all poets, finds an unusual complement in the poet, editor, prose writer, and publisher Mariia Stepanova (b. 1972). Because I have had the occasion to write about Fanailova elsewhere, I will focus here on Stepanova, whose importance as a poet has received a great deal of attention but whose increasing advocacy for women has not. Stepanova is, like Fanailova, also a significant public intellectual, with a stature not often granted to women in Russia. She uses social media with similar effectiveness and has the further platform of her work as the editor of *Colta* (and before it, *Open Space*), that rarest of crowd-funded independent platforms for cultural journalism in contemporary Russia. The significant cultural presence of *Colta* is already apparent in this essay, where I have drawn on its publications several times. Stepanova's reach goes far beyond *Colta*, however, as evidenced by the phenomenal success of her engrossing and genre-defying work of prose, «Памяти памяти» (“In Memory of Memory,” 2017). It won multiple major prizes and solidified her position as one of Russia's leading writers.

What Stepanova had not been known for, before the later 2010s, however, was political poetry. Her gifts as a formal poet were apparent from the start, and she made her mark especially with a brilliant set of ballads that showed both formal mastery and an extravagant imagination that could mix supernatural plots with psychological profundity. Something changed, or perhaps I as a reader first saw the change, when Russia annexed Crimea in 2014 and went to war with Ukraine. Like Fanailova, she found multiple ways to bring the violence of the hybrid war with Ukraine into her work; especially notable is her long text «Война зверей и животных» (“War of the Beasts and the Animals,” 2015), built on the deceptively simple genre of the fable to create a meditation on history. In effect, she showed by means of imagery and lexicon that the contemporary war reenacted the military invasions of the past, going all the way back to the “Igor Tale.”⁹⁶ In a number of her earlier texts she also showed an acute sensibility in the representations of women bodies («Женская раздевалка клуба ‘Планета Фитнес’» /

⁹⁶ For the Russian text of the poem, see Степанова (2015b: 35-58). The poem was first published in Степанова (2015a). The text generated immediate, lively commentary, beginning with Ямпольский (2015): «О поэме Марии Степановой “Война зверей и животных”». There is a brilliant reading of the poem's cultural antecedents in Maria Vassileva (2019: 79-87).

“The Women’s Changing Room at Planet Fitness”) and, in the poem she wrote about her great-grandmother, «Сарра на баррикадах» (“Sarra on the Barricades”), the consequences of women’s actions in public.⁹⁷

Stepanova made the feminism of these texts explicit when she shared on Facebook in 2019 and then published in 2020 a long poem, «Девочки без одежды» (“Girls Undressed”).⁹⁸ It drew an immediate and strong response, and Vasiakina named it as the poem that had been most important to her personally.⁹⁹ It is a long, generous, compulsively readable, and totally unnerving poem. Here is its beginning, the first of its fifteen stanzas, all of them ten lines long.

Всегда есть то, что говорит: разденься
И покажи,ними и положи, ляг
И раздвинь, дай посмотреть,
Открой, потрогай его, ты посмотрела?
Всегда есть комната с горизонтальной
Поверхностью, всегда стоишь там как дерево,
Всегда лежишь как дерево, как упало,
С глухими запрокинутыми ветками,
Между пальцами земля, во рту пальцы,
Яблоки не уберегла.¹⁰⁰

There is always something that says: undress
And show, remove and set aside, lie down
And spread out, let me look,
Open, touch it, did you look?
There is always a room with horizontal
Surface, you always stand there like a tree,
Always lie there like a felled tree,
With toneless branches thrown back,

⁹⁷ Both poems appeared in Степанова (2005: 27-30, 37-42), and are reprinted in Степанова (2010: 73-74, 80-83). For translations into English by Sibelan Forrester, see Ciepiela (2013: 156-167). «Женская раздевалка» is particularly curious in light of the later developments in Stepanova’s poetics. It mixes in memories of the poet’s childhood, and it exudes curiosity toward grotesque and traumatic memories and bears a remarkably light tone.

⁹⁸ For the poem see Степанова (2020: 45-54), from which all quotations are taken. The volume opens with a poem, «Тело возвращается», a rich text that deserves its own essay, and the one that inspired the title of this essay. It shows her writing about a woman’s body deep in the earth as the source of language. It is an image that recalls Elena Shvarts’s «Зверь-цветок», although the poem is much more extensively and vividly in conversation with the work of Danish poet Inger Christensen, Marjorie Pickthall, and Anne Carson. For Shvarts’s poem, see Шварц (2013: 37). For «Тело возвращается», see Степанова (2020: 5-24). As Lev Oborin has noted, throughout this book, it is precisely women poets with whom Stepanova is in conversation. See his review in Оборин (2020).

⁹⁹ Рымбу (2019с).

¹⁰⁰ Степанова (2020: 47).

Between fingers the earth, the mouth full of fingers,
Apples left unguarded, done for.

Stepanova's poem is about a structure of violence and humiliation inflicted on women, a structure that is shown at its most outrageous because the violence is inflicted on girls. The poem's intensity comes from its verbal repetition, its litany of the harms and actions, the forms of curiosity and shame that can always be found, but the intensity also comes from the fact that the violence is inflicted not on adults but on the young. The age of fifteen recurs in the poem, fifteen surely chosen because of the sonic waves that can spin out of its sounds (the word for spot or stain, «пятно» or for heel, «пятка» emerge from the first syllable («пят») of fifteen, and the poet writes early on «Пятнадцать – это число пятна» (“Fifteen – this is the number for a stain”, 48). But that tender age of fifteen also lets the poet record the mix of curiosity and shame experienced by someone who, as the poem repeats, is having a first sexual encounter in a way that is imposed rather than freely desired.

This is how it begins, the poet seems to say, and once begun, how it lives in the world of eternal repetition, the world where the dominant temporal adverb in dozens of lines of poetry is «всегда» (“again”; the adverb is repeated 33 times over 150 lines).¹⁰¹ «Девочки без одежды» (“Girls Undressed”) is also marked by a high degree of syntactic and other verbal repetition, creating the sense of a closed and unchanging world. Rather than the layering of literary and cultural allusion that marks so many of her other texts, this poem lets Stepanova obsessively tread back and forth over the same terrain of exploitation, injury, harm – but also recovery.¹⁰² She writes as if compelled, and to do so in a poem which it itself about forms of compulsion, of force, is paradoxically bold.

That possibility for repair is suggested in the title of the book in which this poem was published, «Старый мир. Починка жизни» (“Old World. Life Repair”). In this poem, repair emerges not in the lexicon (the phrase «починка жизни» does not appear here), but in its images. Here too, they are scant, the images presented are developed through repetition, circling back and forth obsessively over the same lexical items. These images unfold within two semantic

¹⁰¹ Stepanova meditates on the force of that word, «всегда», in public discourse. She comments on phrases that are, to her mind, telltale signs of a worldview that believes that there is nothing to be hoped for in the future. There is no tomorrow, just as the past, revived constantly, is not really past. See her essay «После мертвой воды» in Степанова (2015с: 36). A translation by Maria Vassileva of that essay has appeared in Stepanova, “The Voice Over: Poems and Essays,” ed. Irina Shevelenko (2021).

¹⁰² This is not to say that the layers of cultural memory are gone in this or in any other poem of Stepanova's, but rather that they are displaced into a different register. In «Девочки без одежды», that register is rhetorical. As Igor' Gulin has pointed out, the poet speaks as if from a position of having been silenced, precisely the rhetorical structure at the heart of Osip Mandelstam's great poem «Стихи о неизвестном солдате» (Мандельштам 1995: 272-275). See Гулин (2020).

fields. The first has to do with food, specifically fruit, heard as early as the image of the apple in the first stanza and then developed with terms for body parts that use the image of the apple (Adam's apple, and the Russian word for eyeball, «глазное яблоко») or of other fruit («груши» / “pears” and slang for “breasts”). The apple inevitably conjures up the temptations of the Garden of Eden, and it may call to mind as well, in the context of poems discussed here, the cut-up fruit and sprinkled seeds of Galina Rymbu's poem «Праздник» (“Holiday”). Stepanova has a powerfully revisionist attitude toward myth. Her poem is all about exposing the fake lure of forbidden knowledge – exposing what looks like seduction as the violence it actually performs.¹⁰³ The other metaphorical field is of course that tree, a tree that brings the knowledge sexual violence. But other aspects of this tree – its woodenness, its stolidity, its long-lived thereness – are repeatedly invoked in the poem. It is a tree to which the girl's body is compared again and again, as early as the second stanza's parentheticals «(она была как бревно) (чего ты как деревянная?)» (“(she was like a log) (why are you so wooden?)”)¹⁰⁴. The tree's status as living matter is emphasized in the images, for example, in the third stanza's image of bark opened out to reveal the wood within as if it were the musculature of a body:

И тот, кто хочет, может заглядывать в самую
Середину ее древесины, туда, где плоть
Еще влажная и кажется, что дымится.¹⁰⁵

And he who wants can look into the very
Center of the wood, there where the flesh
Is still moist and seems to smolder.

The trees of the poem open the way for settings in the woods, the woods of folktales where danger lurks, and for the appearances of a hunter, a woodcutter, a fisherman, those men who bring harm to the trees and beasts of those woods. In the final stanzas even a soldier appears, one last image of the masculine force that brings harm – and shame and silence – into the poem.

The poem offers its own linguistic assertions against that silence, speaking forth the ungraspable nature of a world in which girls are treated like trees, their bodies like a tree trunk with limbs splayed out, their bodies numb with the relentless gaze and command of the other. What Stepanova has achieved, in her merciless representation of the subjective experience of that numbness, is to show that she who is treated in this way can yet speak. And when she does, she will speak

¹⁰³ An exemplary feminist reading of a Romantic poem that unwittingly exposes (as opposed to Stepanova's relentlessly intentional work of exposure) the nexus of knowledge, desire, and the feminine is Karen Swann (1988).

¹⁰⁴ Степанова (2020: 47).

¹⁰⁵ Ibid. 48.

like a poet: a girl who is turned into a tree is always in some ways repeating the salvation of Daphne, turned into a laurel tree to save her from rape.

Those laurel wreathes have now symbolically crowned the heads of Stepanova, Fanailova, and a number of other remarkable women poets, including Yusupova, Rymbu, and Vasiakina. For all these women, every metaphor for silencing is itself an outcry and an assertion that the silence is over. All of these women poets, in other words, will have their say on the violence and the falsehoods their culture perpetrates. They are ready for men to follow them.

Postscript

Let me end with one example of a man who has taken up that task. His is not the only possible voice,¹⁰⁶ but his text is perhaps the most useful place to begin because of its ethical force and its engagement with some of the same feminist theories adduced here already. The poem by Oksana Vasiakina discussed above was one of two texts about violence, «Два текста о насилии», published together, and the second one was Konstantin Shavlovskii's poem «Машенька, Медуза» (“Mashenka, Medusa”). It is his poem with which I want to conclude this essay.

Shavlovskii charts a whole history of boys' education in social practices that perpetuates what is essentially rape culture. Shavlovskii calls it the violence industry, «индустрия насилия», and his word choice is significant for the way it builds on a Soviet lexicon of an industrialized society as one that requires a communal subjectivity for its laborers. But he uses Marxist analysis in a novel way: rather than describing the production of goods, Shavlovskii is describing the production of behavior, and one of those behaviors is silence or silencing, about which the poem repeatedly comments and often does so in terms of shared social norms, instilled fears. He writes:

с детства мы знаем
как поступают с насильниками на зоне
поэтому каждый
насильник будет молчать
каждый – насильник
все мальчики постсоветского мира
мы все молчим¹⁰⁷

¹⁰⁶ A larger question could be raised here, about the role of men's participation in online discussions of women's self-representations in poetry. The case of Galina Rymbu's poem «Моя вагина», briefly contextualized in n 14 above, includes important examples of this trend, not just the voluminous commentary by male poets and critics, but also the poems written by men as part of the flash mob supporting Rymbu in the wake of that criticism. See, for example, Alex Averbukh's poem «Сказ о том как мой махонькой хуй...» (posted to Facebook July 7, 2020) and Петр Разумов: «Меньшевики» (posted to Facebook July 9, 2020).

¹⁰⁷ Шавловский (2017). Subsequent citations from this source.

from childhood we know
 what they do to rapists in the Zone
 therefore every
 rapist will be silent
 every boy is a rapist
 every boy in the post-Soviet world
 we are all silent.

In effect, Shavlovskii denounces the circular logic of rape culture by showing the unconscious mechanisms that produce silence and complicity in those who commit acts of violence.¹⁰⁸

But he does not try to shift responsibility to some anonymous cultural mechanisms – on the contrary, he is explicit in acknowledging his own role, as a man, in keeping that industry alive:

я признаюсь в изнасиловании
 после пятнадцати лет
 молчания
 чтобы ярость тех
 кто хочет возмездия
 обрушилась на меня
 здесь и сейчас
 ///
 в индустрии насилия
 нет исключений
 ///
 тех
 кто отмывает тело
 годами
 от слабых следов
 насилия
 как если бы
 я тогда
 это я
 изнасиловал всех женщин
 ///
 потому что никто
 не будет освобожден
 иначе
 потому
 что
 ///
 в индустрии насилия
 нет исключений

¹⁰⁸ The Zone here is a penal colony, and Shavlovskii alludes to the practice in such prisons of subjecting those convicted of rape to sexual assault.

I am confessing to rape
after fifteen years
of silence
so that the fury of those
who want vengeance
can descend onto me
here and now

///

in the violence industry
there are no exceptions

///

of those
who cleanse the body
for years
of even the weak traces
of violence
as if

I at that time
yes I
raped all women

///

because no one
will be freed
otherwise
because

///

in the violence industry
there are no exceptions.

Like Vasiakina's poem, Shavlovskii's is calculated to have a strong effect, and he even integrates into the poem a prose aside that wonders whether he has been too direct.¹⁰⁹ That remark works to intensify the poem's irony rather than to undercut its argument.

This is all the more so as Shavlovskii aligns himself with those men whose own masculinity has been challenged (he suggests that the entire system of gender and identity is based on coercion, in effect). He recalls being taunted with the girl's name «Машенька» for his long hair when he was in school. His long hair was read a sign of femininity, and thus of weakness; that girl's name is also meant to imply that its bearer is gay; by the end of the poem his long hair is also associated with what he calls queer monstrosity («квир-чудовище»). But unlike the laurels that were invoked above, in my account of Stepanova's poem, here long hair is transformed into the wreath of snakes that sit on the head of the

¹⁰⁹ He writes: «Моя подруга, прочитав этот текст, сказала, что этот метод и этот язык не передают того опыта, о котором я хочу говорить. Может быть, сказала она, потому что это слишком прямой текст» (“My girl friend read this text and said that the method and the language don't convey the experience I intend. Maybe, she said, because it's too direct”).

Medusa (hence the poem's title). It is an image that will recur in the poem and one with which the poet concludes the first part of his poem:

змеи в моей голове давно мертвы
но взгляд еще способен
остановить, возможно
я машенька
я медуза
я говорю

the snakes in my head are long ago dead
but their gaze is still able
to cause a stop, maybe
I am a mashen'ka
I am a medusa
I am speaking.

The power to bring something or someone to a stop is the Medusa's power to petrify, but Shavlovskii suggests that his power, brought about not by his gaze but by his speech act in this poem, instead can bring the violence industry to a sudden stop.

Like the other poets treated here, Shavlovskii has, wittingly or no,¹¹⁰ engaged with a formidable figure in the history of feminist theory: Hélène Cixous, particularly her essay "The Laugh of the Medusa" (first published in French in 1975). Cixous has written an enormous amount, but this remains her most famous piece of work, and it generated a force field when it appeared that is comparable to the work of Irigaray, Rich, Wittig, and others mentioned above. Like Irigaray, she advocated for a form of women's writing, *l'écriture féminine*, that could liberate authors and readers alike. Cixous writes an exhortation to women to write about and for each other, and she offers a passionately utopian prediction of the power of women's words if can they only be written. Her Medusa is one who laughs (as she says, "You have only to look at the Medusa straight on in order to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing").¹¹¹

Shavlovskii's poem, with its invocation of the power of the Medusa, reminds us of how Russia's women poets, particularly Rymbu, Yusupova, and Vasiakina, are continuing the work of creating *l'écriture féminine*, but on their own terms. His poem demonstrates the power of their words to elicit new forms of discourse from men. Shavlovskii's poem is an act of breaking a silence, men's silence, which

¹¹⁰ Her essay also calls for men to open their eyes, to see themselves clearly, and thus, implicitly, her essay is also a call meant to rouse them to action. In effect, so is his poem. See Cixous (1976: 877, including n. 1).

¹¹¹ Cixous (1976: 886). This portion of the essay is the only place where the figure of the Medusa is present explicitly. But implicitly, the essay embodies the Medusa's gaze, its beauty and its laughter, in its every paragraph.

is to say, he is roused to speech in support of an end to male domination and an end to violent acts against women.

To see poetry turning to these topics, with courage, clarity, and conviction in our benighted age is heartening. It is a way to use speech to stop freedom from shrinking, to return to Masha Gessen's words with which I began. It is a way to return to the story of the body but to write it anew as a story of harm, risk, vulnerability, but also strength. That task is being taken up by poets, particularly the ones discussed here. But there are also tasks that fall to readers: we must learn to read poems that can be mysterious or hyper-realistic, exhilarating or rage-filled, endlessly long or frustratingly incomplete, humorous or heavy, explicit or elusive. Moreover, we are tasked to read with an empathy that recognizes new connections among poets who looked as if isolated on their islands of difference.¹¹² It is also an empathy that creates fresh if unlikely connections – among poets, and within the communities of poets and readers where poetry yet thrives.

Literature

- Badiou, A. (2005): *Being and Event*. Translated by Oliver Feltham. London.
- Badiou, A. (2018): *I Know There Are So Many of You*. Translated by Susan Spitzer. Cambridge (UK) / Medford (MA).
- Benjamin, W. (1996) *One-Way Street*. In: Bullock, M. / Jennings, M. (eds.): *Selected Writings*. Volume 1. 1913–1926. Cambridge (MA). 444-488.
- Boym, S. (1991): *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge (MA).
- Boym, S. (2010): *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*. Chicago.
- Bozovic, M. (2014): *Poetry on the Front Line: Kirill Medvedev and a New Russian Avant-Garde*. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 70,1 (2014). 89-118.
- Burgin, D. (1993): *Laid Out in Lavender: Perceptions of Lesbian Love in Russian Literature and Criticism of the Silver Age, 1893–1917*. In: Costlow, J. / Sandler, S. / Vowles, J. (eds.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford. 177-203.
- Burgin, D. (1994): *Sophia Parnok: The Life and Work of Russia's Sappho*. New York.
- Ciepiela, C. (ed., 2013): *Relocations: 3 Contemporary Russian Women Poets*. Translated by Catherine Ciepiela, Anna Khasin and Sibelan Forrester. Brookline (MA).
- Cixous, H. (1976): *The Laugh of the Medusa*. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. In: *Signs*. 1,4 (1976). 876-893.
- Dworkin, A. (1997 [1987]): *Intercourse*. New York.
- Edmond, J. (2014): *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*. In: *Russian Literature*. 76,3 (2014). 275-308.
- Edmond, J. (2019): *Make It the Same: Poetry in the Age of Global Media*. New York.

¹¹² I am drawing here on terms proposed by Oksana Vasiakina, although to make a somewhat different point. See Васякина (2019d).

- Fanailova, E. (2019): *The Russian Version*. Translated by Genya Turovskaya and Stephanie Sandler. Brooklyn (NY).
- Fountain, H. (2014): *At Chernobyl, Hints of Nature's Adaptation*. In: *The New York Times*. 05.05.2014. <https://www.nytimes.com/2014/05/06/science/nature-adapts-to-chernobyl.html> (18.06.2022).
- Gessen, M. (2019): *A Summer of Unprecedented Brutality*. In: *The New Yorker*. 06.09.2019. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/a-summer-of-unprecedented-brutality-in-moscow> (18.06.2022).
- Gessen, M. (2020): *Surviving Autocracy*. New York.
- Hasty, O. (2019): *How Women Must Write: Inventing the Russian Woman Poet (Studies in Russian Literature and Theory)*. Evanston.
- Hogg, C. (2013): *Artist at Work: Inside the workshop of Ron Mueck, creator of eerily life-like sculpture*. In: *The Independent*. 05.04.2013. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/artist-at-work-inside-the-workshop-of-ron-mueck-creator-of-eerily-lifelike-sculptures-8567614.html> (18.06.2022).
- Irigaray, L. (1985): *The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*. In: Irigaray, L.: *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter with Carolyne Burke. Ithaca (NY). 68-85.
- Johnson, B. (2008): *Anthropomorphism in Lyric and Law*. In: Johnson, B.: *Persons and Things*. Cambridge (MA). 188-207.
- Johnson, B. (2014): *Anthropomorphism in Lyric and Law*. In: Feuerstein, M. et al. (ed.): *The Barbara Johnson Reader*. Durham. 235-261.
- Kelly, C. (1994): *A History of Russian Women's Writing 1820–1992*. Oxford.
- Kelly, C. (1999): *Anna Barkova*. In: Tomei, Ch. (ed.): *Russian Women Writers*. Bound as 2 volumes. New York. 943-947.
- Kukulin, I. (2010): *Documentalist Strategies in Contemporary Russian Poetry*. In: *Russian Review*. 69,4 (2010). 585-614.
- Kukulin, I. (2017): *In a Muddy Land, Wearing a Historical Costume: Posttraumatic Humanism in Post-Stalinist Soviet Culture*. In: *Partial Answers*. 15,2 (2017). 341-368.
- Mackay, J. (2006): *Inscription and Modernity: From Wordsworth to Mandelstam*. Bloomington.
- MacKinnon, C. (1987): *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge (MA).
- MacKinnon, C. (1989): *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge (MA).
- Malpas, A. (2020): *Russian LGBT Activist Faces Porn Trial for Vagina Drawings*. In *The Moscow Times*. 13.03.2020. <https://www.themoscowtimes.com/2020/03/13/russian-lgbt-activist-faces-porn-trial-for-vagina-drawings-a69609> (18.06.2022).
- Mullen, H. (2002): *Anger*. In: Mullen, H.: *Blues Baby: Early Poems*. Lewisburg (PA). 112.
- Ostashevsky, E. (2016): *Eugene Ostashevsky introduces Three Poems by Galina Rymbu*. In: *Music & Literature*. 02.02.2016. <http://www.musicandliterature.org/features/2016/1/31/eugene-ostashevsky-introduces-three-poems-by-galina-rymbu> (18.06.2022).
- Pocock, P. (2013): *With Reference to Death*. 13.04.2013. [http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/mueck-ron-dead-dad-1996/\(23.06.2020\)](http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/mueck-ron-dead-dad-1996/(23.06.2020)).
- Raine, C. (2006): *The Body Beautiful*. In: *The Guardian*. 12.08.2006. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/aug/12/art.edinburgh2006> (18.06.2022).
- Rancière, J. (2004): *The Flesh of Words: The Politics of Writing*. Translated by Charlotte Mandell. Stanford (CA).

- Rich, A. (1973): *Diving into the Wreck: Poems 1971–1972*. New York.
- Rich, A. (1980): Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: *Signs*. 5,4 (1980). 631-660.
- Rich, A. (2000): *Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson*. In: McQuade, M. (ed.): *By Herself: Women Reclaim Poetry*. St. Paul (MN). 33-60.
- Russia to Drop Murder Charges Against Sisters Who Killed Abusive Father, Lawyers Say. In: *The Moscow Times*. 31.01.2020. <https://www.themoscowtimes.com/2020/01/31/russia-to-drop-murder-charges-against-sisters-who-killed-abusive-father-lawyers-say-a69108> (18.06.2022).
- Rymbu, G. (2016a): *White Bread*. Translated by Joan Brooks. New York.
- Rymbu, G. (2016b): *Three Poems*. In: *Asymptote* (Spring, 2016). <http://www.asymptotejournal.com/poetry/galina-rymbu-three-poems/> (18.07.2022).
- Rymbu, G. (2016c): *Sex is a Desert*. Translated by Joan Brooks. In: *The White Review*. <http://www.thewhitereview.org/poetry/sex-is-a-desert/> (18.06.2022).
- Rymbu, G. (2016d): *Poems*. Translated by Joan Brooks. In: *BLACKOUT* ((poetry & politics)). <https://my-blackout.com/2017/12/19/galina-rymbu-poems/> (18.06.2022).
- Rymbu, G. (2020a): *F Letter: New Russian Feminist Poetry*. London.
- Rymbu, G. (2020b): *Life in Space* Translated by Joan Brooks. Brooklyn.
- Sandler, S. (2017): Kirill Medvedev and Elena Fanailova: Poetry, Ethics, Politics, and Philosophy. In: *Russian Literature*. 87-89 (2017). 281-313.
- Sarat, A. (ed., 2014): *Knowing the Suffering of Others: Legal Perspective on Pain and its Meanings*. Tuscaloosa.
- Skidan, A. (2008): *Red Shifting*. Translated by Genya Turovskaya et al. Brooklyn (NY).
- Stepanova, M. (2021): *The Voice Over: Poems and Essays*. Edited by Irina Shevelenko. New York.
- Swann, K. (1988): *Harassing the Muse*. In: Mellor, A. (ed.): *Romanticism and Feminism*. Bloomington. 81-92.
- Taylor, A. (2013): *The Hyperrealistic Sculptures of Ron Mueck*. In: *The Atlantic*. 09.10.2013. <https://www.theatlantic.com/photo/2013/10/the-hyperrealistic-sculptures-of-ron-mueck/100606/> (18.06.2022).
- Vance, C. (ed., 1989): *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. London.
- Vasiakina, O. (2018): *Wind of Fury / Song of Fury*. Translated by Joan Brooks. In: *Sinister Wisdom*. 110 (2018). 34-49.
- Vassileva, M. (2019): *After the Seraph: The Nonhuman in Twenty-First Century Russian Literature*. Doctoral dissertation. Harvard University. Graduate School of Arts & Sciences. <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/42013096/VASSILEVA-DISSERTATION-2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (18.06.2022).
- Vendler, H. (1980): *Adrienne Rich*. In: Vendler, H.: *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*. Cambridge (MA). 237-270.
- Vendler, H. (1995): *Mapping the Air: Adrienne Rich and Jorie Graham*. In: Vendler, H.: *Soul Says: On Recent Poetry*. Cambridge (MA). 212-235.
- Walker, S. (2016): *Russian and Ukrainian Women's Sexual Abuse Stories Go Viral*. In: *The Guardian*. 08.07.2016. <https://www.theguardian.com/world/2016/jul/08/russian-ukrainian-women-sexual-abuse-stories-go-viral> (18.06.2022).

Wittig, M. (1985): *Virgile, non (Minuit) / Across the Acheron*. Translated by David LeVay and Margaret Crosland. London.

Авербух, А. (2020): Сказ о том как мой махонькой хуй... 07.07.2020.
<https://www.facebook.com/alex.averbuch.1> (18.08.2020).

Ахматова, А. (1989): *Я – голос ваш...* Москва.

Баркова, А. (2002): *...Вечно не та*. Москва.

Бесхлебная, Н. (2017): *Философия, капитанка, ученая: женщины разных профессий рассуждают о феминитивах* // Афиша Daily. 25.10.2017. <https://daily.afisha.ru/relationship/7185-filosofinya-kapitanka-uchenaya-zhenschiny-raznyh-professiy-rassuzhdayut-o-feminitivah/> (18.06.2022).

Бобылева, М.: *Поэтика феминизма*. <https://fem.takiedela.ru> (18.06.2022).

Васякина, О. (2016): *Женская проза*. Москва.

Васякина, О. (2017а): *Я разгребаю свое семейное кладбище* // Радио Свобода. Интервью Дмитрию Волчкеу. 24.04.2017. <https://www.svoboda.org/a/28446066.html> (18.06.2022).

Васякина, О. / Шавловский, К. (2017б): *Два текста о насилии* // Colta. 03.11.2017. <http://www.colta.ru/articles/literature/16480> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019а): *Ветер ярости*. Москва.

Васякина, О. (2019б): *Поэтесса и феминистка Оксана Васякина о любимых книгах* // Wonder. 04.02.2019. <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/240937-oksana-vasyakina> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019с): *В моей утопии секса нет, есть какая-то другая близость* // Colta. 10.04.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/21144-v-moej-utopii-seksa-net-est-kakaya-to-drugaya-blizost> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019d): *Островная поэзия* // Colta. 16.12.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/23222-ostrovnaya-poeziya-oksana-vasyakina-o-novoy-perspektive-romantizma> (18.06.2022).

Васякина, О. (2020а): *Ода смерти* // Греза. 24.01.2020. <https://greza.space/oda-smerti/> (18.06.2022).

Васякина, О. (2020б): *клетки, ткачихи и паучихи* // Греза. 31.05.2020. <https://greza.space/kletki-tkachih-i-pauchih> (18.06.2022).

Васякина, О. (б. г.): *Ветер ярости*. https://vk.com/doc708944_442793005?hash=db4501fbd2e9160e80&dl=e0c706fb2781992fd4 (18.06.2022).

Выговский, Я. (2016): *Отзывы* // Воздух. 1 (2016). 30.

Глазова, А. (2018): *Истец за силу* // Рымбу, Г.: *Жизнь в пространстве*. Москва. 6.

Горалик, Л. (2016): *Интервью Линор Горалик с Галиной Рымбу* // Воздух. 1 (2016). 22-28.

Горбунова, Г. (2020): *Стихотворение, которое я бы написала о своем члене, если бы была мужчиной*. 07.07.2020. <https://www.facebook.com/alla.gorbunova.16> (18.08.2020).

Гулин, И. (2020): *Мария Степанова – Старый мир. Починка жизни* // Коммерсантъ Weekend. 31.01.2020. <https://www.kommersant.ru/doc/4227793> (18.06.2022).

Житенев, А. (2013): *Мегафон как орудие производства* // Colta. 12.07.2013. <http://archives.colta.ru/docs/27338> (18.06.2022).

Зингер, Г.-Д. (2014): *Отзывы* // Воздух. 4 (2014). 34.

- Калинин, В. (2014): Лиде Юсуповой: Фотографии танцующего солнца // Воздух. 4 (2014). 5-11.
- Котова, И. (2020): Я – устала. 04.07.2020.
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100007852242552> (18.08.2020).
- Кузьмин, Д. (2014): На шаг впереди языка // Рымбу, Г. (2014b): Кровь Животных. <http://possumaway.tilda.ws/rymbu> (18.06.2022). V-X.
- Кузьмин, Д. (2019): Против ветра // Colta. 11.07.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/21843-protiv-vetra> (18.06.2022).
- Кукулин, К. (2019): Прорыв к невозможной связи. Статьи о русской поэзии. Екатеринбург / Москва.
- Лехциер, В. (2018): Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // НЛО. 150,2 (2018). 229-250. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/150_nlo_2_2018/article/19587/ (18.06.2022).
- Мандельштам, О. (1995): Полное собрание стихотворений. СПб.
- Масальцева, М. (2019): Что известно о деле сестер Хачатурян // Афиша Daily. 19.06.2019. <https://daily.afisha.ru/cities/12199-chto-izvestno-o-dele-sester-hachaturyan/> (18.06.2022).
- Мой читатель: опрос (2017) // Воздух. 1 (2017). 243-258.
- Оборин, Л. (2019): Памятник страданию другой женщины // Горький. 02.07.2019. <https://gorky.media/reviews/pamyatnik-stradaniyu-drugoj-zhenshhin/> (18.06.2022).
- Оборин, Л. (2020): Автор умер, автор пророс // Горький. 08.01.2020. <https://gorky.media/context/avtor-umer-avtor-proros/> (18.06.2022).
- Подлубнова, Ю. (2019): Триумфы травмы // Артикуляция. 6 (2019). <http://articulationproject.net/триумфы-травмы> (18.06.2022).
- Полозкова, В. / Васякина, О. (2019): Вот тут меня возненавидели по-настоящему // Горький. 06.07.2019. <https://gorky.media/context/vot-tut-menya-voznenavideli-po-nastoyashhemu/> (18.06.2022).
- Поэзия в эпоху социальных сетей // Воздух. 39 (2019). <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2019-39/networking/> (18.06.2022).
- Пушкин, А. (1977): Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание четвертое. Т. 3. Ленинград.
- Разумов, П. (2020): Меньшевики. 09.07.2020.
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100002056778882> (18.08.2020).
- Резникофф, Ч. (2016): Холокост / Перевод с англ. А. Сен-Сенькова. СПб.
- Рымбу, Г. (2014a): Передвижное пространство переворота. Москва.
- Рымбу, Г. (2014b): Кровь Животных. <http://possumaway.tilda.ws/rymbu> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2014c): Отзывы // Воздух. 4 (2014). 36.
- Рымбу, Г. (2015): Новая кровь // Полутона. 25.09.2015. <https://polutona.ru/?show=0925172740> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2016a): Это не война – сказал в метро один подбритый парень // Воздух. 1 (2016). 13-14.
- Рымбу, Г. (2016b): Стихи, Интервью, Отзывы // Воздух. 1 (2016). 5-35.
- Рымбу, Г. (2018): Жизнь в пространстве. Москва.

- Рымбу, Г. (2019а): Множественное женское тело // Syg.ma. 13.06.2019. <https://syg.ma/@galina-1/mnozhiestviennoie-zhienskoie-tielo> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2019b): Лучи. 08.07.2019. <https://www.facebook.com/GalinaRymbu> (18.08.2020).
- Рымбу, Г. (2019с): Поэтические итоги Галины Рымбу. Часть 2 // Год Литературы 2020. 31.12.2019. <https://godliteratury.ru/public-post/poyeticheskie-itogi-galiny-rymbu-chast-2> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2020а): Стихи с новыми словами // Бобылева, М.: (Не)корректные стихи. Такие дела. 27.05.2020. <https://takiedela.ru/2020/05/nekorrektnye-stikhi> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2020b): Моя вагина // Метажурнал. 27.06.2020. <https://docs.google.com/document/d/11cbl-k9tjUglQlosL6oYwOItPkVPrpZ3gn5I-NCmoQ/edit> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2020с): Моя вагина. 28.06.2020. <https://www.facebook.com/GalinaRymbu> (18.08.2020).
- Рымбу, Г. (2020d): Великая русская литература. 03.07.2020. <https://www.facebook.com/GalinaRymbu> (18.08.2020).
- Рымбу, Г. (2020е): Великая русская литература // Метажурнал. 03.07.2020. <https://docs.google.com/document/d/11cbl-k9tjUglQlosL6oYwOItPkVPrpZ3gn5I-NCmoQ/edit> (18.06.2022).
- Сигма: Галина Рымбу. <https://syg.ma/@galina-1> (18.06.2022).
- Симонова, Е. (2020): Лето. Среда. 07.07.2020. <https://www.facebook.com/edinoroga> (18.08.2020).
- Скидан, А. (2006): Сильнее урана // Воздух. 3 (2006). 153-169.
- Скидан, А. (2013а): Сумма поэтики. Москва.
- Скидан, А. (2013b): Делириум: Стихи. СПб.
- Степанова, М. (2005): Физиология и малая история. Москва.
- Степанова, М. (2008): Проза Ивана Сидорова. Москва.
- Степанова, М. (2010): Стихи и проза в одном томе. Москва.
- Степанова, М. (2015а): Война зверей и животных // Зеркало. 45 (2015). <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2015/45/vojna-zverej-i-zhivotnyh.html> (18.06.2022).
- Степанова, М. (2015b): Spolia. Москва.
- Степанова, М. (2015с): Три статьи по поводу. Москва.
- Степанова, М. (2020): Старый мир. Починка жизни. Москва.
- Фанайлова, Е. (2018): #ленаилюди. 03.01.2018. <https://www.facebook.com/hashtag/ленаилюди> (18.06.2022).
- Фанайлова, Е. (2019): Почти всё о Еве – Елена Фанайлова о новой книге Оксаны Васякиной // Дискурс. 21.05.2019. <https://discours.io/articles/chapters/pochti-vs-o-eve-elena-fanaylova-o-novoy-knige-oksany-vasyakinoj> (18.06.2022).
- Ходасевич, В. (1989): Стихотворения. Издание третье. Ленинград.
- Чадов, К. (2019): Поэзия и фотография: из опыта гибридизации // Воздух. 38 (2019). 210-221. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2019-38/chadov/> (18.06.2022).
- Шавловский, К. (2017): Машенька, Медуза // Colta. 03.11.2017. <https://www.colta.ru/articles/literature/16480-dva-teksta-o-nasilii#shavlovskiy> (18.06.2022).

- Шавловский, К. (2018): Неотправленное письмо // Colta. 28.11.2018. <https://www.colta.ru/articles/literature/19855> (18.06.2022).
- Шварц, Е. (2013): Избранные стихотворения. СПб.
- Эпштейн, М. (2018): Феминитивы – или слова общего рода? Нужны ли языку слова «авторка» и «философиня»? // Сноб. 30.01.2018. <https://snob.ru/profile/27356/blog/133860> (09.07.2020).
- Юсупова, Л. (1995): Ирасалимль. СПб.
- Юсупова, Л. (2012): Ритуал С-4 // Воздух. 3-4 (2012). 85-93.
- Юсупова, Л. (2013): Ритуал С-4. Москва.
- Юсупова, Л. (2014): Dead Dad // Митин Журнал. 67 (2014). 91-93.
- Юсупова, Л. (2016a): Dead Dad. Тверь.
- Юсупова, Л. (2016b): It could have been me // Каракёй и Кадикёй № 3. <https://dvoetochie.files.wordpress.com/2015/12/3.pdf> (18.06.2022).
- Юсупова, Л. (2017): а Маша Сигова молчит. Зимняя кость. 12.06.2017 // Литература. 99 (2017). <http://litteratura.org/poetry/2318-lida-yusupova-zimnyaya-kost.html> (18.06.2022).
- Ямпольский, М. (2015): О поэме Марии Степановой «Война зверей и животных» // Гефтер. 07.07.2015. <http://gefter.ru/archive/15613> (24.06.2020).



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge Friedrichs, Ekaterina: Körper in politischen Kontexten bei einigen deutsch- und russischsprachigen Dichterinnen seit 1980. In: IZfK 6 (2022). 85-113.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-16da-8c11

Ekaterina Friedrichs (Trier)

Körper in politischen Kontexten bei einigen deutsch- und russischsprachigen Dichterinnen seit 1980

The Body Placed in Political Contexts by German- and Russian-speaking Female Poets since 1980

In contemporary poetry, transgressive writing – understood as a specific type of social action and discourse that generates new meanings – includes diverse and complex poetic practices and relations between the body and politics, the private and the political. This article focuses on a small selection of texts by German- and Russian-speaking female poets that demonstrate different ways of poetically rethinking the body, its borders, and its connection to the political. Included are poems by Barbara Köhler, Gabriele Kachold-Stötzer, Ann Cotten, Lidia Yusupova, Oksana Vasyakina, Galina Rymbu, and Nika Skandiaka.

Keywords: poetry in German and Russian since 1980, female writing, transgressive writing, body semantics, political and private

Mitte der 1970er Jahre entsteht im Kontext der poststrukturalistischen Philosophie ein Konzept des weiblichen Schreibens (*écriture féminine*), das vor allem auf den Essay « Le rire de la méduse » (1975)¹ der französischen Literaturtheoreti-

¹ Dt. Übersetzung: „Das Lachen der Medusa“ (2013).

kerin und Feministin Hélène Cixous zurückgeht². Der männliche Typ des Schreibens wird, so Cixous, durch das Streben nach dem Ausdruck von objektiver Wahrheit bestimmt. Er bedient unterschiedliche Machtdiskurse und kann so zum Mittel der Unterdrückung werden.³ Das weibliche Schreiben sei dagegen undefinierbar, da es nicht theoretisiert, klassifiziert oder codiert werden könne. Zudem sei es mit einer gewissen Zerstörung von Automatismen verbunden und stelle einen politischen Akt für diejenigen dar, die sich an der Peripherie befinden und keiner Macht verpflichtet sind.⁴

Im selben Jahr erscheint das Buch « La jeune née »⁵ von Cixous und Catherine Clement. Aus dem Buch, so die russische Genderforscherin Svetlana Vorob'eva, lassen sich die Diskursprinzipien des weiblichen Schreibens ableiten, die es vom ‚maskulinen Schreiben‘ unterscheiden. *Écriture féminine* ist demnach:

- ein de-zentrierter Diskurs – in Bezug auf das Traditionelle, Patriarchale; er enthüllt Widersprüche des Konventionellen und bestimmt dadurch eine neue (weibliche) Subjektivität;
- ein Diskurs, der das System der traditionellen binären Oppositionen als Bewertungskriterien des Menschen und der Welt ignoriert: Kultur / Natur, Intelligenz / Sinnlichkeit usw., folglich kommt er als „sinnloser“ und „un-nützer Diskurs“ im Rahmen der traditionellen Episteme vor;
- ein Diskurs, der Grenzen auflöst – zwischen Sprache und Rede, Ordnung und Chaos; er ist eine nicht-hierarchisierte Flut, die aktiv einen Anderen einbezieht;
- ein Diskurs, der nicht beginnt und nicht endet, aber dauert und deswegen existiert; er strebt nicht nach Konfliktlösung, Determination und „Vollendung“ eines Objekts, er strebt nicht nach Verstehen und Wahrheitsuche;
- ein Diskurs, der gewöhnlicher Redestrukturen entgeht, der an prä-soziale und sogar prä-sprachliche Werte und Sinngehalte appelliert;
- ein bisexueller Diskurs, d.h. ein Diskurs, der in gleichem Maße sowohl einem Mann als auch einer Frau gehört, deren beider Anwesenheit in ihm gleich erkennbar und auffindbar ist, was die Lust am Text verstärkt.⁶

Ein wichtiger Begriff und eine grundlegende Metapher für das weibliche Schreiben ist der ‚Körper‘, denn Frau sein heißt Körper sein⁷; den Körper schreiben be-

² Als weitere Begründerinnen gelten Luce Irigaray (« Speculum de l'autre femme », 1974) und Julia Kristeva (« La Révolution du langage poétique », 1974), auf die hier nicht näher eingegangen werden kann (vgl. dazu u.a. Nieberle 2013: 49-54).

³ Über das ‚männliche Schreiben‘: Cixous (1975/76: 879).

⁴ “It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded [...]. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatism, by peripheral figures that no authority can ever subjugate.” (Cixous 1975/76: 883). Vgl. auch *écriture féminine* als „ein Kampfbegriff der Befreiung des Weiblichen und der Veränderung der Gesellschaft“ (Weber 1994: 21).

⁵ Eng. Übersetzung: *The Newly Born Woman* (1986).

⁶ Vgl. Vorобьева (2013: 183-184). Übersetzung (Paraphrase) und Hervorhebung E.F.

deutet aber nicht nur allgemein „to inscribe in language your women’s style“⁸, sondern heißt, wie Weber zusammenfasst, „in konkret mütterlicher Metaphorik“, „den Text aus dem Uterus schreiben bzw. ihn zu gebären wie ein Kind“⁹. Als zentrale Merkmale des weiblichen Schreibens werden traditionell „autobiographische Züge, Themen und Probleme aus dem Familienleben, Leiblichkeit und Körperlichkeit, die Suche nach Authentizität und Selbstbestimmung sowie die Macht des Männlichen“¹⁰ genannt. Zweifellos gelten diese Merkmale auch für feministisch ausgerichtete Texte, selbst wenn die jeweiligen Motive innerhalb des feministischen Diskurses unterschiedlich nuanciert und (um)gedeutet werden.

Die feministische Dichtung beruht auf der Annahme, dass es einen spezifisch weiblichen Blick auf die Welt gibt, der notwendig für das Verständnis des Ortes eines Menschen in der Welt sei (eines beliebigen Menschen, unabhängig von seinem bzw. ihrem Geschlecht), so der russische Literaturwissenschaftler Il’ja Kukuljin. Dieser Blick dekonstruiert die Stereotype des „monozentrischen“ gesellschaftlichen Bewusstseins, das den männlichen Blick als den einzig natürlichen ansieht.¹¹ Gerade feministische Texte enthalten und entwickeln dazu unterschiedliche politische Motive, da zu ihren grundlegenden Themen Gleichberechtigung, Selbstbestimmung und Freiheit aller Geschlechter, vor allem von Frauen einerseits, und Sexismus, verschiedene Formen von Gewalt, und folglich auch mögliche Veränderungen gesellschaftlicher Normen (wie der traditionellen patriarchalischen Rollenverteilung) andererseits gehören. Anders ausgedrückt: Die feministische Dichtung kann exemplarisch als weibliches Schreiben mit stark politischer Ausrichtung verstanden werden oder auch als subversives Schreiben, das mit sprachlichen und poetischen Mitteln unter anderem das Konstrukt ‚Frau‘ und die Vorstellungen des weiblichen Körper dekonstruiert¹² und umdenkt:

⁷ Vgl. Cixous (1975/76: 886).

⁸ Dies., 882.

⁹ Weber (1994: 22).

¹⁰ Vgl. Воробьева (2004). Übers. E.F.

¹¹ Vgl. Кукулин (2013: 119).

¹² Die unterschiedlichen Verhältnisse zwischen Politik, Körper und Subjekt sind zentral für das Werk der US-amerikanischen Philosophin Judith Butler. Für diesen Beitrag wäre besonders ihr Buch „Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity“ (1990) relevant. Ausgehend von der Diskurstheorie Michel Foucaults und der Sprechakttheorie von John Austin erarbeitet Butler ein performatives Modell des Geschlechts: Die Geschlechterkategorien „männlich“ und „weiblich“ und die jeweilige Binarität der Geschlechter werden als gesellschaftlich konstruiert betrachtet. Butler dekonstruiert das Denken in Geschlechterkategorien: Das Konstrukt ‚Männer‘ kommt, so Butler, nicht ausschließlich dem männlichen Körper zu, genauso wie die Kategorie ‚Frauen‘ nicht nur den weiblichen Körper meint (vgl. Butler 1991: 23) – und die Begrenzung des Körpers wird in ihrem Buch als politisches Konstrukt dargestellt.

Ни камерность лирики, ни сексуальная тематика, ни сосредоточенность героини на быте и материнстве не делают стихи феминистскими. Феминизм подразумевает трансгрессию, переосмысление [...].¹³

Weder Familiarität der Lyrik und sexuelle Thematik noch Konzentration auf den weiblichen Alltag und Mutterschaft machen Gedichte feministisch. Feminismus setzt Transgression und Umdenken [...] voraus.

Die beschriebene „Leiblichkeit“ und das textualisierte Unterbewusste umfassen aber nicht nur den Alltag einer modernen Frau mit ihren Problemen in einer patriarchalischen Gesellschaft, sondern sie können auch zu einer sicheren Basis für ein sprachkritisches und *transgressives Schreiben* werden.

Transgression ist ein Konzept aus der nichtklassischen Philosophie, das das Phänomen des Übergangs einer nicht passierbaren Grenze fixiert, einer Grenze zwischen dem Möglichen und Unmöglichem. Die Idee der Transgression wurde vor allem in Werken von Georges Bataille, Foucault und Maurice Blanchot entwickelt:

Трансгрессией является всякая сила, которая превосходит предел, установленный ей другими силами (этот предел может быть и внутренним, и внешним). Трансгрессию можно также определить и как [...] особое состояние, приводящее к нарушению нормы, закона или правила. Трансгрессия – это пространство перехода от одного фиксированного состояния к другому, это граница перехода, скользящая черта, указывающая на возможность перехода.¹⁴

Die Transgression ist eine beliebige Gewalt, die eine Grenze überschreitet, die für sie von einer anderen Gewalt bestimmt wurde (diese Grenze kann sowohl innerlich als auch äußerlich sein). Die Transgression kann ebenso bestimmt werden als [...] ein besonderer Zustand, der zur Verletzung von einer Norm, eines Gesetzes oder einer Regel führt. Die Transgression ist ein Raum für den Übergang von einem fixierten Zustand zu einem anderen, es ist die Grenze des Übergangs, eine gleitende Linie, die auf die Möglichkeit eines Übergangs verweist.

Ein transgressiver Zustand geht auf das Verlangen nach „einer tieferen, reicheren und implausibleren Welt“¹⁵ zurück. Transgressionsakte vollziehen sich in Kunstformen wie Dichtung, Musik und Bildender Kunst.¹⁶ In der Dichtung, so Sof’ja Kaštanova, gibt es zwei mögliche Transgressionsrichtungen: einerseits die Transgression der Sprache selbst bzw. einer gewissen Form von Gewalt über Sprache und Sprachnormen, die das Bewusstsein des Menschen einengen¹⁷. Andererseits evoziert ein literarischer Text andere mögliche Welten, die als Alternativen zur realen Welt dienen können, die im alltäglichen Leben nur schwer oder gar nicht erreichbar sind. So kann Literatur ein transgressives Erleben darstellen, das in

¹³ Георгиевская (2019). Übers. E.F.

¹⁴ Подорога (2018). Übers. E.F.

¹⁵ Vgl. Батай (2003).

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Wenn angenommen wird, dass die menschliche Kultur vor allem eine sprachliche Kultur ist, da alle Kulturerscheinungen sprachlich vermittelt sind, kann die sprachliche Transgression als Versuch betrachtet werden, die Grenzen der Sprache zu überschreiten. Vgl. Каштанова (2016: 160).

der Realität unzugänglich ist. Beide Transgressionsrichtungen können unabhängig voneinander umgesetzt werden, aber in der Dichtung auch zu einem transgressiven Strom zusammenfließen.¹⁸

Die Gegenwartslyrik, verstanden als eine besondere Form ästhetisch-strategischer Handlungen und als ein reflexionsorientierter Diskurs, der neue gesellschaftliche Sinnpotentiale generiert, weist mehrere Verfahren des transgressiven Schreibens auf, die unter anderem das Phänomen der Grenzüberschreitung selbst als eine besondere Erfahrung festhalten. Der vorliegende Beitrag versucht eine Reihe von Texten deutsch- und russischsprachiger Autorinnen mit unterschiedlichem Hintergrund¹⁹ seit 1980 zu analysieren, wobei der weibliche Körperdiskurs in politischen Kontexten, das transgressive Potential der Körpermotive und die Grenzen des Persönlichen und des Politischen in weiblichen poetischen Verfahren im Zentrum stehen. Außer den Forschungsvorlieben der Beitragsautorin bestand das Auswahlkriterium der Dichterinnen in ihren einzigartigen und im weiteren Sinne erkennbaren Poetiken, sodass ein pluralistischer Blick auf einige wenige, aber durchaus auffällige Segmente des poetischen Feldes im Hinblick auf den Themenzusammenhang ‚der Körper und das Politische‘ entstehen soll.

1.

„Deutsches Roulette“²⁰, der erste Gedichtband der Lyrikerin und Übersetzerin Barbara Köhler, wird 1991 nach der Wiedervereinigung veröffentlicht. 1982/83 wurde von der Staatssicherheit der ‚Operative Vorgang‘ ‚Feminist‘ gegen Köhler eröffnet.²¹ In ihrem Aufsatz ‚...auf einem Papierboot bestehen‘. Schreiben in der DDR der 80-er Jahre“ analysiert Birgit Dahlke die politischen und soziokulturellen Entstehungsbedingungen der ersten Texte Köhlers in der DDR und weist unter anderem auf Köhlers Reaktion hinsichtlich einer Debatte zum weiblichen Schreiben innerhalb der inoffiziell publizierten Zeitschriften hin.²² Wie andere Autorinnen der inoffiziell publizierenden Szene (Elke Erb, Katja Lange-Müller u.a.m.) „versteht Köhler die Festlegung auf eine feministische Position als Verengung“²³.

¹⁸ Vgl. dies., 158.

¹⁹ Die ‚bunte Geografie‘ der Autorinnen und ihrer Texte (DDR / Deutschland – B. Köhler und G. Stötzer, Österreich / Deutschland – A. Cotten, Russland – O. Vasjakina, Russland / Ukraine – G. Rymbu, Großbritannien – N. Skandiaka, Belize – L. Jusupova) ist für diesen Beitrag weniger relevant als die Sprachen, in denen sie schreiben (Deutsch und Russisch), und die konkret vorhandenen literarischen Referenzen zu bestimmten Ländern bzw. politischen Systemen.

²⁰ Köhler (1991).

²¹ Dahlke (2000: 54).

²² Dies., 52.

²³ Ebd. Zur Marginalisierung von Köhler innerhalb der inoffiziellen Literaturszene in der DDR vgl. Dahlke (1997).

Köhlers Poetik ist einerseits durch komplizierte sprachliche Reflexionen gekennzeichnet²⁴, andererseits geht es in ihren Texten aber auch um Körper und nicht allein um Sprachspiele, allerdings auf einer poetologischen Metaebene: So wird Textur als Gewebefaserung und -struktur mit dem Körpergewebe Haut in Verbindung gebracht, wie etwa im 19. Gesang der „Niemand's Frau“²⁵ („NACHTSTÜCK : ARRHYTHMIE“).²⁶ Die besonderen Positionen des lyrischen Ichs im sprachlichen Raum sind nicht zuletzt stark mit semantischen und grammatikalischen Verfahren des Auflösens weiblicher Perspektiven verknüpft, eigene „Greifbarkeit“ bekommt das Ich dagegen in Kontexten mit mythologischen und realen weiblichen Präzedenznamen:

Wo das Ich in Köhlers Gedichten präzisere Konturen annimmt, ist es ein weibliches. Wo Namen genannt werden, geht es um Frauen aus Mythologie, Märchen und Literatur (u.a. um Elektra, Kirke, Dornröschen, Diotima und Ophelia), um Figuren mit einer Botschaft aus betont weiblicher Sicht, oder um das Schicksal bekannter Persönlichkeiten wie Ingeborg Bachmann und Ulrike Meinhof.²⁷

Im letzten Zitat geht es neben dem Gedicht „Ingeborg Bachmann stirbt in Rom“ um den Zyklus „Elektra. Spiegelungen“, dessen vierter Text Ulrike Meinhof gewidmet ist:

IV

für Ulrike Meinhof

allein mit dieser stimme ulrike im jenseits von tagund-
nacht die folter WEISS WIE SCHNEE flüssiges neon in den
adern schwarze schmetterlinge vor augen deutschland
blonde mauer an der meine schlinge schon geknüpft ist
ACH LIEBER WAHN draußen ist mai versprechen die
blauen lügen des himmels schatten SO SCHWARZ WIE
EBENHOLZ die ans märchen von GUTundBÖSE sich halten
um nicht zu fallen wie ich um nicht zu fliegen in die-
sen abgrund von stimme in diesem mörderischen licht
ULRIKE! wer weiß schon was sie gesehen hat zuletzt die
wahrheit vielleicht SO ROT WIE BLUT hat sie die spiegel
verlassen.²⁸

Die räumliche Gestaltung des Gedichts verweist auf den letzten Aufenthalt Meinhofs sowie ihre Isolation in der Zelle der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim („allein, jenseits von tagund- / nacht“, „neon[licht]“, „folter“, „mai“²⁹) und die Zeile „mauer an der meine schlinge schon geknüpft ist“ auf ihren Selbstmord. Durch den mehrfachen Perspektivenwechsel (von „ich“ zur An-

²⁴ Vgl. dazu ausführlich: Noël (2007).

²⁵ Köhler (2007).

²⁶ Vgl. Bitter (2013: 121).

²⁷ Noël (2007).

²⁸ Köhler (1991: 27).

²⁹ Meinhof ist am 9. Mai 1976 in Stuttgart-Stammheim gestorben.

rede „ULRIKE!“, die potenziell die Du-Form einschließt, zur dritten Person „sie“) lässt sich das Ich im Gedicht nicht eindeutig identifizieren: Es könnte ein imaginäres Ich der Inhaftierten selbst sein, aber auch ein anderes abstraktes Ich, das die Schlinge an der anderen Seite der Mauer geknüpft hat. Der Selbstmord wird dadurch auch nur angedeutet, was wohl indirekt auf den Zweifel am tatsächlichen Selbstmord Meinhofs hinweist:³⁰ „wer weiß schon was sie gesehen hat zuletzt die / wahrheit vielleicht“.

Die erwähnte „mauer“ wird also zu einer indirekten Sterbehilfe, und „deutschland“ ist natürlich nicht primär eine geographische Verortung, sondern implizite Verkörperung ideologischer Spaltung³¹. Besonders wichtig erscheint im „deutschen“ Kontext auch die Opposition „Wahrheit / Lüge“. Hier erweitert sich das interpretative Spektrum von ideologischen Irrtümern bis zur Ambivalenz jedes politisch-ideologischen Systems an sich. Und nicht zufällig werden in „märchen“ (übrigens ein redensartliches Synonym für schön gestaltete „Lügen“) „von GUT und BÖSE“ die Opposition beider Kategorien mit grafischen Mitteln zu einem ungetrennten Ganzen verschmolzen.

Köhler „befragt Mythen und Märchen nach der unterbelichteten Seite“³² und bringt sie in ihren Gedichten in bizarre semantische Verbindungen mit anderen Motiven. So korrespondiert das Schneewittchen-Motiv (vgl. die im Text hervorgehobenen Zitate) mit dem oben erwähnten Zweifel am Selbstmord (im Märchen kommen drei Mordversuche vor) Meinhofs. Durch diese Farbvergleiche und das Spiegel-Motiv³³ am Ende des Textes entsteht eine abstrakte und zugleich eindeutig weiblich-märchenhafte Körperlichkeit, die auf Schneewittchen rekurriert:

[...] Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das war *so weiß wie Schnee, so rot wie Blut* und *so schwarzhaarig wie Ebenholz* [...].³⁴

Andererseits fällt die Farbreihe (weiß-rot-schwarz) mit den Farben des RAF-Emblems zusammen: Ein weißer Name vor einer schwarzen Maschinenpistole und einem Roten Stern, was zu einer Verfremdung und radikalen Umdeutung der aus dem Märchen entlehnten Farbsemantik in Bezug auf den ganzen Text führt.

³⁰ Obwohl zwei Obduktionen die Fremdeinwirkung ausgeschlossen haben, ranken sich unterschiedliche Thesen, Meinungen und Mythen um die Ereignisse in Stammheim, hier zusammengefasst in einem historischen Rückblick im „Spiegel“ vom 09.05.2016: „Meinhofs Anwalt Otto Schily sprach von einem ‚anonymen Mord‘, das RAF-Mitglied Jan-Carl Raspe erklärte: ‚Wir glauben, dass Ulrike hingerichtet worden ist‘“.

³¹ In diesem Kontext bekommt sogar der Name „Ulrike“, der im Text hervorgehoben wird, neue Sinngehalte: Er kommt aus dem Althochdeutschen. Sein erster Teil *uodal* bedeutet „Erbgut, Heimat“, und der zweite *rihhi* wird übersetzt als „reich“, „mächtig“ und „die Herrschaft“, sodass bei einer gewagteren Interpretation der Meinhof-Fall als Allegorie auf die deutsche Geschichte gelesen werden kann.

³² Dahlke (2000: 52).

³³ Das Motiv bezieht sich auch auf die Zeitschrift „Der Spiegel“.

³⁴ Grimm / Grimm (2011: 282). Hervorhebung: E.F.

2.

Wie Köhler gehörte die radikal feministische Autorin Gabriele Stötzer zur inoffiziellen Literatur- und Kunstszene der DDR der 1980er Jahre. Im November 1976 beteiligte sie sich mit ihrer Unterschrift am Protest gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Vor der Überbringung der Unterschriftenliste von Erfurt nach Berlin wurde sie von der Stasi festgenommen. Nach fünf Monaten Untersuchungshaft folgte im Frühjahr 1977 ihre Verurteilung zu einem Jahr Haft wegen „Staatsverleumdung“.³⁵ Während und nach ihrer Haftzeit verfasste sie autobiografische und experimentelle Texte. Im folgenden Auszug aus ihrem Buch „zügel los“³⁶ werden die Haft, die Freilassung, aber auch die weiteren Lebensaussichten durch eine Körper- und Verdauungsmetaphorik dargestellt, die auf die traumatische Initiationsritualität dieses Ereignisses verweist:

ich war durch ihren schlund in ihrem bauch gelandet und für ungenießbar empfunden. ich wurde zu einem jahr strafvollzug verurteilt wegen staatsverleumdung, die u-haftzeit mit angerechnet. nach zwölf monaten eingeweide fand ich mich wieder, in ihrem abfallhaufen. die erste freie luft war scharf und kalt und fast unerträglich einsam.³⁷

Die Ausrichtung auf allumfassende Körperlichkeit konvergiert mit Stötzers mythologischer Poetik. Das folgende Zitat stammt aus dem Text „bauchhöhlenschwangerschaft“: In Haft wurde bei Stötzer eine Bauchhöhlenschwangerschaft festgestellt, die aber später doch nicht bestätigt wurde³⁸ (vgl.: „in den nächten, in denen ich nicht schlafen konnte, [...] und im bett lag wegen der operation, die eine fehldiagnose war“³⁹). Das Ich im Text hat während der medizinischen Behandlung einen seltsamen Traum, in dem es in das Innere seines eigenen Körpers gelangt, der sich zum unendlichen All transformiert; das Ich und das All bilden einen gemeinsamen kontinuierlichen fraktalen Raum:

wie ich in einem boot mit einem stock und einer lampe in einer
höhle über wasser fahre
und die höhle ist mein bauch
und das wasser ist mein blut
und mit dem stock stoß ich mich von meinem boden ab
doch ich komme nirgendwo an, und die lampe erleuchtet nur ein
kleines stück fläche, und die höhle dahinter ist unendlich groß⁴⁰

Die Texte Stötzers gehen jedoch weit über ihre autobiografischen Erfahrungen hinaus und erhalten nicht selten eine deutlich politische Ausrichtung, und zwar

³⁵ Vgl. dazu Geipel (2009).

³⁶ Kachold (1989).

³⁷ Dies., 68.

³⁸ Vgl. dazu Geipel (2009).

³⁹ Kachold (1989: 13).

⁴⁰ Ebd.

nicht nur, was die offizielle DDR-Politik angeht. Stötzer wird auch von Mitgliedern der inoffiziellen Szene ausgegrenzt. Dahlke schreibt dazu:

Gabriele Stötzer-Kachold benutzte syntaktische und rhetorische Mittel, um die geschlechtsspezifische Dimension der Machtspiele innerhalb der ach-so-freien Szene zu entlarven⁴¹,

wie etwa im Gedicht „Das Gesetz der Szene“:

das gesetz der scene heißt verrat
 jede an jeden
 jeden an jede
 jede mit jeder
 jeder mit jedem
 alle wissen alles
 [...]
 wieso taucht sich das abgeschlossene individuum in die masse
 um sich seiner individualität bewußt zu werden
 braucht bewußtheit masse
 bewußtheit
 gewußtheit
 gewissen
 untertauchen um aufzutauchen.⁴²

Als eigentliche Zusammenfassung ihres Oeuvres können exemplarisch folgende Zeilen dienen:

[eine rede] **gegen die führungsrolle des mannes**
 gegen die führer
 gegen die rollen
 gegen die bilder
 gegen die frauenbilder der letzten 40 jahre⁴³

Stötzers Texte werden primär durch die lexikalisch-semantischen Felder „Körper“, „Geschlecht“, „Sexualität“ und „Sex“ geprägt, die aber einen spezifischen Diskurs über die einzelnen Thematiken hinaus ausbilden. Die syntaktischen Parallelismen sprengen zugleich gewöhnliche paradigmatische Strukturen, was zu einer intensiven Wortkombinatorik auf mehreren Ebenen führt, wie etwa im folgenden Gedicht:

| | |
|--------------------|---------------------|
| anpassungsorgasmus | widerstandsorgasmus |
| hinlegeorgasmus | drauflegeorgasmus |
| reflexionsorgasmus | futuroorgasmus |
| mitmachorgasmus | gegenmachorgasmus |
| abwarteorgasmus | vorlauforgasmus |
| schreiorgasmus | lachorgasmus |

⁴¹ Dahlke (1999: 112).

⁴² Stötzer (1989).

⁴³ Stötzer-Kachold (1992: 101). Hervorhebung im Original.

schweigeorgasmus
alt

redeorgasmus
neu.⁴⁴

Hier werden das Politische und das Intimste durch okkasionelle Komposita zusammengebracht: Zwei entgegengesetzte Reihen präsentieren zwei (konforme und nonkonforme) Diskurse bzw. Handlungssysteme, wobei die Oppositionen „Passivität / Aktivität“, „Anpassung / Widerstand“ gleichermaßen das Politische und das Private betreffen. Die Sexualitätssprache gilt bei Stötzer demnach als durchaus universelles und wirksames Medium zwischen unterschiedlichen Diskursen.

3.

Unter den zeitgenössischen Lyrikerinnen, die sich aktiv mit politischen Themen auseinandersetzen, wie etwa Nora Bossong, Monika Rinck, Marion Poschmann, Uljana Wolf⁴⁵, greift der vorliegende Beitrag im Besonderen Ann Cotten heraus und führt mit „Rosa Meinung“ exemplarisch eines ihrer Gedichte an, das weibliche Körperlichkeit in eine ‚unorthodoxe‘ Verbindung mit dem Politischem setzt. Christian Steinbacher schreibt über Cottens Poetik:

Ann Cotten unterzieht den tradierten Formenkanon einer frischen Neu-Schnürung und auch Störung und versucht, Welt und Situationen möglichst „quer“ zu lesen.⁴⁶

Einen ähnlichen Ansatz vertritt Cotten in der kollaborativen Poetik „Helm aus Phlox“⁴⁷, die sie zusammen mit Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp und Monika Rinck 2011 verfasst hat. Cottens Beitrag „Sprache und Überfall“ reflektiert das Verhältnis von Sprache und Gewalt und stellt ein Konzept „ästhetischer Unberechenbarkeit“ vor, das bewusst „die Außerkraftsetzung der konventionellen Sprachordnungen“⁴⁸ anstrebt. Der Literaturkritiker Michael Braun merkt dazu an:

Cotten verfolgt einen sprachmaterialistischen Ansatz, der im Zweifelsfall die auf Kohärenz gebaute, irritationsfrei dahinfließende Sprache dereguliert oder gleich blockiert [...]. Was für die literarische Praxis bedeutet: Die tradierten Sprechweisen und metaphorischen Repertoires der Dichtkunst sollen in ästhetisch widerborstigen, in antigrammatischen und travestierenden Verfahren auf ihre Haltbarkeit geprüft werden.⁴⁹

Das folgende Gedicht „Rosa Meinung“ ist dem Foto-Band „Momentum – Dichter in Szenen“⁵⁰ von Alexander Paul Englert entnommen:

⁴⁴ Dies., 79.

⁴⁵ Vgl. die Serie „Politik und Lyrik“ auf „ZEIT Online“.

⁴⁶ Zit. nach Cotten auf lyrikline.org.

⁴⁷ Cotten / Falb / Jackson / Popp / Rinck (2011).

⁴⁸ Braun (2012).

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Englert (2011). Im Kommentar zum Konzept des Buches ist zu lesen: „In 32 fotografischen Arbeiten setzt Alexander Englert das Momentum von 32 Texten in Szene. [...] Die fotografische Visualisierung der poetischen Kunstfiguren, das bildkünstlerische Fortspinnen des poetischen Fa-

Rosa Meinung

In des Landgerichtes Fotze
geh ich als ein blasser Traum,
Frau ist alles, was ich kotze,
lauter Wahrheit dieser Raum.

Dass man mir mein Schwärmen nähme
denk ich, aber glaub es kaum:
Dieser Prunk im schmalen Schoße
ist der Trödelväter Schaum.

Wenn ich nur die Arme breite,
ächzt er wie ein Eichenbaum,
kracht in brüchig tausend Scheite,
schäumt, dass ich, Blitz, ihn ableite.

Brenn zu Asche, mich zu wärmen!
(Denn ich will von Deutschland lernen.)⁵¹

Das Gedicht „Rosa Meinung“ entstand nach einem Besuch der Autorin im Jugendstil-Bau des Landgerichtes Berlin und evoziert die aufwendig geschmückten Räume und Treppen des Gebäudes mit den schmiedeeisernen Geländern. Auf dem Foto von Englert scheint Cotten vom „architektonischen Pathos“ allerdings nicht „überwältigt zu werden“⁵².

Das Gedicht [...] setzt ein mit einem aggressiven Gestus und verknüpft dann die romantische Volksliedstrophe mit einem Vokabular der obszönen Drastik. Zunächst erlebt sich das Subjekt als Wanderer in den Intimzonen der deutschen Justiz. Je weiter das Gedicht fortschreitet, desto emphatischer schreibt sich das Ich ein in die Topoi und Töne der Romantik. Die Reminiszenz an den „Eichenbaum“ zitiert ironisch ein Gedicht Heinrich Heines und dessen wehmütigen Rückblick auf sein verlorenes Vaterland: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland. / Der Eichenbaum / Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.“⁵³

Das, was Michael Braun mit „obszöne[r] Drastik“ meint, ist offensichtlich die abwertende Bezeichnung des weiblichen Geschlechtsorgans in Verbindung mit der staatlichen Institution des Landgerichts. Die Räumlichkeit des Gerichts wird also durch weiblich-körperliche Metaphorik dargestellt: „in des Landgerichtes Fotze“; „dieser Prunk im schmalen Schoße“. Die allgemeine Problematisierung der heteronormativen Vorstellungen einer „Frau“ schimmert durch die abwertende Semantik des Weiblichen hindurch, die in der folgenden Zeile zu ihrem ‚Höhepunkt‘ gelangt: „Frau ist alles, was ich kotze“, was nach Braun „einen unorthodoxen Feminismus lanciert“. Cotten entgegnet darauf:

dens und die (Rück-)Blicke der Autoren treten so in ein lebhaftes, faszinierend kaleidoskopisches Beziehungsspiel und lassen auf fotografischer Ebene das eindruckliche Nachbild eines zweiten Kunstwerks entstehen“.

⁵¹ Cotten (2012a).

⁵² Braun (2012).

⁵³ Ebd.

Wenn man das Gedicht feministisch lesen möchte (ist der Feminismus nicht notwendig unorthodox, wenn er nicht belämmert sein will? [...]) könnte man meinen, ich lasse das Ich schlechthin diesmal in nichtphallischen Bildern sprechen, wobei das für mich bloß bedeutet, ein übertreibendes Phalluserkennprogramm in der Hierarchie herabzustufen. [...] Im Gericht steckt das Ich natürlich sprachlich immer drin, bildlich gesehen mag es naheliegen, den Schwanz mehr mit dem Knüppel, das Gericht mit der Vagina zu identifizieren, jedoch würde ich mich entschieden weigern, mich mit dem Gericht zu identifizieren, bin im Gericht ungerecht bis zum Verbrechen und jedenfalls unbefugt, also, wenn man so will, gehe ich darin als ungerecht, willkürlich flammender Kitzler [...].⁵⁴

Der Gedichtstitel wirkt in diesem Kontext auch eher ambivalent: Einerseits steht die rosa Farbe vor allem seit den 1920er Jahren allgemein für Weiblichkeit, andererseits kann diese Farbe (als „blasses“ Rot) auch einen schwach ausgeprägten Kommunismus oder eine nur tendenziell kommunistische Einstellung symbolisieren, einen „sozialistischen Anhauch“ sozusagen. Und diese Bedeutung lässt sich zumindest nicht ausschließen, wenn man Cottens Werk unter dem Blickwinkel betrachtet, dass sie sich „zu den mit dem Kommunismus sympathisierenden Ästheten“ rechnet.⁵⁵

4.

Seit den 1990er Jahren nimmt in Russland die Zahl der Dichterinnen ständig zu.⁵⁶ Zu den Themen, die vielseitig poetisch reflektiert werden, gehören die Geschichte Russlands und seine aktuelle Entwicklung, Außen- und Innenpolitik sowie das Scheitern liberaler Werte, aber auch und vor allem die Stellung der Frau in der konservativen, patriarchalen Gesellschaft sowie unterschiedliche Formen von Sexismus und Diskriminierung. Zu den wichtigen russischsprachigen Dichterinnen, deren Texte unter dem Aspekt des poetisch-politischen Engagements betrachtet werden können, zählen u.a. Faina Grimberg, Elena Fanajlova, Maria Stepanova, Polina Barskova, Galina Rymbu u.a.m. Dabei weisen Literaturkritikerinnen und Lyrikerinnen wie Galina Rymbu auf eine übergeordnete Stellung der Körperlichkeit in ihren Gedichten hin,⁵⁷ die bei Verlust eigener Autonomie und

⁵⁴ Cotten (2012b).

⁵⁵ Vgl. Cottens Vortrag „Kommunismus als Werkphase“ (2012c).

⁵⁶ Einen anspruchsvollen Überblick über soziale und kulturelle Gründe der Entwicklung neuerer Frauendichtung im postsowjetischen Russland sowie über poetologische Formen ihrer Transformationen in den 2000er geben Alexander Skidan und Il’ja Kukuljin, vgl. Скидан (2013); Кукулин (2013). Vgl. englischsprachige Monografien und Sammelbände zur Geschichte der Frauenliteratur in Russland und zum Genderproblem in der russischen Literatur, u.a.: Adlam (2005); Barker / Gheith (2002); Marsh (1996).

⁵⁷ Vgl. z.B.: Кузьмин (2014); Львовский (2016).

Unantastbarkeit ein Transitionsfeld der Sinngehalte darstellt, um unterschiedliche Formen der Gewalt zu reflektieren – und sie zu versprachlichen⁵⁸.

Das Gewaltthema in der Frauenlyrik ist eng mit den verstärkten Repatriarchalisierungsprozessen in der russischen Gesellschaft verbunden, wie das weltweit rege diskutierte Gesetz gegen die ‚Propaganda der Homosexualität‘ und rezente Diskussionen zur Dekriminalisierung häuslicher Gewalt. Diese Tendenzen haben unterschiedliche gesellschaftliche Protestreaktionen ausgelöst⁵⁹, auch in Form radikal feministischer Ausrichtungen⁶⁰, vor allem bei jüngeren Autorinnen wie Oksana Vasjakina oder Dar’ja Serenko. Gewalt wird in der Frauenlyrik zu einem unmittelbar politisch besetzten Thema, auch wenn es nicht um traumatische Gewalterfahrungen per se geht, sondern z.B. um eine allgemeine Metaphorisierung des Verhältnisses von Freiheit und Macht, wie es im Gedicht von Elena Georgievskaja zum Ausdruck kommen:

Ребра свободы висят, выдернутые, на веревках, предназначенных для битья.⁶¹

Die Rippen der Freiheit hängen, herausgezogen, an Schnüren, die zum Schlagen bestimmt sind.

Als exemplarisch für diese Entwicklung ist auch das 2016 erschienene Buch von Lidija Jusupova „Dead Dad“ zu bezeichnen, das den Zyklus «Приговоры»⁶² (Gerichtsurteile) enthält.⁶³ Kirill Kobrin schreibt dazu im Klappentext:

Мертвый отец, брат без головы, минет во дворе Академии Художеств, и стихи, все слова в которых – из приговоров российских судов.⁶⁴

Der tote Vater, der Bruder ohne Kopf, Fellatio im Hof der Kunstakademie und Gedichte aus Wörtern von Urteilsprotokollen russischer Gerichte.

Die Grundlage dieser „Gedichte“ bilden fünf unverändert übernommene Gerichtsurteile von einigen provinziellen Gerichten Russlands, die kontroverse Gerichtsverfahren aus den Jahren 2012/2013 betreffen. Dabei handelt es sich um brutale Verbrechen aus sexuellen, misogynen und schwulenfeindlichen Motiven. Alle Protokolle wurden auf juristischen Internetseiten veröffentlicht, die Verbrechen und die Gerichtsverfahren selbst wurden dabei aber kaum in den Medien reflektiert.

Jusupova dekonstruiert den staatlichen Gerichtsdiskurs in Bezug auf die oben erwähnten Verbrechen, indem sie aus jedem Protokoll einzelne Formulierungen

⁵⁸ Vgl. z.B.: Рымбу (2017).

⁵⁹ Vgl. z.B. die Aktion #тихийпикет, initiiert von D. Serenko.

⁶⁰ Vgl. das Projekt von O. Vasjakina #ветеряности auf Facebook.

⁶¹ Георгиевская (2017). Übers. E.F.

⁶² Юсупова (2016: 61-132).

⁶³ Vgl. Юсупова (2020).

⁶⁴ Юсупова (2016: o.S.). Übers. E.F.

herausnimmt und dem ursprünglichen Kontext entfremdet (z.B. „die Vagina ist kein lebenswichtiges Organ“ / «влагалище – не является жизненно важным органом»⁶⁵). Solche Formulierungen „unterbrechen“ den Gerichtstext an unterschiedlichen Stellen, werden alleinstehend auf leeren Seiten platziert oder mehrfach wiederholt, wodurch die trockenen und sachlichen Gerichtsaussagen eine ganz andere Wirkung entfalten. Es wird nicht nur die diskursive Verzerrung der Gerichtssprache demonstriert (der Signifikant scheint seinen Zusammenhang zum Signifikat verloren zu haben oder dieser Zusammenhang wird vom Rezipienten innerhalb des Gerichtsdiskurses gar nicht wahrgenommen), sondern die Aufmerksamkeit wird auch auf die eigentliche Semantik der jeweiligen Aussage gelenkt. So entsteht ein transgressiver Diskurs mit vermehrten Szenen äußerst brutaler Gewalt. Und dabei steht Jusupova an einem „für die russische Poesie fast unmöglichen Punkt der Beobachtung und Beschreibung“⁶⁶, so Kirill Kobrin.

5.

Die explizite Kritik de facto fehlender Strafe für die ausgeübte sexuelle Gewalt, wenn sie den Tod der Opfer verursacht, bildet eine der zentralen Aussagen des Zyklus «Ветер ярости» („Wutwind“; 2017) von Oksana Vasjakina⁶⁷. Der betont zynische Modus der Aussage wird durch den Vergleich mit der Preispolitik des Konsums verschärft, vgl. „Gewalt als Konsumakt“:

А говорит когда раскрывают убийство женщины виновного
судят только за убийство это как акция 2-ая вещь в подарок когда можешь выбрать любую вторую вещь цена которой не превышает цены первой
всем насильникам убившим женщин дарят несколько лет свободы
боды к сроку за убийство [...] ⁶⁸

Sie sagt wenn man einen frauenmord aufdeckt beurteilt man
den schuldigen nur wegen des mordes das ist wie eine werbeaktion die
zweite sache wird geschenkt wenn du eine beliebige sache wählen kannst deren
preis nicht höher ist als der preis der ersten allen vergewaltigern die die frauen
umgebracht haben schenkt man einige jahre freiheit zur gefängnisfrist
für den mord

Die direkten „narrativen“ (oder „Dokumentar“-) Aussagen⁶⁹ des Zyklus (wie z.B. die gerade angeführte) stellen vor allem Szenen der Gewalt im Alltag dar und bestimmen die Kontexte, in denen eine Frau zum sexualisierten Lustobjekt wird. In allen Fällen übt Zynismus als Aussagemodus einerseits die Funktion der

⁶⁵ Юсупова (2016: 92). Übers. E.F.

⁶⁶ Vgl.: «Почти невозможный для русской поэзии пункт наблюдения и описания» (Text von Kobrin auf dem hinteren Buchumschlag: Юсупова 2016: o.S.. Übers. E.F.).

⁶⁷ Васякина (2017).

⁶⁸ Dies., 19. Hier und im Folgenden Übers. E.F.

⁶⁹ Aus dem Interview von O. Vasjakina und D. Platt (Рымбу 2019).

schockhaften Detabuisierung verschwiegener Problemzonen aus, andererseits verweist er auf den weit verbreiteten Diskurs, laut dem die Opfer direkt oder indirekt selbst für die Gewalt, die ihnen angetan wurde, verantwortlich seien.

Einige wenige Männerstimmen in „Wutwind“ bestehen darauf, dass es das eigentliche Ziel der Frau und ihres Körpers sei, sexuelle Lust zu befriedigen und ihr zu dienen:

[...] солоноватые взгляды
они скользят по моему телу
они подают мне сигнал:
ты – просто женщина
ты рождена исчезать / ты рождена растворяться в облаке пепельных дрожащих от похоти пальцев / тебя научили взмокать от одного вида их [...] ⁷⁰

[...] salzige blicke
sie gleiten über meinen körper
sie geben mir ein signal:
du bist einfach eine frau
du bist geboren zu verschwinden / du bist geboren sich aufzulösen in der wolke von vor lust zitternden aschenfingern / man hat dir beigebracht feucht zu werden schon beim einzigen blick darauf [...]

Die Sprache der männlich-sexuellen Lust in „Wutwind“ verfährt im Modus hyperrealistischer⁷¹ Pornographie, was den Text äußerst physiologisch beladen wirken lässt.

Als Antwort darauf entwickelt das Gedicht eine scharfe Misandrie, die durch eine suggestive poetische Form zum Ausdruck kommt, die einem Fluch ähnelt und auf die magische Kraft des Wortes verweist, die eine Vorstellung (z.B. vom Tod eines Feindes) in Realität umwandeln kann:

я ступнями тяжелыми железными своими ступнями пройду по пальцам твоим смевшим меня коснуться и в глаза твои поселю толпы жрущих червей и члены твои [...] отсеку и отдам на съедение собаке и собака обезумевшая от твоего дурного мяса побежит по степи побежит вдоль дорог спотыкаясь от бешенства в глазах ее станет бешенство и пропасть и собака от истощения собственной плоти упадет и издохнет [...]
Все остальное что от тебя останется
Оставлю лежать на земле под ветром
Без погребения [...] ⁷²

⁷⁰ Васякина (2017: 4-5).

⁷¹ «все эти женщины [...] / усаживаются на раздутые члены под шепот: а говорила не хочешь, глянь / какая мокрая [...] / могут [...] / проглатывать липкую сперму» [alle diese frauen / setzen sich auf die aufgeschwollenen schwänze beim flüstern: du hast doch gesagt, du willst nicht, guck / wie feucht [...] / sie können / das klebrige sperma schlucken], vgl. dies., 15. (Übers. E.F.).

⁷² Dies., 9-10.

ich werde gehen mit füßen meinen schweren eisernen füßen durch deine finger
 die gewagt haben mich zu berühren und in deinen augen lasse ich eine schar fres-
 sender würmer siedeln und werde deine glieder [...] abhacken und einem hund
 zum fressen geben und der hund wird tobsüchtig von deinem schlechten fleisch
 und wird durch steppen laufen wird wege entlang laufen und vor tollwut stolpern
 in seinen augen wird tollwut sein und ein abgrund und der hund wird vor erschöp-
 fung seines eigenen fleisches fallen und verrecken [...]
 alles andere was noch von dir übrig bleibt
 lasse ich auf der erde im wind liegen
 ohne beerdigung [...]

Die Erfahrung sexueller Gewalt wird als universell dargestellt: Das erklärt auch die führende Position des kollektiven Subjekts, des weiblichen *wir*:

мы не можем предотвратить
 мы не можем ответить насилием
 мы вообще ничего не можем
 мы глядим в оцепенении
 и ждем⁷³

wir können nicht verhindern
 wir können nicht mit gewalt antworten
 wir können gar nichts
 wir schauen erstarrt
 und warten

Und weiter:

мы покрыты коркой
 крови и спермы
 она стянула кожу
 она опустила нас под землю⁷⁴

wir sind mit einer kruste bedeckt
 aus blut und sperma
 sie hat unsere haut zusammengezogen
 sie hat uns unter die erde gebracht

Die Erde, eines der wichtigsten „weiblichen“ mythologischen Elemente, stellt bei Vasjakina den Raum toter Frauen dar, die mit den Merkmalen chthonischer Wesen versehen sind. Dabei ist dieser Raum für Männer unzugänglich (erinnern wir uns an dieser Stelle an den schon erwähnten toten Feind und Vergewaltiger, der *ohne Beerdigung* bleibt):

они спят под землей
 как большие усталые звери

⁷³ Dies., 16.

⁷⁴ Dies., 22.

кроты и землеройки кормятся их потом и отмершей кожей
я слышу как они дышат под сухой безродной почвой [...] ⁷⁵

sie schlafen unter der erde
wie große müde tiere
maulwürfe und spitzmäuse ernähren sich von ihrem schweiß und abgestorbener
haut
ich höre wie sie atmen unter dem trockenen fruchtlosen boden [...]

Die chthonischen Motive sind auch mit der apokalyptischen Prophezeiung verbunden, nach der die Frauen wieder auf die Erde zurückkommen:

они ждут когда сухая земля в рытвинах
воспаленная от их шага
прикоснется к небу
и они пойдут
подметая дороги длинными от времени волосами
собирая в косы колючки сухую траву и коряги [...]
каждая пойдет
вдыхая воздух
безгрудой грудью
и выдыхая
сизый дух ярости и разрушения [...] ⁷⁶

sie warten bis trockene erde in furchen
von ihrem schritt entzündet
den himmel berührt
und sie werden gehen
und den weg mit ihren von der zeit langen haaren fegen
und in ihren zöpfen dorne trockenes gras und knorrhholz fangen [...]
jede wird gehen
und wird luft einatmen
mit ihrer brustlosen brust
und graublauen atem der wut und zerstörung
ausatmen [...]

Die Erde markiert im poetischen Text den transgressiven Raum, in dem ein *neuer* Frauenkörper entsteht, ein aggressiver und gefährlicher Körper, der selbst die Möglichkeit der sexuellen Lust ausschließt und nivelliert, vgl.:

вырастут новые груди
вырастут новые губы
волосы вырастут новые
груды черные зубы черные [...]
новые черные от ярости ⁷⁷

⁷⁵ Dies., 13.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Dies., 22.

es wachsen neue brüste
 es wachsen neue lippen
 haare wachsen neu
 brüste schwarze zähne schwarze [...]
 neu schwarz vor wut

Aber dies hier ist nicht der einzige Modus der körperlichen Transgression. Der Höhepunkt des Zyklus kommt mit der poetischen Manifestierung eines transgressiven *kollektiven* Körpers: Die individuellen Gewaltgeschichten mit dem *Ich*-Subjekt lösen sich in der universellen Erfahrung des *Wir* auf und werden allmählich durch ein neues transgressives *Wir-als-Ich* ersetzt⁷⁸.

Die semantische und motivische Entfaltung dieser Transformation offenbart sich schon in den mehrzähligen Kontexten der *körperlichen Komplementarität*:

я зашью раны на твоём теле своим волосом⁷⁹

ich werde deine wunden an deinem körper mit meinen haaren zusammen nähen

И если женщина потеряет хотя бы один орган своего тела
 другая скажет – возьми мою грудь возьми мои пальцы
 нас так много что пота и плоти хватит на всех.⁸⁰

Und wenn eine frau ein einziges organ verliert
 sagt ihr die andere – nimm meine brust nimm meine finger
 wir sind so zahlreich dass schweiß und leib für alle reichen

Zum ersten Mal erscheint der kollektive Körper aus der Perspektive der dritten Person Plural («они» /sie); später kommt es zu einem Kontakt zwischen *Sie* und *Wir* – eventuell im letzten Moment ihrer Autonomie und vor der unmittelbaren Verschmelzung:

Лица их из земли и древесной пыли
 лица их желтоваты в свете заводских фонарей
 все они смотрят тысячеголовой женщиной
 все они машут нам тысячесоставной рукой⁸¹

ihre gesichter aus erde und holzstaub
 ihre gesichter sind gelb im licht der fabriklaternen

⁷⁸ Im Interview mit J. Platt (Рымбу 2019) verweist Vasjakina darauf, dass dieses Phänomen sich auch auf dem Strukturniveau des Textes zeigt: Die „Dokumentar“-Fragmente beschreiben also die Situationen, in denen die Frauen *allein* und hilflos vor der Gewaltgefahr stehen, und die mythologische Textschicht schildert eine *Mehrkörperlichkeit* (*многотелость*), die imstande ist, die Traumata zu überwinden.

⁷⁹ Васякина (2017: 1).

⁸⁰ Dies., 12.

⁸¹ Dies., 11.

sie alle schauen wie eine tausendköpfige frau
 sie alle winken uns mit einer tausendgliedrigen hand

Und zum Höhepunkt wird ein eschatologisches Panorama der Bewegung des *allhineinschlingenden synkretischen Körpers*, der seinerseits eine neue Kosmogonie verkündet:

мы движемся вширь и вперед [...]
 звери замороженные отправляются вслед за нами
 и между собою становятся неразлучимы
 их тела сплетаются в одно черное жестокое тело
 с множеством лап и голов
 множеством острых сосков
 они идут за нами с каждым днем тела их прирастают к нам крепче
 мы идем [...]
 нечетным числом безмолочных желез
 оборванными лепестками губ
 и забираем с собой все что нам по пути попадетсЯ [...]
 кто на нас посмотрел с вожделением растворился в нашей черной крови
 и нашей тоской захлебнулся
 и сам для себя незаметно стал нашим телом [...] ⁸²

wir bewegen uns weit und breit [...]
 tiere wie verzaubert brechen zum weg hinter uns auf
 und werden unter sich nicht getrennt
 ihre körper verflechten sich zu einem einzigen schwarzen grausamen körper
 mit unzähligen pfoten und köpfen
 mit unzähligen scharfen brustwarzen
 sie gehen uns hinterher und mit jedem tag wachsen ihre körper fester an uns heran
 wir gehen [...]
 mit einer ungeraden zahl milchloser drüsen
 mit abgerissenen lippenblättern
 und nehmen alles mit was wir unterwegs finden [...]
 wer auf uns mit lust geschaut hatte löste sich in unserem schwarzen blut auf
 und verschluckte sich an unserem schwermut
 und wurde selbst unmerklich für ihn zu unserem körper [...]

Der Bruch mit dem Männlichen führt zur symbolischen Transformation der Funktion und Bedeutung von Geburt:

[...] мы родим новый восхитительный славный мир
 драгоценных существ
 драгоценных людей чьи шаги на земле оставят только свет
 и только чистую воду ⁸³

[...] wir gebären eine neue wunderschöne herrliche welt
 der wertvollen kreaturen

⁸² Dies., 28-30.

⁸³ Dies., 25.

der wertvollen menschen deren schritte auf der erde nur licht hinterlassen
und sauberes wasser

An dieser Stelle lässt sich der Zyklus unter anderem auch als eine Utopie lesen, und zwar eine *lesbische Utopie*. Im Zusammenhang mit dem lesbischen Dasein (vgl. «Она поняла что отказаться от грудей мало / Ей нужно стать лесбиянкой»⁸⁴ [sie hat verstanden dass es nicht reicht auf die Brüste zu verzichten / sie muss lesbisch werden]) sowie den etlichen lesbischen Liebeskontexten fallen auch die symbolische Vernichtung der patriarchalen Ehe auf («обручальное золото их / ссыпалось с пальцев»⁸⁵ [ihr verlobungsgold / fiel von den fingern ab]) sowie die mysandrische Vertreibung der Männer aus der neuen Welt («нужно опасть на землю / [...] / чтобы вырасти снова [...] / убедиться // в том что мужчин не было вовсе»⁸⁶ [man muss auf die erde fallen / um wieder aufzuwachsen / sich zu vergewissern / dass es nie männer gab]). Steckt hier folglich ein impliziter Verweis auf die Parthenogenese (also eine Form der eingeschlechtlichen Fortpflanzung) in der „neuen wunderschönen herrlichen Welt“ der Frauenutopie?⁸⁷

Die Themen der Gewalt und des sexuellen Missbrauchs, die sich in der russischen feministischen Gegenwartsdichtung als besonders relevant zeigen, werden in Vasjakinas Texten als universell-weibliche Erfahrung zusammengefasst. Die Dekonstruktion der Vorstellungen vom Frauenkörper als Lustobjekt entwickelt sich parallel zu der mythischen und poetischen Konstituierung der neueren transgressiven körperlichen Identität – und damit zur Entfaltung eines neuen weiblichen Bewusstseins.

6.

„Wutwind“ von Vasjakina knüpft an die europäische Literatur des radikalen und lesbischen Feminismus der 1970–1980er Jahre an. Exemplarisch sind hier vor allem die Romane der französischen Schriftstellerin und feministischen Theoretikerin Monique Wittig zu erwähnen. So konstituiert ihr früheres Werk ein genui-

⁸⁴ Dies., 8.

⁸⁵ Dies., 19.

⁸⁶ Dies., 27.

⁸⁷ Bemerkenswert ist diesbezüglich auch die Tatsache, dass in einem anderem Samizdat-Buch von Vasjakina («Графический дневник тела (и души)» [Das Zeichnungstagebuch des Körpers (und der Seele)], 2018) die lesbische Mehrkörperlichkeit als poetische Gestalt weiter entwickelt wird: «Лесбийская пара не являет собой двух отдельных людей. Лесбийская пара – это одна четырехногая женщина» [Ein lesbisches Paar ist nicht zwei einzelne Menschen. Ein lesbisches Paar ist eine vierbeinige Frau]. Zum Großteil besteht das Buch aus Zeichnungen, darunter auch der weiblichen Androgyne. Diese Gestalt steht im Zentrum des lesbischen Alltags außerhalb der Gewaltkontexte als Symbol erotischer Liebesverschmelzung zweier Frauen und nicht als Symbol der Frauensolidarität wie in „Wutwind“.

nes literarisches Experiment im Bereich der transgressiven *écriture féminine*. « Le corps lesbien » („Der lesbische Körper“⁸⁸) aus dem Jahre 1973 entwirft den symbolischen lesbischen Körper als ein allumfassendes Weltallmodell: Er befindet sich in ständigen Transformationen und ist in diverse Elemente der organischen und nicht-organischen Natur einbezogen.⁸⁹

Von besonderem Interesse für diesen Beitrag ist aber die Bezugnahme auf einen anderen Text von Wittig, und zwar « Virgile, non »⁹⁰ (1985). Aus diesem Roman wurde das Motto zu Vasjakinas „Wutliedern“ entnommen, was diese Gedichte in einen intertextuellen Dialog mit dem Roman stellt: «Ремень, на котором висит ружье, натирает мне шею и лопатки»⁹¹ [Der Gürtel, an dem die Flinte hängt, reibt mir am Hals und an den Schulterblättern]. Die zentrale Aussage des Romans bildet der Aufruf zur Frauensolidarität im Kampf gegen männerbedingte Gewalt, und die Protagonistinnen sind Frauen, die gegen brutale Männermacht kämpfen und die ihre endgültige Befreiung mit der freien lesbischen Liebe verbinden. Dieses Motiv sowie die literarische Entwicklung der Idee eines Aufstandes gegen die Männer verorten „Wutwind“ in einem breiteren kulturellen Kontext des radikalen und lesbischen Feminismus. Einer der wichtigen diskursiven Modi der feministischen Dichtung ist neben den Aufrufen zur Frauensolidarität auch der zur „Kriegsbereitschaft“, zur radikalen und kompromisslosen Verteidigung des neuen unabhängigen weiblichen Selbstbewusstseins.⁹² In diesem Zusammenhang erscheint oft auch die Gestalt einer kriegerischen Amazone, wie bei Vasjakina:

моя мама стала амазонкой
она присела на валун
и разом отсекала себе левую грудь
Чтобы легче было носить лук [...]

⁸⁸ S. deutschsprachige Ausgabe: Wittig (1977 / 1984).

⁸⁹ Vgl. hier den transgressiven und allhineinschlingenden mythologischen Körper in „Wutwind“ bei Vasjakina. „Der lesbische Körper“ ist eine Art „Hohelied“ und eine metaphorische „Nacherzählung“ eines weiblichen Körpers. Sowohl bei Wittig als auch bei Vasjakina ist dieser Körper *unbegrenzt* und *unübersichtlich*. Man muss aber auf den folgenden wichtigen Unterschied zwischen zwei dieser Poetiken hinweisen: Zu Wittigs literarischen Intentionen gehören die Dekonstruktion der heteronormativen (männlichen, patriarchalen) Sprache und der Verzicht auf den Begriff „Geschlecht“ und generell auf Geschlechterteilung. Vasjakina dekonstruiert die Vorstellungen vom weiblichen Körper als Objekt sexualisierter Gewalt und entwickelt daraus die Idee eines lesbischen Separatismus.

⁹⁰ Wittig (1985).

⁹¹ Васякина (2017: 1).

⁹² Ähnliche Motive finde sich auch bei Kachold (1989), Stötzer-Kachold (1992). 20–40 Jahre liegen zwischen dem Erscheinen der erwähnten französisch- und deutschsprachigen Texte und der neueren russischen feministischen Dichtung, sodass sich eine gewisse „Verspätungs-“ bzw. „Verzögerungstendenz“ konstatieren lässt. Und das Motto „Das Private ist politisch“ aus den 1970er Jahren erweist sich dabei heutzutage als ebenfalls aktuell.

Теперь я буду воинственной и красивой
 Теперь я стану вонзать в животы мужчин
 Свои пальцы с заточенными как ножи ногтями [...] ⁹³

meine mutter wurde amazone
 sie setzte sich auf einen feldstein
 und schlug sich im nu die linke Brust ab
 damit es leichter wäre einen bogen zu tragen [...]
 jetzt werde ich kriegerisch und schön sein
 jetzt werde ich auf männerbäuche mit meinen fingern einhacken
 mit wie messer angespitzten nägeln [...]

Die körperliche Transformation zu einer Amazone (das Abschneiden der linken Brust) wird als eine gewisse Initiation dargestellt, nach der es überhaupt möglich wird, den Kampf gegen den männlichen Feind zu führen. In „Wutwind“ ist dieser Kampf durch eine brutale körperliche Gewalt gekennzeichnet. Allerdings bleibt diese Gewalt im Bereich des Symbolischen. ⁹⁴

An die altgriechische Archaik (und an die jeweilige Prosodie) wendet sich auch Rymbu, wobei Lesbia aus Catulls Gedichten nicht nur als Geliebte, sondern auch als Revolutionärin und Mitkämpferin auftaucht, d.h. sie trägt implizit auch wichtige Merkmale einer Amazone ⁹⁵:

сон прошёл, Лесбия, настало время печали,
 время сбросить кольца и платья на пире кровавом
 во славу доброй памяти сестёр наших
 будем бить бокалы!
 о, Лесбия, время войны настало,
 покупать травматiku у мужичков коренастых
 и в чехол от макбука прятать лезвие, шило
 и двигаться, стиснув зубы, через ряды фашии тёмной. [...] ⁹⁶

the dream is over, Lesbia, now it's time for sorrow,
 time to throw off our rings and dresses at the bloody feast
 in honor of the memory of our sisters
 let's smash our glasses!
 o, Lesbia, the time of war has come,
 time to buy guns from thick-set men
 and hide a blade or a shiv in your macbook case
 and move with clenched teeth through the dark fascist ranks. [...] ⁹⁷

⁹³ Dies., 6-7.

⁹⁴ Im Vergleich zur realen Gewalt, die an Frauen ausgeübt wird, vgl. dazu die „Dokumentarteile“ des Zyklus.

⁹⁵ Vgl. bei Георгиевская (2019).

⁹⁶ S. den Text und die Tonaufnahme: РЫМБУ.

⁹⁷ Übers. J.B. Platt (ebd.).

Bei Rymbu geht es aber um einen politischen Kampf in einem anderen Sinne: Das ist kein symbolischer Kampf von Frauen gegen Männer als Unterdrücker, sondern gegen Faschismus und die fremdbestimmte „Ordnung“ (vgl. «я не знаю [...] / какой политической борьбой здесь нужно заняться, / когда вокруг все ни мёртвые ни живые, / по сговору, в небытие устанавливают один порядок»⁹⁸). Sowohl bei Vasjakina als auch bei Rymbu wird an Schwesternschaft appelliert, denn beide greifen traditionell „männliche“ Kontexte des Kampfes auf (z.B. unterschiedliche Waffenarten wie Bogen, Messer, traumatische Waffe sowie Klinge und Ahle). In einem ähnlichen Kontext entwickelt Rymbu aber keine Körpermotive⁹⁹, sondern sieht den Verzicht auf performative Elemente der Weiblichkeit – Kleider und Schmuck – als einen wichtigen Teil des Kampfes. Traditionelle Weiblichkeitszeichen und -symbole genauso wie ein weiblicher Körper (wenn er primär als Lustobjekt für Männer konzipiert wird, etwa bei Vasjakina) werden als diskreditiert betrachtet. Gerade deswegen werden sie zum Ziel der poetischen Nivellierung und Transgression: Ein (politischer) Kampf für eine bessere Welt kann nicht in einem „unreflektierten“ Körper durchgeführt werden.

7.

Mehrere russischsprachige Gegenwartsgedichte, die eine gewisse politische Ausrichtung haben, sind durch folgende Merkmale gekennzeichnet: betont deklarative Kompromisslosigkeit und Radikalität der Aussage, hohe Klarheit der Grundaussage, hohe Expressivität (bei provokativen, detabuisierenden Inhalten), Interdiskursivität (bei Dekonstruktion der „Machtsprachen“ der Justiz, politischer Nachrichten, Pornographie u.Ä.). Wenn es dabei noch um Frauendichtung geht, dann bekommen unterschiedliche Körpermotive eine besondere Relevanz: Der weibliche Körper wird zum Bereich des Transgressiven und dient daher vielseitig dem Ausdruck einer bestimmten politischen Position, insbesondere im Fall von Dichtung mit feministischer Ausrichtung.

Und wie funktionieren Körpermotive und politische Themen in der Dichtung, deren Qualität prinzipiell anders ist und die auf Mehrdeutigkeit statt Klarheit und Deutlichkeit beruht? Als Beispiel führe ich hier ein Gedicht von Nika Skandiaka an, der Dichterin, deren Texte als hermetisch bezeichnet werden können und höhere sprachliche Kreativität (auf mehreren Sprachebenen) und komplizierte Poetisierungsverfahren aufweisen:

помнишь аню? аня вчера звонила
оказывается она скоро месяц

⁹⁸ Vgl. dazu Platt: “I don’t know [...] / what kind of political struggle I should practice, / when everyone around is neither living or dead, / colluding, establishing the kind of order in non-being” (ebd.).

⁹⁹ Vgl. das politische Langgedicht «Моя вагина» („Meine Vagina“), das im Sommer 2020 viele Diskussionen hervorgerufen hat: Рымбу (2020).

как умерла говорит скоро месяц
 не приспособлюсь никак говорит никак из этой
 выхватывать воздух жабрами из этой
 сыворотки умерла говорит оказывается скоро месяц месяц месяц
 подумать юлечка и из нашего раствора
 купорося еще куда-то умирают¹⁰⁰

kennst du noch anja? anja hat gestern angerufen
 es stellt sich heraus sie ist schon bald einen monat
 gestorben sie sagt bald ist es ein monat
 kann mich nicht anpassen sie sagt geht nicht aus dieser
 die luft mit den kiemen zu schnappen aus dieser
 molke gestorben sie sagt es stellt sich heraus bald ist ein monat monat monat her
 denk nur mal juletschka auch aus unserer vitriol
 lösung stirbt man doch noch irgendwohin

Der Form nach ist das Gedicht als eine erweiterte Aussage im Rahmen eines Gesprächs konzipiert. Allerdings lässt sich nur vermuten, dass es ein Gespräch von zwei Frauen ist: Die grammatischen Formen verraten kein Geschlecht des Sprechenden, dabei sind aber der diskursive Charakter der Mitteilung (ein legeres vertrautes Gespräch über eine gemeinsame Bekannte) und die Anrede („juletschka“) eher weiblich markiert. Die Mitteilung selbst enthält ein diskursives Paradoxon, da eine Person (laut der indirekten Rede) sich für gestorben erklärt¹⁰¹: «она скоро месяц / как умерла говорит скоро месяц» (sie ist schon bald einen monat / gestorben sie sagt bald ist ein monat). Gerade das Motiv der „lebenden Toten“ zeichnet den Bereich des Transgressiven im Gedicht aus.

Die Welten – „dies-“ und „jenseits“ – werden durch Metaphern unterschiedlicher Flüssigkeiten dargestellt: Die angebliche Welt der Toten, „wohin“ eine Person gestorben ist, wäre eine „Molke“ (сыворотка). Mit dieser Substanz ist auch das körperliche Motiv verbunden: Zum Atmen in dieser flüssigen Substanz werden keine Lungen, sondern Kiemen benötigt: «не приспособлюсь никак говорит никак из этой / выхватывать воздух жабрами из этой / сыворотки» [kann mich nicht anpassen sie sagt geht nicht aus dieser / die luft mit den kiemen zu schnappen aus dieser / molke]. Dabei können die Enjambements in den erwähnten „brüchigen“ Zeilen als Mittel zum Ausdruck des Erstickens beim Luftmangel interpretiert werden.

Zwei letzte Zeilen enthalten eine ebenso metaphorische Bezeichnung für das Umfeld der angeblich Lebenden: Das ist eine andere flüssige Substanz, und

¹⁰⁰ Скандиака (2002).

¹⁰¹ Roland Barthes unternimmt eine hervorragende Analyse der sprachlichen, semantischen, diskursiven und psychoanalytischen Funktionalität des Ausdrucks «je suis mort» („ich bin tot“) als eines unmöglichen Sprechaktes, einer performativen Konstruktion, deren diskursiver Wert gerade auf der Unmöglichkeit ihrer Performativität beruht, und des höchsten Moments der Transgression, der Grenzverletzung (vgl. Barthes 1988).

zwar eine Lösung des [Kupfer]vitriols (раствор (медного) купороса). Für die Interpretation dieser Metapher ist die chemische Charakteristik dieser Substanz von besonderer Relevanz: Für Menschen ist sie moderat toxisch, d.h. die Metapher wird als grundsätzlich lebensfremd, wenn auch nicht unbedingt lebensbedrohlich, konnotiert. Im Gegensatz zur „Molke“ der toten Welt scheinen die Lebenden (die Sprecherin und ihr schweigendes Gegenüber) sich an diese Substanz angepasst zu haben. Diese Substanz bezeichnet also abstrakt eine gemeinsam geteilte Umgebung bzw. das Umfeld der Sprecherin und ihres Gegenübers («наш раствор купороса» [unsere vitriollösung]). Dabei lassen sich gerade diese Zeilen nicht ausschließlich als existenziell, sondern auch als politisch markiert deuten, wenn wir das Politische als etwas verstehen, was das öffentliche Leben gestaltet und bestimmt, was also einen gewissen Lebenshintergrund für das Private bildet. Das Gedicht enthält keine Referenzen auf eine bestimmte Geographie oder ein konkretes politisches System, was diesen Text auch so mehrdeutig macht. Als Quintessenz des Politischen gilt die implizite Wahrnehmung dieser „Lebenssubstanz“: Sie lässt sich nicht überwinden oder verlassen, man bleibt in ihr stecken, und selbst wenn man in dieser Substanz lebt, ist man eigentlich schon *tot*, weil es anscheinend keinen Raum für Transzendenz gibt, wie hier die Verwunderung der Sprecherin zum Ausdruck bringt: «подумать юлечка и из нашего раствора / купороса еще куда-то умирают» [denk nur mal juletschka auch aus unserer vitriol / lösung stirbt man doch noch irgendwohin].

Der Körper als etwas tief Persönliches, das die Grenze zwischen dem Ich und der Welt bildet und zugleich Mittel zur Weltentdeckung ist, bildet zusammen mit der langen Geschichte der Körpersemiotik einen Bedeutungsdiskurs, der auch für die Gegenwartsdichtung eine fruchtbare Quelle für neue Sinnpotentiale darstellt. Die Körpermotive scheinen besonders für das weibliche Schreiben universell kennzeichnend zu sein, aber schon exemplarische Beispiele zeigen, wie unterschiedlich sie eingesetzt und (um)gedeutet werden und wie das Körperliche politisch aufgeladen werden kann.

Provokante Anspielungen auf den weiblichen Körper und die Geschlechtsorgane, die Detabuisierung und Poetisierung physiologischer Prozesse sind besonders für feministische Dichtung kennzeichnend und treten vor allem im Zusammenhang mit unterschiedlichen Formen der Gewalt auf. Aber während diese Entwicklung in Deutschland Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre ihre Hochphase (u.a. Kachold-Stötzer) erreicht, wird sie in Russland erst in den 2010er Jahren besonders signifikant (Rymbu, Vasjakina), was unmittelbar mit einem gesellschaftlichen Wandel zu tun hat, der die Selbstbestimmung der Frau und ihre Rechte in diesen Ländern unterstützt. Dem Männerhass und dem lesbischen Separatismus, ihrer extremen Radikalität, steht in der feministischen Dichtung ein vielschichtiges System der weiblichen poetischen Mythologeme entgegen, welches einerseits an das weltweite Literaturerbe der Feministinnen anknüpft und andererseits ein fruchtbares Feld für besondere Formen der litera-

rischen Transgression schafft. Der weibliche Körper wird in diesem Kontext entweder zum Medium einer transgressiven Erfahrung (etwa die Bauchhöhlenschwangerschaft bei Kachold-Stötzer) oder selbst zum Objekt einer Transgression (wie die „Mehrkörperlichkeit“ im Zyklus „Wutwind“ von Vasjakina). In beiden Fällen wird Transgression nicht zuletzt durch politisch gesteuerte Gewalt bedingt.

Der zunehmenden Sensibilisierung für unterschiedliche Formen der Sexualität, Gendervielfalt und unterschiedliche Rechte und Möglichkeiten der gesellschaftlichen Selbstrepräsentation in Europa treten Repatriarchalisierungsprozesse und verschiedene Modi der Diskriminierung in Russland entgegen. Das erklärt teilweise auch weitere Unterschiede der symbolischen Funktionen der weiblichen Geschlechtsorgane in der Gegenwartsdichtung und die Art ihrer poetischen Verfremdung: Während Cotten sich mit „Fotze“ von den Konventionen und Normativität bezüglich gewöhnlicher und meist unreflektierter Vorstellungen von einer „Frau“ distanziert, versucht Jusupova der „Vagina“, also der Frau, den sozialen, gesellschaftlichen und auch menschlichen Wert zurückzugeben. Einen spezifischen Kontrast der beiden Texte bildet die direkte Verbindung des weiblichen Geschlechtsorgans mit der normativen Kraft und Gestalt des Gerichts als architektonischem (Cotten) und juristischem (Jusupova) Text.¹⁰² Während sich in Cottens Gedicht ein ironisches postmodernes Spiel mit der weiblichen Metaphorik in Bezug auf die Judikative entwickelt, das zweifellos eine verfremdende Funktion ausübt und das Wesen der staatlichen Macht relativiert, wird in Jusupovas Text die enthumanisierte Justizsprache anhand transgressiver und äußerst brutaler Szenen der körperlichen Gewalt dekonstruiert, wodurch selbst die Gerechtigkeit der Judikative infrage gestellt wird.

In andere Verhältnisse treten körperliche und politische Motive in den eher hermetisch wirkenden Texten von Köhler und Nika Skandiaka. Ihre Poetiken sind durch Mehrdeutigkeit und sprachliche und diskursive Transgression gekennzeichnet. Köhlers Gedicht verwebt einen historisch-politischen Kontext mit einer weiblichen Figur zu einem Netz aus komplexen hermetischen Anspielungen und semantischen Parallelen, wobei sich die eigentlichen Körperlichkeitsmotive in der Farbsemantik auflösen (im engeren Sinne lässt sich dieses Gedicht nur anhand seiner Widmung als politisches markieren). Bei Skandiaka wird das angeblich Politische als ein Raum bzw. ein Lebensumfeld in äußerst sinnlichen Metaphern dargestellt, wobei die Möglichkeit, diese zu verlassen, also die Grenze dieses Raums zu passieren, grundsätzlich angezweifelt wird.

Von hoher Anschaulichkeit und Expressivität bis zu weniger eindeutigen Allusionen bilden Körpermotive international eine starke Achse in der weiblichen Dichtung und stehen zugleich im Zentrum unterschiedlicher poetischer Verfahren, auch und vor allem in politischen Kontexten. Dabei veranlasst das Politische nicht zuletzt unterschiedliche Situationen der Grenzüberschreitung und Entwick-

¹⁰² Für diesen wertvollen Hinweis bedanke ich mich bei einem der anonymen Peer-Reviewer dieses Beitrags.

lung unterschiedlicher Formen der Transgression – von Sprache und Diskurs einerseits bis zu komplexen poetischen Gestalten und Grenzerfahrungen andererseits. Körperlichkeit als eine fruchtbare Quelle und Medium des Transgressiven bleibt dabei einer der wichtigsten Schwerpunkte.

Literatur

- Adlam, C. (2005): *Women in Russian Literature after Glasnost. Female Alternatives*. London. Artikelreihe zu Ulrike Meinhof. In: Spiegel Online. http://www.spiegel.de/thema/ulrike_meinhof/ (18.06.2022).
- Barker, A.M. / Gheith, J.M. (eds., 2002): *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge.
- Barthes, R. (1988): Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Barthes, R.: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von D. Hornig. 266-298.
- Bedeutung und Wirkung der Farbe Rosa. In: *Viversum. Spirituelle Lebensberatung*. 17.08.2018. <http://www.viversum.de/online-magazin/bedeutung-der-farbe-rosa> (18.06.2022).
- Bitter, M. (2007): *Sprache, Macht, Geschlecht. Lyrik und Essayistik von Barbara Köhler*. Berlin.
- Bitter, M. (2013): Transpositionen von Text, Textil und Textur. Barbara Köhlers und Rosi Braidottis Entwürfe beweglicher, aber nicht haltloser Subjektivitäten. In: Paul, G. (ed.): *An Odyssey for our time. Barbara Köhler's Niemand's Frau*. Amsterdam. 117-138.
- Braun, M. (2012): Von Deutschland lernen? In: *Der gelbe Akrobat*. 23. 08.11.2018. <http://www.poetenladen.de/gedichte/ann-cotten.php> (18.06.2022).
- Butler, J. (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von K. Menke. Frankfurt a.M.
- Cixous, H. (1975/76): The Laugh of the Medusa. In: *Signs*. 1 (1975/76). 875-893.
- Cotten, A. / Falb, D. / Jackson, H. / Popp, S. / Rinck, M. (2011): *Helm aus Phlox: Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*. Berlin.
- Cotten, A. (2012a): Rosa Meinung. <http://www.poetenladen.de/gedichte/ann-cotten.php> (18.06.2022).
- Cotten, A. (2012b): Zarathustrischer Kniestil (Kommentar von Ann Cotten). <http://www.poetenladen.de/gedichte/ann-cotten.php> (18.06.2022).
- Cotten, A. (2012c): Kommunismus als Werkphase. In: *Autorenbuchhandlung Marx*. 27.01.2012. <https://autorenbuchhandlung-marx.de/www/ann-cotten-kommunismus-als-werkphase/> (18.06.2022).
- Cotten, A. (o.J.): Menotymie, wir. In: *lyrikline.org*. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/metonymie-wir-4404> (18.06.2022).
- Dahlke, B. (1997): *Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*. Würzburg.
- Dahlke, B. (1999): ...können wir auf einem Papierboot bestehen...? Von Versuchen, Autorinnen der inoffiziell publizierenden Literaturszene des letzten DDR-Jahrzehnts in die nach-89er Literaturgeschichten zu schreiben. In: Caemmerer, Ch. / Delabar, W. / Ramm, E. / Schulz, M. (Hgg.): *Autorinnen in der Literaturgeschichte: Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation*. Osnabrück. 105-116.

- Dahlke, B. (2000): ...auf einem Papierboot bestehen. Schreiben in der DDR der 80-er Jahre. In: Paul, G. / Schmitz, H. (Hgg.): *Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler*. Amsterdam / Atlanta (GA). 45-61.
- Englert, A. (2011): *Momentum. Dichter in Szenen*. Köln.
<https://www.englert-fotografie.de/arbeiten/momentum> (18.06.2022).
- Geipel, I. (2009): Der Preis war hoch. In: *Emma*. 01.11.2009.
<https://www.emma.de/artikel/ueberlebende-der-preis-war-hoch-264201> (18.06.2022).
- Grimm, J. / Grimm, W. (2011): *Kinder- und Hausmärchen*. Düsseldorf (elektronische Ausgabe).
- Gruber, B. / Preusser, H. (2005): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg.
- Kachold, G. (1989): *zügel los [Prosatexte]*. Berlin / Weimar.
- Köhler, B. (1991): *Deutsches Roulette*. Frankfurt a.M.
- Köhler, B. (2007): *Niemand's Frau: Gesänge*. Frankfurt a.M.
- Marsh, R. (ed., 1996): *Gender and Russian Literature. New Perspectives*. Cambridge.
- Nieberle, S. (2013): *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt.
- Noël, I. (2007): *Möglichkeiten der Grammatik, Grammatik der Möglichkeiten: Gedichte von Barbara Köhler*. In: Noël, I.: *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985–2005*. Berlin / Münster / Wien / Zürich / London. <http://www.planetlyrik.de/barbara-koehler-blue-box/2014/09/> (18.06.2022).
- Politik und Lyrik. In: *ZEIT Online*. <https://www.zeit.de/2011/11/Gedichte-ueber-Politik> (18.06.2022).
- Sonstheimer, M. (2016): *Ulrike Meinhofs Selbstmord 1976*. In: *Spiegel Online*. 09.05.2016.
<http://www.spiegel.de/einestages/ulrike-meinhofs-selbstmord-1976-meisterin-des-moralisierens-a-1090361.html> (18.06.2022).
- Stötzer, G. (1989): *Das Gesetz der Szene*. In: *Kontext*. 05.03.1989.
<http://www.kontextverlag.de/jansen.kachold.html> (18.06.2022).
- Stötzer-Kachold, G. (1992): *grenzen los fremd gehen*. Berlin.
- Weber, I. (1994): *Den Körper schreiben, die Orange leben: Hélène Cixous und das Konzept der écriture féminine*. In: Weber, I. (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt. 21-33.
- Wittig, M. (1977 / 1984): *Aus deinen zehntausend Augen, Sappho*. Berlin.
- Wittig, M. (1985): *Virgile, non*. Paris.
- Zur Herkunft und Bedeutung des Namens Ulrike.
<https://www.vorname.com/name,Ulrike.html> (18.06.2022).
- Батай, Ж. (2003): *Запрет и трансгрессия*. Пер. с франц. Е. Герасимовой.
<http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> (18.06.2022).
- Васякина, О. (2017): *Ветер ярости (самиздат)*.
- Васякина, О. (2018): *Графический дневник лесбийского тела (и души) (самиздат)*.
- Воробьева, Н. (2004): *Гендер // Филолог*. 5 (2004).
http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_102 (18.06.2022).
- Воробьева, С. (2013): *Проблема «женского письма» в контексте теории дискурса // Вест. Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание*. 1,17

- (2013). 180-187. http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/cc8/1_Воробьева.pdf (18.06.2022).
- Георгиевская, Е. (2017): Антагонистическая слюда // Полутона. 05.07.2017. <http://polutona.ru/?show=georgievskaja> (18.06.2022).
- Георгиевская, Е. (2019): Русская феминистская поэзия: заметки на полях // Литература. 143 (2019). <http://literatura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html> (18.06.2022).
- Гройсман, С. / Абанин, А. (2016): Тихий пикет // Дождь. 24.05.2016. https://tvrain.ru/teleshov/notes/tihij_piket_kak_passazhiry_metro_reagirujut-409641/ (18.06.2022).
- Каштанова, С. (2016): Трансгрессия как социально-философское понятие [диссертация]. СПб. <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/J77qWd42NC.pdf> (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (2014): На шаг впереди языка (Предисловие к книге Галины Рымбу Кровь животных). http://www.litkarta.ru/dossier/na-shag-vperedi-yazyka/dossier_38184/ (18.06.2022).
- Кукулин, И. (2013): Двадцать лет пения без аккомпанемента. Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред. / сост.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. München / Berlin / Washington D.C. 119-154. (=Neuere Lyrik: Interkulturelle und interdisziplinäre Studien. Band 1).
- Львовский, С. (2016): Галине Рымбу: Полностью проживаемое происходящее // Воздух. 1 (2016). <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/lvovsky-o-rymbu/> (18.06.2022).
- Подорога, В. (2018): Трансгрессия и предел // Новая философская энциклопедия (Электронная библиотека ИФ РАН). <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH7c4c331d98407f8b24187c> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2016): Сон прошёл, Лесбия, настало время печали... <https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/son-proshyol-lesbiya-nastalo-vremya-pechali-12929> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2017): Фрагменты из цикла «лишенные признаков» // Полутона. 22.11.2017. <https://polutona.ru/?show=1122142559> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2019): Множественное женское тело // Syg.ma. 13.06.2019. <https://syg.ma/@galina-1/mnozhiestviennoie-zhienskoie-tielo> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2020): Моя вагина // Шоиздат. 02.09.2020. <https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/> (18.06.2022).
- Скандиака, Н. (2002): Избранное // Кузьмин, Д. / Давыдов, Д. (ред.): Вавилон: Вестник молодой литературы. Вып. 9,25 (2002). 63-71. <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon9/skandiaka.html> (18.06.2022).
- Скидан, А. (2013): Сильнее Урана. О «женской» поэзии // Скидан, А.: Сумма поэтики. М. 73-94 (2006).
- Юсупова, Л. (2016): DEAD DAD. Москва.
- Юсупова, Л. (2020): Приговоры. Москва.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Житенев, Александр: Медиальность, перформативность и структура текста в поэтической практике Оксаны Васякиной. In: IZfK 6 (2022). 115-128.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-2eef-548d

Александр Житенев (Воронеж)

Медиальность, перформативность и структура текста в поэтической практике Оксаны Васякиной¹

Mediality, Performativity, and Text Structure in Oksana Vasyakina's Poetic Practice

This article explores forms of performativity in the poetry of Oksana Vasyakina. Vasyakina considers poetry as part of poetic activism related to the assertion of women's rights in a patriarchal society. Poetic expression – direct and provocative – responds with aggression to aggression, appropriating a position of power. Violence can only be defeated by finding one's own voice, for which there is no place in a totally masculine culture. Therefore, Vasyakina's most important idea is the idea of acquiring authentic speech as a long process that involves both overcoming social stereotypes and overcoming oneself, grounding her poetry in a performativity that is simultaneously pragmatic, thematic, and poetological.

Keywords: performativity, media, text structure, feminist poetry, contemporary Russian poetry

Отличительная особенность конца 2010-х гг. в русской литературе – «запрос на поэзию, которая может и хочет действовать напрямую»². «Действенность» рассматривается как маркер «силы» и выступает важнейшим критерием оценки текста. В этой связи возникает вопрос о признаках такой

¹ Статья была закончена в 2021 году.

² Кузьмин (2019).

«действенности» и о способах «перевода» литературной «силы» в силу перформативную и медиальную. Пример О. Васякиной в этом отношении представляет особый интерес.

Творческая практика О. Васякиной, что было отмечено самыми разными медиа, стала одним из самых заметных явлений в русской поэзии 2019 г.:

Имя поэтессы и феминистки Оксаны Васякиной стало в этом году одним из главных в пространстве современной русской литературы после того, как она получила премию «Лицей» за поэму «Когда мы жили в Сибири», опубликовала книгу «Ветер ярости» и устроила концерт в поддержку сестер Хачатурян.³

На сегодняшний день Оксана Васякина одна из самых известных русскоязычных феминистских поэтесс. [...] Стихи и интервью с ней публикуют не только литературные журналы, но и самые разные нелитературные медиа.⁴

Столь высокие оценки в значительной мере подтверждаются информацией о публичной активности поэтессы. За полтора года О. Васякина дала свыше десятка интервью, в том числе в «Снобе» и «Новой газете», на «Кольте» и «Горьком»; приняла участие в нескольких телепрограммах, опубликовала ряд развернутых статей, выступила с лекциями и поэтическими чтениями в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Нижнем Новгороде, Иркутске, Туле и т.д. Выход книги «Ветер ярости» (2019) оказался отмечен обширным рядом рецензий, автор записывает аудиOVERSIYU книги и объявляет о начале подготовки спектакля по ее мотивам.

Новизна и даже сенсационность такого резонанса – в медийной легитимации⁵ феминистской поэзии. Об этом пишет И. Гулин:

В последнее время из мира зинов, маленьких издательств, уличных акций и вечеров для своих она стала открываться более массовому читателю. Среди прочего книга Васякиной неожиданно вышла в издательстве АСТ.⁶

Один из организаторов Московской школы новой литературы, Е. Некрасова, имея в виду успех О. Васякиной, говорит о «демаргинализация условно маргинальных авторов»⁷.

Сама О. Васякина в своих интервью прямо заявляет о неразделимости для нее поэтической работы и социального активизма, что заставляет все формы ее практики рассматривать в едином – политическом – контексте:

Я поэтесса и мыслю любую творческую деятельность как политическую.⁸

³ Васякина (2019e).

⁴ Та же (2019d).

⁵ Оговоримся, что в этой работе понятие «медиальность» трактуется как собирательное по отношению 1) ко всему, что имеет отношение к масс-медиа как среде саморепрезентации и художественной рецепции, 2) медийности как прагматической ориентированности текста, предполагающей определенный, заранее заданный сценарий эстетической коммуникации.

⁶ Гулин (2019).

⁷ Некрасова / Васякина (2019).

⁸ Протесту нужна своя песня (2019).

И мы, как мне кажется, по-своему, но поняли статью Григория Дашевского «Как читать современную поэзию», в которой он писал, что поэтам необходимо выйти из лаборатории на свет и холод, чтобы поэтическая речь в форме свободного стиха стала речью публичной. [...] Некоторые поэтессы и поэты [...] предпочли выйти на свет и холод, которыми для нас стал политический активизм.⁹

При этом ретроспективно она пишет о постепенном росте собственного политического сознания и задачу своих культурных проектов видит в возможности «политически ангажировать»¹⁰ индифферентную молодежную аудиторию. Следует отметить, что этот политический активизм фундирован широкой практикой менеджера культурных проектов, связанной с работой галереи «Пересветов переулоч», и определенным багажом опыта, связанным с изучением перформансных практик в Школе перформанса «PYRFYR» при Галерее на Солянке.¹¹

Для социолога литературы особый интерес представляет тот факт, что практика Васякиной, хотя и в разных аспектах, оказывается интересна для самых разных субъектов «литературного поля» (П. Бурдые), отвечая очень несхожим горизонтам ожиданий. Именно этот факт, как нам кажется, определил более широкий резонанс литературной фигуры Васякиной в сравнении с более концептуально яркими и сложными примерами Д. Серенко или Г. Рымбу.

Так, изданная самиздатским образом книга «Ветер ярости» (2017) для Д. Волчека любопытна как запоздалая реплика западного «необузданного феминизма», что отвечает его личному интересу к «иконокластам и аутсайдерам», к «диким и опасным книгам», которые «отказывались набирать в типографии»¹². Характерно, что в интервью с Васякиной Волчек прежде всего выясняет правомерность своих типологических сближений: Валери Соланас, Моник Виттиг, Аллен Гинзберг.¹³

В «инновативном» поэтическом поле, связанном с премиями Андрея Белого и Аркадия Драгомощенко, в шорт-листах которых О. Васякина была, соответственно, в 2016 и 2015 годах, с ее именем связывается очередное «переоткрытие» «прямого высказывания». Об этом пишет Д. Давыдов:

[...] если что и может соотноситься с утопией «новой искренности», то именно такой тип говорения, который представлен у Васякиной. Перед нами лирическое высказывание, продирающееся сквозь роли – гендерные, социальные, да и собственно стилистические, – и тем самым становящееся «присвоенным заново».¹⁴

⁹ Васякина (2019а).

¹⁰ Васякина (2019е).

¹¹ Васякина / Доспехова (2016b).

¹² Волчек (2010).

¹³ Васякина (2017).

¹⁴ Давыдов (2015).

В медийном поле русского феминизма «кейс» Васякиной ценен тем, что оказывается знаменем перемен в области культурного производства. Так, в интервью с О. Васякиной Г. Рымбу задает ей характерный вопрос, явно предполагая положительный ответ:

Как ты считаешь, в России сейчас силен культурный феминизм, который может влиять не только через политические и низовые гражданские институты, социальные сети, но и стремится выработать какие-то совершенно новые (непатриархатные) культурные конструкты, изменять мировоззрение людей через культуру, искусство, письмо?¹⁵

В то же время Васякина оказывается парадоксальным образом интересна и фигурам из массовой литературы. Так, в беседе с В. Полозковой в Культурном центре Андрея Вознесенского, опубликованной сразу в двух расшифровках, на «Горьком» и в «Московском комсомольце», главной темой разговора становятся механизмы литературного успеха в современной России. При этом на первом плане, во многом благодаря собеседнице Васякиной, оказывается «человек из Усть-Илимска, получивший миллион литературным трудом», а не сообщество вокруг него и предшествовавшие такому успеху события.¹⁶

Очевидная попытка «отредактировать» свою литературную биографию вызвала резкий отклик Д. Кузьмина, указавшего на не вполне объективную оценку участия других лиц в истории личного успеха.¹⁷ Развернувшаяся за этим дискуссия оставила каждую сторону при своем мнении, но, вероятно, сыграла свою роль в появлении довольно резкого текста, в котором «Оксана Васякина» была уже истолкована как «явный издательский проект со всеми его атрибутами»¹⁸.

При всей крайности такого суждения нельзя отрицать того, что выход книги «Ветер ярости» и ее обсуждение, несомненно, говорят о существовании определенного медийного плана. Долгая история публикации этого «центрального» для поэта текста связана с несколькими всплесками медийной активности.

25 февраля 2017 года Васякина публикует свой ответ организаторам фестиваля «MoscowFemFest», в котором обвиняет их в цензуре и выкладывает в интернет цикл «Ветер ярости», который она предполагала прочитать. 27 февраля появляется статья Л. Малышевой¹⁹, посвященная критической оценке работы фестиваля, а 3 марта – обращение «Феминистское сообщество – кураторам MoscowFemFest», в котором это событие полностью дезавуируется²⁰. 6 марта 2017 г. Васякина сообщает о выходе к международному дню женской

¹⁵ Васякина (2019d).

¹⁶ Васякина / Полозкова (2019k).

¹⁷ Кузьмин (2019).

¹⁸ Кузьменков (2019).

¹⁹ Малышева (2017).

²⁰ Феминистское сообщество – кураторам MoscowFemFest (2017).

солидарности тиража карманных самиздатских книжек «Ветер ярости» с сообщением о планах их распространения. 30 марта режиссер Саша Кармаева размещает на Vimeo видео о процессе производства этих книжек²¹. 24 апреля по следам скандала появляется пространное интервью с Д. Волчком²².

20 апреля 2018 г. на «Снобе» И. Данишевским, будущим издателем книги «Ветер ярости», публикуется поэма Васякиной «Когда мы жили в Сибири». 4 сентября этот текст становится предметом обсуждения в публикации Ю Подлубновой и М. Кудимовой²³, открывая широкую дискуссию. Позднее этот текст получит премию «Лицей».

30 апреля 2019 г. «Кольта» публикует фрагмент интервью Е. Писаревой с О. Васякиной, оговаривая, что «в ближайшее время в проекте Ильи Данишевского “Ангедония” выходит книга Васякиной “Ветер ярости”». 21 мая «Дискурс» публикует предисловие Е. Фанайловой к этой книге²⁴. 6 июня объявлены результаты премии «Лицей»; Васякина становится ее лауреатом. 21 июня публикуется большое интервью на «Горьком»²⁵, 24 июня объявлено о выходе книги «Ветер ярости», за которым следуют презентации, чтения, интервью.

Параллельно с этим О. Васякина выступает с серией инициатив, направленных на поддержку сестер Хачатурян: 5 июля проходят посвященные им чтения, 18 августа – концерт, 8 октября – открытие центра «Насилию нет» и т.д. Все эти инициативы сопровождаются заявлениями для печати²⁷. Политическая практика привлекает еще большее внимание к литературной работе Васякиной. Литературная и активистская известность поэтессы усиливают друг друга.

Оценки критиками поэтической практики О. Васякиной, в целом единодушно положительные, оказываются весьма осторожны в формулировке несомненных обретений. Е. Фанайлова, отмечая, что О. Васякина пытается создать язык для публичного обсуждения сексуального насилия, оговаривает, что язык этот «может показаться простым, плакатным, вызывающим и педалирующим сторону обвинения»²⁸. Л. Оборин, видя в попытке «экстремального эмпауэрмента» «заполнение важной лакуны» в современной

²¹ Ветер ярости. <https://vimeo.com/210859699> (18.06.2022).

²² Плотное следование инфоповодов друг за другом, использование разных площадок для взаимодействия с аудиторией, постоянное расширение числа людей, вовлеченных в рекламу книги, позволяет говорить о сознательной нацеленности на продвижение этого издания как «эпохального».

²³ Подлубнова / Кудимова (2018).

²⁴ Васякина (2019b).

²⁵ Фанайлова (2019).

²⁶ Васякина (2019c).

²⁷ Та же (2019g).

²⁸ Фанайлова (2019).

русской поэзии, отмечает, что «иные пассажи могут показаться чистым человеконенавистничеством»²⁹. Эмоциональная заостренность и прямота высказывания заставляют критиков искать формулы, способные оправдать такой язык.

М. Малиновская, отмечая чередование в книге поэтических и прозаических фрагментов, указывает, что при восприятии на слух различия между ними почти стираются: «Очевидно, проза и поэзия меняются здесь своими исконными местами. Первая все более занимает поле рефлексии [...]. Вторая же с помощью стилизованных (умолчание) и графических (интервалы) средств преподносит нам острое, драматичное повествование»³⁰. Смысл такого сближения Малиновская видит в эффекте «выхода» в поле «сырой, естественной речи».

Близким образом рассуждает и И. Гулин. Отталкиваясь от мысли, что «оставаясь литературой, политическая поэзия обречена на иронию и ресентимент», он утверждает, что поэзия Васякиной в каком-то смысле этой литературой быть перестает – и потому, что изначально «Ветер ярости» был изъят из ее поля (как самиздат) – и потому, что «сплав» гражданского и лирического происходит не в тексте, но в теле автора:

Политика [...] становится делом любви, а любовь наделяется по-настоящему грозной силой. Это любовь к слабому и не прекрасному. Поэтому она [...] работает как демонтаж социальных иллюзий.³¹

Отталкиваясь от эффектов устного чтения, Р. Осминкин, совпадая с выводами Малиновской и Гулина, определяет метод Васякиной как «автобиографический сторителлинг», в котором «граница повседневной и поэтической речи» постоянно смещается. При этом именно то, что «речь Васякиной бескомпромиссна и конфликтогенна», делает ее «местом для производства истины». Замысленная «как активистский жест – радикальное феминистское высказывание [...] женщины для женщин» – книга «Ветер ярости» и в печатном виде сохраняет «аффективный модус еще не остывшей горячей речи»³².

Свидетельство Р. Осминкина, перформера и теоретика перформанса, представляется особенно ценным – и потому что впервые акцентирует «активистскую» составляющую литературной практики О. Васякиной, и потому, что обозначает ее неявный, «снятый» характер.

В работе «Эстетика перформативности» Э. Фишер-Лихте, говоря о «перформативном повороте» в современных визуальных искусствах, так определяет суть перформативности:

²⁹ Оборин (2019).

³⁰ Малиновская (2019: 193).

³¹ Гулин (2019).

³² Осминкин (2019).

Телесные действия, называемые «перформативными», не служат выражению некой уже существующей идентичности, а скорее создают идентичность в качестве своего значения. Таким образом, идентичность – как телесная и социальная реальность – постоянно формируется посредством перформативных актов. В этом смысле «перформативный» [...] означает «формирующий действительность» и «автореферентный»³³.

Принимая во внимание это определение, «перформативность» у О. Васякиной, как нам кажется, можно связывать не только с ее «активистским жестом» (распространение книги в самиздате с прямым запретом на ее чтение мужчинами) или использованием форм-«перформативов» в структуре текста (в поэме «Что я знаю о насилии», где слово стремится стать действием), но и с общей творческой установкой на самостроение и самоутверждение в заново изобретаемой речи. Она по-разному проявляет себя в рефлексии над поэзией и в поэтике, но и в одной, и в другой области преследует цель обрести «подлинное» и вписанное в мир «я».

В области рассуждений о поэзии ключевым тезисом оказывается тезис об обретении аутентичной речи, о создании языка, на котором можно выразить свой опыт. Эта мысль варьируется из одного интервью в другое, появляется она и в речи на вручении премии «Лицей»:

Когда я писала эту поэму, мне было важно рассказать о том, как я и моя семья жили в Сибири. Это была очень тяжелая и нищая жизнь, моя мама работала на заводе, отец был шофером, а я обычной школьницей, которая не понимала, где в большой литературе место для меня и моей семьи, где в литературе и истории место для нашего опыта, где место для времени, которое мы пережили³⁴.

Вся система представлений о поэзии оказывается подчинена детализации и раскрытию этой идеи. Во-первых, поэтическая работа интерпретируется как «способ закрепления вещей и сохранения жизни»³⁵, как «способ создавать и описывать реальность»³⁶. «Закрепление» и «создание», при всей разнице значений, в равной мере соотношены с растянутым во времени осознанием и проговариванием опыта.

Слово «опыт» – одно из ключевых у Васякиной, и именно с артикуляцией опыта она соотносит возможность эстетической новизны:

Если тебе не хватает какой-то книги – напиши ее. У меня есть такое пафосное чувство – чувство мессианства. Если я про это не расскажу, про это не расскажет никто.³⁷

³³ Фишер-Лахте (2015: 47).

³⁴ Васякина (2019i).

³⁵ Из какого сора (2018).

³⁶ От телепатии до победы феминизма (2019).

³⁷ Васякина (2019c).

Как следует из ее описания пребывания в «абьюзивных отношениях», обретение такого языка не само собой разумеется³⁸, что делает разработку языка личной травмы важнейшей задачей поэта³⁹.

Во-вторых, осознание и проговаривание травмы во многих выступлениях интерпретируется Васякиной как вынесение на свет скрытого; оно обнаруживает в тексте «эмансипаторную силу»⁴⁰, формирует и укрепляет социальные связи:

Насилие, которое мы воспринимаем как норму взаимодействия, – нужно пресекать и делать видимым. Множество женщин боятся говорить об изнасилованиях, потому что знают, что их ждет порицание. Я писала эти тексты и хотела, чтобы женщины читали их и находили в них поддержку в борьбе против насилия.⁴¹

В этой связи высокую медийную активность поэтессы, вызывавшую в критике разные оценки, все-таки правомернее всего связывать с этим «мессианским» сознанием, которое позволяет видеть в медиа, вслед за И. Смирновым, возможность для экспансивного захвата новых пространств, «расширения презентизма»⁴², формирования широкого поля солидарности.

В-третьих, интерпретация слова как средоточия «опыта» перенасыщает рецепцию, делает ее физически трудной:

Я пью книги, а потом долго ими болею, проживаю их внутри себя. Высокое напряжение в тексте и долгое чтение могут меня «отравить».⁴³

С этим связано и провокационное признание: «Уже очень давно я не читаю современную поэзию. Да, это такой каминг-аут на грани фола»⁴⁴, и попытка обозначить субъективно ценные режимы чтения. В работе «Островная поэзия» этими режимами предсказуемо оказываются «перформативные» режимы, ориентированные на самостроение в поле речи: «романтический», в котором ценно то, что наделяет субъекта его речью или нюансирует ее, и «эмпатический», позволяющий осознать в «чужом» новое.

Та же логика обретения идентичности в проговаривании себя обнаруживается и в поэтической практике О. Васякиной. Хотя критиками, как правило, подчеркивается различие книг «Женская проза» (2016) и «Ветер ярости» (2019), на уровне мотивной организации между ними гораздо больше сходств, чем отличий. Особенно заметны эти сходства в сенсорных мотивах, связанных с репрезентацией тела.

³⁸ Та же (2019h).

³⁹ Та же (2019a).

⁴⁰ Та же (2017).

⁴¹ Васякина / Писарева (2019j: 61).

⁴² Смирнов (2009: 28).

⁴³ Поэтесса и феминистка Оксана Васякина о любимых книгах (2019).

⁴⁴ Васякина (2019f).

О телесности как важнейшей для Васякиной области значений уже писали рецензенты первой ее поэтической книги. А. Конаков в краткой заметке указывал, что «тексты Оксаны Васякиной исследуют, прежде всего, проблематику телесности»⁴⁵, А. Мурашов, развивая этот тезис, отмечал, что в дебютной книге поэтессы «тело, женское тело – это основная тема»; оно «предстает в апофеозе сакрализации» или, напротив, отражает «деиндивидуализацию женщины, ее превращение в объект»⁴⁶. Эти выводы нуждаются в дальнейшей детализации.

Во-первых, свое тело интерпретируется не как данность, а как задача. Его еще необходимо отделить от тела социального. В «Ветре ярости» образ коллективного тела неразрывно связан с лишенным индивидуальных примет бытием. Он появляется в поэме «Когда мы жили в Сибири»:

длинный душный тяжелый день
в котором мы жили все вместе
в одном беспредельном теле
и были одним взглядом
и были одной болью⁴⁷.

Он появляется и в цикле «Кузьминки», в котором в московской окраине узнается любой из российских городов:

мы здесь в одном теле
здесь мне по-детски стыдно
за свой неказистый быт
под прозрачным куполом
политики и нищеты
одним существом мы живем⁴⁸.

Опыт близости как растворения друг в друге однозначно трактуется как утрата себя. Так происходит в «Женской прозе»:

Клавдия, я прикоснулся к тебе. И оказался тобою.
Твоими раскосыми глазами, твоей ослабленной головой.
Так художник старался обрисовать тень своей пишущей руки
И, проходя миллиметр тени, оказывался ещё дальше от себя, чем от кого-либо
другого.
Так и я, проникнув в твои позвонки, не нашёл собственное прикосновение⁴⁹.

И ровно та же логика работает в «Кузьминках»:

мы плечо к плечу
и грудь к груди прирастаем друг к другу
превращаясь в одну
четвероногую грустную женщину

⁴⁵ Конаков (2016).

⁴⁶ Мурашов (2017).

⁴⁷ Васякина / Писарева (2019j: 86).

⁴⁸ Там же, 23.

⁴⁹ Васякина (2016a: 9).

[...]

этот опыт сращения действует истощающе
наша любовь
в ней нет воздуха нет дыхания⁵⁰.

Осознание своего тела связано с подчеркнутым вниманием к тактильному и обонятельному опыту, которые для Васякиной оказываются неизмеримо важнее зрения и слуха. В обеих книгах поэта запах – один из самых важных «индивидуализирующих» знаков.

Запах фуры изымает из социума отца-дальнобойщика, делая его изгоем в своей среде:

а когда ветра нет стоять невозможно запах такой
что мужики ночью выгоняют со стоянки в степь там спать⁵¹.

Запах тела изымает из среды живых мать, оказываясь явным маркером ее болезни и обреченности:

я спросила ее: на что похож этот запах?
и она ответила: этот запах похож на старый корабль
который не спустили на воду
[...]
лодочка вагины истлела⁵².

В то же время запах имеет не только «смертные» или «аутсайдерские», но и эротические коннотации:

твои губы пахнут сладко сладко халвой и шоколадом⁵³,
Это моя память.
Запах твоего пота.
Твоих глаз. Влажный. Вязкий. Темный⁵⁴.

В этом пункте запах оказывается соотносим с прикосновением:

Я – это память тела. Губами я помню, какие твои ресницы на ощупь.
[...]
И помню руками, как под кожей перематываются тонкие волокна упругих
мышц⁵⁵;
Она прикасается к моей груди
И говорит – я ничего так не люблю,
И их берет в кроткие руки,
Аккуратно примеривая в ладонях,
Как апельсин,
Она избавляет меня от тяжести плоти⁵⁶.

⁵⁰ Васякина / Писарева (2019j: 18-19).

⁵¹ Там же, 40.

⁵² Там же, 169.

⁵³ Там же, 101.

⁵⁴ Васякина (2016a: 33).

⁵⁵ Там же, 32.

⁵⁶ Там же, 28.

Однако у тактильного опыта есть и свой собственный круг смыслов. Прикосновение делает вещи знакомыми, проницаемыми, «открытыми»:

Расслои меня, мой молодой,
Достань из трельяжа мои записи на кальке,
Мои чертежи, где дерево могло стать вечной сверкающей жизнью,
И не показывай, что ты там увидел,
Просто потрогай после этого всю меня⁵⁷.

Освоение своего тела в поэтике О. Васякиной, наряду с сенсорными маркерами, связано, во-вторых, еще и с прямым указанием на изменение бытийной природы субъекта. Ощутить себя собой можно только став радикально другим. Самый простой из таких разрывов – разрыв с социумом и его условностями:

Моя мама стала амазонкой
она присела на валун
и разом отсекла себе левую грудь⁵⁸.

Однако этот переход от «не-себя» к «себе» может быть отмечен и более радикальными сдвигами, например, превращением в камень или дерево:

я жду то время и место
когда мы станем белые камни
[...]
белые и тяжелые
и равные друг другу
и равные самим себе⁵⁹;
Что там, теперь, вместо крови?
Березовая влага. Осиновая смола⁶⁰.

«Одеревенение» / «окаменение» как парадоксальные знаки обретения телесной идентичности очевидным образом соотносятся с переживанием травмы. В поэзии Васякиной обретение власти над ней связано с двояким преодолением языка.

Чтобы стать аутентичной, «найденной», речь, как и тело, должна перестать быть собой:

я думаю что поэзия должна мигрировать в жестовый язык
[...]
поэзия должна мигрировать в язык
который остановит насилие⁶¹.

А чтобы перестать быть собой, речь должна обрести знаки исцеленной телесности:

⁵⁷ Там же, 14-15.

⁵⁸ Васякина / Писарева (2019j: 67).

⁵⁹ Там же, 19.

⁶⁰ Васякина (2016a: 15).

⁶¹ Там же, 137.

Стихотворение

это вылизанное место вот что такое стихотворение

это вылизанная рана на бедре собаки

[...]

рыжее с мокрой шерстью по краям⁶².

Таким образом, мотивная структура текста повторяет логику автометаописания: высказывание должно быть «эмансипаторным», а для этого оно должно «формировать действительность» и обладать признаками «автореферентности».

А. Скидан, описывая в 2006 году состояние литературного поля, отмечал, что в нем «“нерв” современной русской поэзии переместился в “женскую” поэзию, поэзию “женщин”»⁶³. И. Кукулин, развивая это суждение в 2013 году, связывал общую логику развития женского письма с переходом от эссенциалистского к антиэссенциалистскому понимаю «женского», к «перформативности гендера»⁶⁴. Разобраный пример подтверждает этот вывод с тем уточнением, что перформативность на рубеже 2010–2020-х гг. связана с выработкой уникальных языков описания, отвечающих уникальности опыта субъекта.

Литература

Васякина, О. (2016a): Женская проза: Первая книга стихов. Москва.

Васякина, О. / Доспехова, Т. (2016b): Перформанс Связь на Ж.К.Х. // ИМХО Галерея. 17.02.2017. <http://imho-gallery.ru/performans-svyaz/> (18.06.2022).

Васякина, О. (2017): Я разгребаю свое семейное кладбище // Радио Свобода. 24.04.2017. <https://www.svoboda.org/a/28446066.html> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019a): Больше никакого рок-н-ролла // Сигма. 29.09.2019. <https://syg.ma/@galina-1/oksana-vasiakina-bolshie-nikakogho-rok-n-rolla> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019b): В моей утопии секса нет, есть какая-то другая близость // COLTA. 30.04.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/21144-v-moeu-utopii-seksa-net-est-ka-kaaya-to-drugaya-blizost> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019c): Либо пойти убивать, либо написать книгу // Горький. 20.06.2019. <https://gorky.media/intervyu/libo-pojti-ubivat-libo-napisat-knigu/?fbclid=IwAR2UBXUZdbwuGOHli-nLVjQ3IDR53rYWT7r3c6wqnyRStKVk0NSgpsDc93U> (18.06.2022).

Васякина, О. (2019d): Насилие системно // Дом Свободной России. <https://freerussia-house.org/2019/10/01/nasilie-sistemno/> (19.06.2022).

⁶² Там же, 57-58.

⁶³ Скидан (2013: 88).

⁶⁴ Кукулин (2013: 144).

- Васякина, О. (2019e): Нет насилия изощренней, чем то, что существует рядом с нами. // RFI. 19.09.2019. <http://www.rfi.fr/ru/obshchestvo/20190918-oksana-vasyakina-slozhno-pridumat-bolee-izoshchrennye-sposoby-nasiliya-chem-nas> (18.06.2022).
- Васякина, О. (2019f): Островная поэзия // COLTA. 16.12.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/23222-ostrovnaaya-poeziya-oksana-vasyakina-o-novoyu-perspektive-romantizma> (18.06.2022).
- Васякина, О. (2019g): Политическое – это Хачатурян // Новая газета. <https://novayagazeta.ru/articles/2019/08/08/81539-politicheskoe-eto-hachaturyan?fbclid=IwAR3x2iP4ElyVeeFFGXBMk2kQOcA3KwzxRiqhWHpUi5DWrOp6TrYyVWSdteQ> (18.06.2022).
- Васякина, О. (2019h): Феминизм – это не про мужчин // Сноб. 10.09.2019. <https://snob.ru/entry/182323/> (18.06.2022).
- Васякина, О. (2019i): Речь на вручении премии Лицей. <https://www.facebook.com/oksana.vasyakina/posts/2291226944290461> (18.06.2022).
- Васякина, О. / Писарева, Е. (2019j): Ветер ярости. Москва.
- Васякина, О. / Полозкова, В. (2019k): Вот тут меня возненавидели по-настоящему. Вера Полозкова и Оксана Васякина – о том, какво быть женщиной в современной литературе // Горький. 06.07.2019. <https://gorky.media/context/vot-tut-menya-voznenavideli-ponastoyashhemu/> (18.06.2022).
- Волчек, Д. (2010): У монстра нет ни вкуса, ни совести. А у нас есть // COLTA. 26.04.2010. <http://os.colta.ru/literature/names/details/17402/page2/> (18.06.2022).
- Гулин, И. (2019): Новые книги // Коммерсант. 26.07.2010. <https://www.kommersant.ru/doc/4034218> (18.06.2022).
- Давыдов, Д. (2015): Сопроводительное письмо номинатора // Премия Аркадия Драгомощенко. <http://atd-premia.ru/2016/11/14/oksana-vasyakina-2015/> (18.06.2022).
- Из какого сора: три современных поэта комментируют свои стихи (2018). <https://daily.afisha.ru/brain/9336-iz-kakogo-sora-tri-sovremennyh-poeta-kommentiruyut-svoi-stihi/?fbclid=IwAR089uqbnZnZ9rbXu29enq9aYkLpMzYM32vEbSrou46xX92eF0uZxyo2uDI> (18.06.2022).
- Конаков, А. (2016): Оксана Васякина. Женская проза: Первая книга стихов // Воздух. 2 (2016). <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-2/hronika/> (18.06.2022).
- Кузьменков, А. (2019): #яНеБоюсьСказать // Камертон. 16.08.2019. <https://webkameron.ru/2019/08/yaneboyusskazat> (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (2019): Против ветра // COLTA. 11.07.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/21843-protiv-vetra> (18.06.2022).
- Кукулин, И. (2013): Двадцать лет пения без аккомпанемента. Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России. In: Stahl, H. / Rutz, M. (Hgg.): Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии (Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung. München / Berlin / Washington. 119-154.
- Малиновская, М. (2019): Рельеф проговоренной боли // Новый мир. 10 (2019). 190-193.
- Малышева, Л. (2017): Гендерный ужас // Радио Свобода. 27.02.2017. <https://www.svoboda.org/a/28338215.html> (18.06.2022).
- Мурашов, А. Куда впадает Волга (Оксана Васякина. Женская проза. Первая книга стихов) // Новый мир. 1, 2017. https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2017/1/kuda-vpadaet-volga.html (18.06.2022).

- Некрасова, Е. / Васякина, О. (2019): Отсутствие границ – то, что мы хотим... // Год Литературы. 03.07.2019. https://godliterature.ru/projects/nekrasova-vasyakina-otsutstviegran?fbclid=IwAR0VDv5twUkdI01T9MaLqTOEhMAHBoJWNyaZQxa_IJeIB12TLTD_8EowoM (18.06.2022).
- Оборин, Л. (2019): Памятник страданию другой женщины // Горький. 02.07.2019. <https://gorky.media/reviews/pamyatnik-stradaniyu-drugoj-zhenshhin/> (18.06.2022).
- Осминкин, Р. (2019): Ветер ярости Оксаны Васякиной: обретение голоса // Дискурс. 02.08.2019. https://discours.io/articles/culture/veter-yarosti-oksany-vasyakinoy-obretenie-golosa?fbclid=IwAR02tavkn9KnlD7MLbpaOblw3vsL3-NnTz_AuQnkvihsPJLf4TMkHPHCZAI (18.06.2022).
- От телепатии до победы феминизма: современные поэты рассказывают, чего ждут от будущего (2019) // Афиша Daily. 02.09.2019. <https://daily.afisha.ru/futuresimple/12727-ot-telepatii-do-pobedy-feminizma-sovremennye-poety-rasskazyvayut-chego-zhdut-ot-budushego/?fbclid=IwAR0xB4ZX8ftdU9eOp7jSJPQsyttZ1f9c9IWRBc1m0y1u8HZIP9Y59Y0gHWi0> (18.06.2022).
- Подлубнова, Ю. / Кудимова, М. (2018): Двое на одного. Оксана Васякина // Textura Club. 04.09.2018. <http://textura.club/2-na-1-vasyakina/> (18.06.2022).
- Поэтесса и феминистка Оксана Васякина о любимых книгах (2019) // Wonder Комьюнити. 04.02.2019. <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/240937-oksana-vasyakina> (18.06.2022).
- Протесту нужна своя песня (2019) // Полит. 17.09.2019. https://polit.ru/article/2019/09/17/music/?fbclid=IwAR2JiRlC2mGUXCB7ty20TZhXgRVb4Ta3XgAw9e0Q7k4kNMtOkGvWB8_L8C8 (18.06.2022).
- Скидан, А. (2013): Сумма поэтики. Москва.
- Смирнов, И. (2009): Видеоряд. Историческая семантика кино. Санкт-Петербург.
- Фанайлова, Е. (2019): Почти все о Еве // Дискурс. 22.05.2019. <https://discours.io/articles/chapters/pochti-vs-o-eve-elena-fanaylova-o-novoy-knige-oksany-vasyakinoy> (18.06.2022).
- Феминистское сообщество – кураторам MoscowFemFest (2019) // COLTA. 03.03.2019. <https://www.colta.ru/articles/literature/14114-feministskoe-soobschestvo-kuratoram-moscowfemfest> (18.06.2022).
- Фишер-Лихте, Э. (2015): Эстетика перформативности. Москва.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge
Grübel, Rainer: Poetisches Subjekt, Medienperson und politischer Habitus. Poetik und Politik der Provokation in A.A. Vituchnovskajas Leben und Werk im 21. Jahrhundert. In: IZfK 6 (2022). 129-164.
DOI: 102535/ubtr-izfk-0ab1-c855

Rainer Grübel (Oldenburg)

Poetisches Subjekt, Medienperson und politischer Habitus. Poetik und Politik der Provokation in A.A. Vituchnovskajas Leben und Werk im 21. Jahrhundert¹

Poetic subject, media person and political habitus. Poetics and politics of provocation in A.A. Vitukhnovskaia's life and work

This article investigates the poetry and public life of Alina A. Vitukhnovskaia against the backdrop of her position as a political dissident in Russia. In opposition to most contemporary Russian poets, she considers her writing to be actively “political,” that is directly interfering with governmental politics. The first part of the article introduces methodological concepts in order to consider the relation between Vitukhnovskaia’s poetry and her political activity: distinguishing between the poetic subject, the media-persona (the presentation of the author and the person Alina Vitukhnovskaia to the public), and the political habitus. The subsequent sections investigate her poetic work, her public appearance, and her political activities in relation to these concepts. Vitukhnovskaia’s poetic subject appears to be characterized by provocation with regard to both aesthetic forms and social themes. Formal provocation is carried out by means of disturbing paronomasia, whereas social and thematic provocation involves the negation of traditional, often nationalist, attitudes and the presentation of negative ideological or philosophical terms (nothingness, emptiness, ugliness, evil). While the former has a philosophical appeal (existentialism), the latter is related to the tradition of the demoniacal, such as goth subculture and necro-aesthetics. Vitukhnovskaia turns surrealism upside-down: making artistic ‘reality’ seem less surreal than the reality of the world. The construction of the poetic subject with provocative elements helps Vitukhnovskaia establish a media-persona. This is considered with regard to self-portraits in the book “The Black Icon of Russian Literature” (2017). The combination of aesthetics

¹ Dieser Aufsatz wurde 2021 fertiggestellt.

(beauty), sexuality (domina), and power is interpreted as a provocative dimension of this media-persona. The last part analyzes the political program of Vitukhnovskaia's application for the 2018 presidential elections as a collection of demands that contain provocative challenges: for instance, the armament of Russian citizens and nuclear disarmament of the state. This incongruity of political demands is a provocation that correlates with an aspiration to unlimited power. Provocation is also considered the main feature of Vitukhnovskaja's political practice, which she subordinates to the presentation of her media-persona.

Keywords: Alina Vitukhnovskaia, Russian poetry, Poetical subject, mediaperson, political habitus, provocation, presidential election

Я пишу не то, что чувствую. Я пишу то, что
считаю нужным. То есть, мое письмо политично.²
Ich schreibe nicht das, was ich fühle. Ich schreibe
das, was not tut. D.h., mein Schreiben ist politisch.³

1. Das schwierige Verhältnis von Poesie und Politik in europäischen Kulturen

Poesie und Politik stehen in Europa auf gespanntem Fuß miteinander. Schon der griechische Philosoph Platon hat in seiner „Politeia“ die Poeten aus dem idealen Stadtstaat verbannt, war er doch überzeugt, sie sagten nicht die Wahrheit. Allerdings ist in seiner Metaphysik diese Wahrheit durch das Ideal grundsätzlich von der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit geschieden und nur kraft philosophischer Reflexion zu fassen. Der Philosoph hat zudem in seiner Frühzeit selber Dramen verfasst und später, als philosophischer Politikberater, Schiffbruch erlitten. Er gab ein frühes Beispiel dafür ab, dass es auch Philosophie und Politik nicht leicht miteinander haben.

Goethe war Dichter und Politiker in Personalunion. Nur merkt man dies seinen Gedichten und seiner Politik kaum an. Ein rezenter bedeutender europäischer Vertreter von Literatur und Politik zugleich ist Vaclav Havel, Verfasser surrealistischer Prosa und Theaterstücke, von 1989 bis 2003 auch Präsident der Tschechoslowakei respektive Tschechiens. Neben viel Prosa und Dramen hat er Gedichte indes nur ausnahmsweise geschrieben. Für Frankreich ist Victor Hugo zu nennen, der seine wenigen politischen Gedichte freilich mit Grund selber nicht schätzte. Und so sind auch diese drei Autoren keine triftigen Beispiele für ein inniges Miteinander poetischer und politischer Aktivität.

² Витухновская (2017а: 25).

³ Alle Übersetzungen, sowie nicht anders angegeben, stammen vom Verfasser.

In der russischen Literatur gelten Aleksandr Puškin, Vladimir Majakovskij und Boris Pasternak als markante Repräsentanten der dort seit dem 19. Jahrhundert prekären Relation von Politik und Poesie. Der Moskauer Literaturwissenschaftler und Kritiker Vladimir Novikov ist sogar überzeugt, in der russischen Kultur sei das Verhältnis zwischen Politik und Poesie grundsätzlich gestört.⁴ Bei Puškin ist in der Tat die ambivalente Beziehung zu den Dekabristen einerseits und zum Autokraten andererseits bemerkenswert.⁵ Ihm ließ Zar Nikolaj I. die zweifelhafte Ehre zuteilwerden, persönlich als sein Zensor zu wirken – Vorwegnahme von Lenins Spruch, Vertrauen sei gut, Kontrolle besser. Pasternak hat Stalin zunächst in einer Ode gelobhudelt, ehe er sich in seiner Lyrik von der Politik abgewandt und mit Doktor Živago eine Kunstfigur geschaffen hat, die anders als seine Gegenspieler Komarovskij und Antipov das Prinzip des Lebens («жив» – „lebendig“) zugunsten einer Poesie politischer Aktion radikal vorzieht.

Dass Zarin Katharina II. russische Dramen in Versen geschrieben und Großfürst Konstantin Konstantinovič (1818–1915), Enkel des Zaren Nikolaj I., Gedichte, ist kein Gegenbeleg gegen den Befund, in der russischen Kultur sei das Verhältnis zwischen Politik und Poesie prekär: Weder die Dramen der Zarin noch die Gedichte des Militärs waren von Bedeutung für die Entwicklung der russischen Literatur, geschweige denn der russischen Politik.

Vor diesem Hintergrund bilden Leben und Werk von Alina Vituchnovskaja (*27.03.1973) einen Affront, weil sie nicht nur als erste Poetin/erster Poet der Russischen Föderation im Jahr 2017 ihre Kandidatur für die Wahl zum Präsidentenamt (es ging um die Wahl vom 18. März 2018) angemeldet hat,⁶ sondern, wie das Motto des Beitrags zeigt, auch von sich behauptete, ihr Schreiben selbst sei politisch. «Писатель и политик» („Schriftsteller und Politiker“) ist daher das Interview mit ihr überschrieben, das am 05.10.2018 im russischen Fernsehprogramm «Наше время» („Unsere Zeit“) unter dem Neugier erweckenden Label „Strikt geheim“ («Совершенно секретно») ausgestrahlt wurde.⁷

In diesem Zusammenhang interessiert das Verhältnis zwischen poetischer, kultureller und politischer Aktivität, also die Frage, wie bei Alina Vituchnovskaja, die sich keiner Richtung des ideologischen Mainstreams angeschlossen hat und allen in Russland erlaubten politischen Parteien äußerst kritisch gegenübersteht, *vita activa* und *vita deliberata* (zu der wir auch die Poesie zählen) miteinander einhergehen. Den 2009 von der Tageszeitung «Независимая газета» („Unabhängige Zeitung“) gestifteten Moskauer Preis für Nonkonformismus hat sie 2010 gewiss

⁴ Новиков (2014: 211).

⁵ Петухов (1897).

⁶ Витухновская (2017б).

⁷ Наше время (2018). Vgl. auch ihr Diktum: «Я очень боюсь, что меня будут воспринимать только как деятеля искусства» (Редакция Правда 2002).

mit Fug und Recht erhalten.⁸ Ausgezeichnet wurde sie dabei ganz triftig nicht, wie in den anderen Kategorien des Preises angelegt, für eine einzelne Aktion («Нонконформизм-поступок» – „Nonkonformistische Handlung“) oder ein einzelnes Werk («Спецноминация» – „Sondernomination“), sondern in der Kategorie «Нонконформизм-судьба» („Nonkonformistisches Geschick“) für ihr Leben *und* ihr Werk.

Entspricht ihrem ostentativen Andersdenken, das wie Nationalismus und Eurasianismus so auf ambivalente Weise auch traditionellen russischen Antifaschismus und internationalen militanten Feminismus verwirft, ein Anders-Sprechen in ihrem poetischen Werk? Korreliert das von ihr radikal-liberal genannte Programm mit seinen im gegenwärtigen Russland umstürzlerisch wirkenden Ideen der Rückerstattung der unter Putin besetzten Krim an die Ukraine, der Deimperialisierung sowie der Entatomisierung des Landes mit einer radikalen poetischen Sprechpraxis, die der (neo-)sowjetischen ideologischen Semantik ebenso eine Absage erteilt wie der mittlerweile auslaufenden inklusionsversessenen Postmoderne⁹ und dem dekonstruktivistischen Irrealismus? Zeigt sie philosophische Anknüpfungspunkte für ihre (Ohn-)Macht-Politik, finden sich ästhetische Alternativen zur vormodernen Poetik? Lassen sich ihre Aktivitäten in kulturtheoretisch und kulturhistorisch begründbarer Weise aufeinander beziehen und bilden sie mit Blick auf die Politikerin und Poetin komplementäre Facetten einer konsistenten (weiblichen) Persönlichkeit oder geben sie komplementäre Möglichkeiten einer kulturellen Akteurin zu erkennen? Diese Fragen werden wir anhand einer Betrachtung des Verhältnisses von Poetischem Subjekt, Medienperson und politischem Habitus von Alina Vituchnovskaja zu beantworten suchen. Es geht also nicht nur um die Poetik der Dichtung Vituchnovskajas, sondern vordringlich um deren Verhältnis zum öffentlichen Bild und zum politischen Auftreten der Autorin. Diese werden zueinander ins Verhältnis gesetzt durch die drei Konzepte: Poetisches Subjekt, Medienperson und politischer Habitus.

2. *Poetisches Subjekt, Medienperson und politischer Habitus*

Das ‚Poetische Subjekt‘ wird hier als nur im Gedicht selbst ausdrucksfähig erfassbare Größe der poetischen Kommunikation bestimmt. Es entspricht dem impliziten Autor in der Narration und kann als sprechendes Ich im Gedicht in Erscheinung treten. Das Poetische Subjekt verantwortet die im Gedicht getroffenen Aussagen und ist ursächlich für die darin verwendeten sprachlichen sowie poetischen Formen und Formate. Somit bestimmt es auch das Verhältnis des jeweiligen Textes

⁸ Нонконформизм.

⁹ Vgl. «Вглядитесь – пропасти постмодерна» („Sehen Sie an – die Abgründe der Postmoderne“; Витухновская 2017b: 67).

zur literarischen Tradition und den Ort des Gedichts im Kontext seiner Gegenwartsliteratur. Dieser kann sich eng regional, sprachkulturell, national oder weltliterarisch konturieren.

Um einem Missverständnis vorzubeugen: Das Poetische Subjekt kongruiert *nicht* mit der Autorin resp. dem Autor, zu denen es größere oder geringere Distanz zeigen kann. Es geht auch nicht im lyrischen Ich auf, zumal es gegebenenfalls dessen Inaugurator(in) ist: Das Poetische Subjekt entscheidet auch, ob in den betreffenden Versen einem lyrischen Ich das Wort erteilt wird und es so poetische Gestalt annimmt oder nicht. In seltenen Fällen hält es diese Entscheidung sogar in der Schwebel. Dann kann ein Text so gelesen werden als spreche ein lyrisches Ich oder spreche es auch nicht.

In der russischen Kultur ist die Neigung zur Identifikation von Autor und Poetischem Subjekt respektive lyrischem Ich auf Seiten der Mehrheit der Leser noch nicht überwunden. Hier wird dagegen ein grundsätzlicher Unterschied getroffen zwischen dem Sprecher des Gedichts und seinem Verfasser. Im Gegensatz zum lyrischen Ich, dass in der russischen Poesie in aller Regel gender-markiert ist, verhält sich das Poetische Subjekt eher gender-neutral. Dies gilt bei Vituchnovskaja auch für die Medienperson.¹⁰

Dmitrij Prigov hat den russischen Terminus des ‚Autorbildes‘ (образ автора) durch den Begriff ‚Image‘ (имидж) ersetzt, der sich vom Terminus ‚Poetisches Subjekt‘ deutlich abhebt.¹¹ Das Prigovsche ‚Image‘ eignet nur poetischen und künstlerischen Artefakten sowie Performances, die eine Neigung zum Entwurf einer Medienperson zeigen, während das Poetische Subjekt allen poetischen Artefakten zukommt, also auch solchen, die wie im Fall von Viktor Sosnora die Ausbildung einer Medienperson abwehren.

Den Begriff der ‚Medienperson‘ (медиаперсона) hat Vladimir Novikov in den russischen literaturkritischen und -wissenschaftlichen Diskurs eingeführt.¹² Die Medienperson bezeichnet die Konstruktion der Erscheinung eines Künstlers, Autors oder einer anderen Person öffentlichen Interesses in der kulturellen Öffentlichkeit. Sie gründet in der Adressierung dieser Figur ans kulturelle Publikum. In gewissem Sinne ist die Medienperson die außertextliche öffentliche kulturelle Repräsentation des Poetischen Subjektes, des impliziten Autors und / oder des werkiternen Images des Künstlers im kulturellen Diskurs. Oft wird sie in Autoren- oder Künstlerbiographien thematisiert, regelmäßig ist sie Gegenstand von Debatten in sozialen Netzen. Dmitrij Prigov sprach in diesem Zusammenhang, wie gesagt, vom „künstlerischen Image“ und hat gefordert, Autoren und Künstler sollten möglichst viele solcher alternativen Künstlerfiguren, unserer Terminologie zufolge: Medienpersonen erzeugen.

¹⁰ Vituchnovskaja lehnt es ab, sich als „Poëtessa“ („Dichterin“) bezeichnen zu lassen.

¹¹ Vgl. Grübel (2019a).

¹² Новиков (2017); vgl. die Rezension dieses Buches: Grübel (2019b).

Während das Poetische Subjekt eine Erscheinung des poetischen Textes ist und außerhalb der poetischen Kommunikation nur als Referenzfigur zutage tritt, bildet der Politische Habitus eine unabdingbar soziale Erscheinung, die sich freilich auch in literarischen Texten artikulieren und in Medienpersonen manifestieren kann. Die Medienperson stellt anders als das Poetische Subjekt ein Phänomen des öffentlichen kulturellen Diskurses dar, das seine Funktion in seiner kulturellen Wirkung hat, in der Erzeugung einer Figur öffentlichen Interesses. Von der Medienperson, bei der es um die Stellung dieses Konstrukts in der öffentlichen Wahrnehmung geht, unterscheidet sich der Politische Habitus durch den Gestaltungswillen, die erkennbare Absicht, ins jeweilige Gemeinwesen verändernd einzugreifen.

Der Politische Habitus bezeichnet den Verhaltenstypus, den eine Person im politischen Geschehen an den Tag legt. Er ist Bourdieu zufolge¹³ der Erzeugungsmodus der politischen Praxisformen. Die spezifische Position, die ein Handelnder oder eine Gruppe von Handelnden innerhalb einer gesellschaftlichen Formation einnehmen, prägt das habituelle System ihrer Disposition. Anders als das Poetische Subjekt ist der politische Habitus von seiner Basis her notwendig sozial konditioniert und adressiert, also von gesellschaftlicher Wirkung bestimmt und auf gesellschaftliche Wirkung angelegt. Innerhalb der künstlerischen Kultur entspricht dem politischen Habitus die Medienperson, das heißt die mediale Selbstdarstellung eines Künstlers oder Autors im künstlerischen und das heißt auch literarischen Kontext.

Die Medienperson Vituchnovskaja steht ihrem politischen Habitus beträchtlich näher als das Poetische Subjekt ihrer Texte. Zur Medienperson gehört zum Beispiel der Namenwechsel Alina Aleksandrovna Vituchnovskajas, die als Alina Aleksandrovna Sandler geboren wurde. Mit der Namenswahl knüpft sie erkennbar an das Patronym ihrer Großmutter an, der Künstlerin Sof'ja Vituchnovskaja (1912–2000). Diese hat eine Ausbildung als Bühnenbildnerin absolviert, aber auch viel sowjetische Prominenz, zumal Sportler im sozrealistischen Stil porträtiert. Indem Alina Vituchnovskaja den Familiennamen „Sandler“ aufgab, stellte sie sich ostentativ nicht in die Tradition ihres als Künstler weniger erfolgreichen Großvaters väterlicherseits, des Graphikers Choksel' Moiseevič Sandler (1910–1983), sondern in die seiner Frau – ihrer Großmutter.¹⁴ Der Vatersname „Aleksandrovna“ wahrt – russischer kultureller Nomenklatur gemäß – das väterliche Erbe, während der neue Familienname auch und ganz besonders die wachsende Rolle der Frau in der

¹³ Geiling (2013).

¹⁴ Витухновская / Сандлер (1939). Die Söhne trugen unterschiedliche Familiennamen: Юлий Хоскелевич Сандлер, Александр Хоскелевич Витухновский. Alinas Mutter ist Svetlana Gil'man. In der politischen Literatur im Umkreis des Präsidenten der Russischen Föderation (!) schreibt man den Namen der Großmutter irreführend «Винтухновская» („Vintuchnovskaja“). Dies lässt jene „Schraube“ («винт») assoziieren, die Stalins Vorstellung von der Funktion und Stellung sowjetischer Staatsbürger entsprach (Кандидат в президенты Алина Витухновская 2018). Der Familienname Vituchnovskaja signalisiert russische, das Patronym Sandler jüdische Abkunft.

Kunst repräsentiert, wobei sich Vituchnovskaja freilich nicht als Feministin geriert. Anders als die Medienperson Vituchnovskaja ist das Poetische Subjekt ihrer Texte im Grunde nicht vom Namenwechsel geprägt, es sei denn, er wird in das sprachliche Material ihrer Poesie eingeführt. Gemeinsam ist dem Poetischen Subjekt und der Medienperson Vituchnovskajas ihr provokativer Charakter.

3. Alina Vituchnovskajas provokatives Poetisches Subjekt

Ежели кому после русской литературы нужна русская жизнь, то он мазохист.

А если после всего этого и русский мир, то точно – подонок.¹⁵

Braucht jemand nach russischer Literatur russisches Leben, ist er ein Masochist.

Und braucht er nach all dem auch russische Welt, ist er definitiv ein Halunke.

Von Kritikern ist die Dichterin Alina Vituchnovskaja wiederholt in die Reihe der «poètes maudits» gestellt worden, der verfemten Dichter. Diese Kategorie hat 1884 der französische Symbolist Paul Verlaine geschaffen. Er reihte in sie Tristan Corbière, Arthur Rimbaud und Stéphane Mallarmé ein.¹⁶ Alina Vituchnovskaja lehnt es grundsätzlich ab, sich auf die Medienperson einer Dichterin beschränken zu lassen und betont stets aufs Neue, mehr als dies sei sie Prosaautorin, Philosophin und vor allem Politikerin.

Ihre Dichtung neigt zur Argumentation, ist oft Gedankenlyrik. Gegenüber den von offiziellen russischen Medien verbreiteten Bildern der Wirklichkeit artikulieren die von Vituchnovskajas Poetischem Subjekt verbalisierten Weltansichten ein radikales Andersdenken, wohl das radikalste heutzutage in Russland vertretene überhaupt. Nationalismus, Patriotismus wird darin konterkariert durch eine basale Russlandkritik, die wiederholt der Dämonisierung, ja Verteufelung Russlands nahekommt, am Land und seinen Menschen kein gutes Haar lässt. Doch auch der Kunststil Konzeptualismus, der Denkstil Dekonstruktion und die Ideologie der Postmoderne werden von ihr als realitätsfern verworfen. Die negierende Einstellung zu (fast) allem Gegebenen summiert der Gedichttitel „Tabula rasa“¹⁷.

Formal knüpft Vituchnovskajas Poetisches Subjekt mit der rhetorischen Paronomasie des „sdvig“ („Schub“), also der dynamischen, neue Bedeutung erzeugenden Verknüpfung ähnlich klingender Wörter an die russischen Avantgarde an, zumal

¹⁵ Витухновская (2017а: 32).

¹⁶ Verlaine (1884). Lehmann / Khairtdinov (2002: 116) sehen sie als letztes Glied in der Kette russischer ‚verfluchter Dichter‘ mit Majakovskij, Achmatova und Mamleev als Vorläufer. Vgl. «Новый Маяковский» („Der neue Majakovskij“), Витухновская (2017б: 218).

¹⁷ Витухновская (2015: 73).

der Futuristen Chlebnikov und Kručnych¹⁸, weniger Majakovskij.¹⁹ Allerdings fehlt im Vergleich zum Erstgenannten der mythische Entwurf einer in der poetischen Sprache gründenden Weltdeutung²⁰ und im Unterschied zum Zweitgenannten die Neigung zu Komik und Selbstironie. Daher lautet der Titel eines ihrer Kručnych aufrufenden Gedichte auch „Futuristisches Nichts“ («Футуристическое Ничто», 2010²¹). Wenn sie behauptet, Chlebnikovs „Genialität“ («гениальность») durch „Vitalität“ («витуальность»²²) zu ersetzen, stellt sie das Leben an die Stelle der Kunst und übergeht, dass futuristisches „Lebenbauen“ («жизнестроение») Kunst als Leben entworfen hat.

Statt eines ironischen wird in ihren Texten ein melancholischer oder zynischer, bisweilen gar sarkastischer Ton vernehmbar, der dem Leser nicht selten den Eindruck der Überheblichkeit des poetischen Subjekts vermittelt. Der letzte Gedichtband von 2017 trägt nun den Titel „Melancholischer Konstrukteur / Designer“ («Меланхоличный конструктор»). Ihm entspricht ein Ton der Trauer. In ihren poetischen Deklarationen steht die Dichterin, anders als im Formalen, dem die Oktober-Revolution unterstützenden Vladimir Majakovskij näher; seine Partizipation an der Politik teilt sie, seinen Optimismus mit Blick auf die revolutionäre Zukunft Russlands hat sie verworfen.

Die poetische Paronomasie obsiegt bei Vituchnovskaja anders als bei den russischen Futuristen grundsätzlich über die Referenz. So nimmt das Poetische Subjekt dank der vom Titel «Мальчики могил» exponierten Lautkongruenz von «мальчики» – „Jungen“ mit «могил» – „Gräber“ in das maskuline Gender des Ausdrucks «мальчик» durch den Gender-Shift auch die Autorin auf. Titel und Beginnvers montieren Jugend und Tod als auch lautlich pointierte Attraktionen im Sinne Eĵzenštejns zu morbidem Sein:

Мы любим зло. Мы мальчики могил.
 Мы срам, что матерям не перевозмочь.
 Мы любим зло. Мы убегаем прочь
 к тем, кто боится нас от тех, кто полюбил.
 [...]
 Мы тьмы гурманы. Человечьих рыл.
 Нам не близки ужасные черты.

¹⁸ Dies. (2017b: 27).

¹⁹ Dies., 28. Majakovskijs Gleichstellung von „Gott“ und „Lauf“ («бог – бег») verschiebt sie zur Verquickung von „Gott“ und „Kampf“ im „Gottes-Kampf“ («бо-го-бой»; dies., 29). Vgl. auch ihr Gedicht «Маяковский» („Majakovskij“). Darin wird auf die Einstellung Majakovskijs zur ästhetischen Revolution hingewiesen (dies. 2015: 45). Vgl. Kedrovs These, Vituchnovskaja stelle einen „Anti-Majakovskij“ («Антимаяковский») dar (Кедров 2014: 8).

²⁰ Vgl. ihre Gegenüberstellung: «А Хлебников ел хлеб. А я жевала сердце» („Und Chlebnikov aß Brot. Und ich kaute das Herz“; Витухновская 2017b: 60).

²¹ Dies., 27.

²² Dies., 60.

Мы любим зло. Мы мальчики могил.
Космополиты пыльной пустоты.²³

Wir lieben Böses. Wir sind Gräberjungen.
Wir Schande sind, was Mütter nicht verwinden.
Wir lieben Böses. Wir enteilen nun zu jenen,
Die fürchten uns, von denen weg, die uns geliebt.
[...]
Wir – Dunkelheit-Gourmets. Menschlicher Fressen.
Uns steh'n die Schreckens-Züge durchaus fern.
Wir lieben Böses. Wir sind Gräberjungen.
Kosmopoliten dieser Staubes-Leere.

Hier tritt zur Ästhetik des Todes die Metaphysik von Finsternis und Leere sowie die Faszination der Ethik des Bösen. Der Literaturkritiker Michail Bojko (2007), der Vituchnovskaja 2009 mit Erfolg für den Nonkonformismus-Preis vorschlug, hat ihre Weltanschauung in einer Monographie als „Diktatur des Nichts“ («Диктатура Ничто») definiert. Das Poetische Subjekt hat dieses „nichts“ («ничего») freilich ganz extrem, nämlich als eines „Über Alle Maße“ («Сверх Всяких Мер»²⁴) bewertet.

Vituchnovskajas Poetisches Subjekt bekennt sich ideologisch zu einem im heutigen, mehrheitlich dem Nationalismus zuneigenden Russland provokativen Kosmopolitismus. Auch den Titel der Anthologie, die das Gedicht „Wir lieben Böses. Wir sind Gräberjungen“ («Мы любим зло. Мы мальчики могил») enthält, prägt die rhetorische Figur des Calembour: «Мир как Воля и Преступление – Welt als Wille und Verbrechen» ist Kontrafaktur von Schopenhauers Titel „Welt als Wille und Vorstellung“, russ. «Мир как воля и представление». Schopenhauer und Stirner hat Vituchnovskaja als ihre philosophischen Vorbilder genannt.²⁵ Sie neigt einer Philosophie des Einzelnen und des radikalen Skeptizismus zu, wenn nicht des Pessimismus. Zugleich nennt sie sich grundsätzlich aber der Vernunft verpflichtet.

In dem manifestartigen poetologischen Gedicht „Wortspiel“ («Игра слов»), das, im Untertitel „Entwurf“ («Набросок») genannt, die darin enthaltenen Thesen zugleich zurücknimmt, stellt Vituchnovskaja mittels der Figur des Calembour die

²³ Dies. (2014: 150-151). Es ist nicht auszuschließen, dass Vituchnovskaja hier auch auf das Lied der 1970 als Verein „Гробари“ („Totengräber“) konstituierten Anhänger des Belgrader Fussballklubs „ФК Партизан“ („FK Partisan“) anspielt: «Гробари то смо ми, заувек верни ми смо нашем Партизану [...]» („Wir sind Totengräber, wir sind unserem Partisan für immer treu [...])“).

²⁴ Dies. (2015: 139). Vgl. das positive Extrem «С этой безмерностью / В мире мер?!» („Mit dieser Maßlosigkeit / In der Welt der Maße“?!) bei Marina Cvetaeva (Цветаева 1988: 221).

²⁵ Витухновская (2018a).

„Po-li-to-lo-gie“ («по-ли-то-ло-гия») der „Pathologie“ («патология») gleich,²⁶ charakterisiert ihr poetisches Subjekt als „toten Dali im Kitsch russischer Eklektik“ («мёртвый Дали в киче русской эклектики») und kennzeichnet ihre eigene Schreibweise treffend als „Surrealismus politischer Unverschämtheit“ («сюрреализм политической наглости»²⁷). Dabei steht dieser Surrealismus dem von Degot' schon für die Bildende Kunst der 1990er Jahre beschriebenen ‚Terroristischen Naturalismus‘ nahe.²⁸ Anders als im herkömmlichen Surrealismus Brétons, Ernsts und Magrittes wird die surreale Welt nicht im Artefakt erzeugt, sondern liegt ihm als Welt gebrochener Referenz gleichsam voraus. Diese Unterstellung einer ganz anderen Realität, die zudem von Chaos, Leere, Nichts und Schweigen geprägt ist, hat eine herausfordernde Wirkung. Analog schockiert Vituchnovskaja mit Blick auf Gattungstraditionen, wenn sie ein „Kinderlied“ («Детское») mit dem Titel „Der gehenkte Mensch“ («Человек повешенный»²⁹) veröffentlicht.

Vituchnovskaja praktiziert hier die seit der russischen Avantgarde, zumal den Futuristen – man denke nur an das Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ («Пощечина общественному вкусу», 1913) – geläufige ästhetische Herausforderung. Sie ist Flaker zufolge geprägt vom Durchbrechen ästhetischer Normen und Verbote und wirkt somit auf den ästhetischen Prozess ein.³⁰ Im deutschsprachigen Kontext entspricht dem die literarische und künstlerische Praxis der Bewegung Dada.³¹ Vituchnovskaja verleiht der Provokation eine prononciert politische Funktion, indem sie die herrschende Gegenwartskultur insgesamt als inadäquat diffamiert.³²

Mit ihrem sarkastischen Ton knüpft die Moskauerin bei dem 2019 verstorbenen Dichterkollegen Viktor Sosnora an, ist aber mehr als der Leningrader / Petersburger der Tradition der *Gothic culture* verpflichtet. Ihr Gedicht «НОРМА – ВОРОНА NEVERMORE» mit der Endstrophe

Все упирается в РЫБУ, в некрофилический натюрморт.
В девочку, протекающую “PSYCHIC TV”.

²⁶ Витухновская (2017б: 59). Anderenorts hebt Vituchnovskaja sprachliche Elemente nicht wie hier die Silben durch Trennstriche, sondern durch Großschreibung von Buchstaben im Wort hervor: «колоколОлом» („KirchenglOcke“; dies., 3).

²⁷ Dies., 59. Vgl. zum Gangster-Stil in der russischen Politik: Sasse (2019).

²⁸ Деготь (1998).

²⁹ Витухновская (2017б: 60f.).

³⁰ Flaker (1989: 132).

³¹ Vgl. Ruf (2012).

³² Als Vorbild für Vituchnovskajas provokatives Gebaren konnte die symbolistische Dichterin und Denkerin Zinaida Gippius dienen: Sie trat öffentlich in Männerkleidung auf. Ihr Mitstreiter Konstantin Bal'mont provozierte 1903 mit Verszeilen wie «Я ненавижу человечество / Я от него бегу спеша. / Мое единое отечество / Моя пустынная душа...» („Ich hasse die Menschheit / Ich laufe eilends von ihr fort. / Mein vereintes Vaterland – / Meine wüstenleere Seele...“; Бальмонт 1903: 75).

“НОРМА” – Ворона NEVERMORE
в будущем /в перспективе/.³³

Alles stützt sich auf FISCH, auf's nekrophile Stilleben.
Das Mädchen, das “PSYCHIC TV” durchströmt.
“NORMA” – der Rabe NEVERMORE
in Zukunft /in der Perspektive/.

appelliert nicht nur an Edgar Allan Poes’ “The Raven” und an Sosnoras deklaratives Gedicht „Der Rabe“ («Ворон») aus dem Zyklus „Der verlorne Gutshof“ («Хутор потерянный»),³⁴ sondern eben auch an Sorokin, der, im Text ausdrücklich genannt, die Literatur selbst freilich über die Politik stellt.

Als erstes integral zitiertes Text-Beispiel aus Vituchnovskajas Werk ziehen wir ein Gedicht ihres letztveröffentlichten Sammelbandes „Der Mensch mit dem Abgrundssyndrom“ («Человек с синдромом дна», 2017) bei, das viele Spezifika ihrer Poetischen Subjekte aufweist. Es trägt den zugleich auf den Kolonialismus des russischen Imperiums und dessen Entleerung verweisenden Titel «Нулевая колония» – „Nullkolonie“. Die Nullisierung Russlands entspringt der Überzeugung, dieses Reich sei nichts als eine schlechte Kopie.³⁵ Da das Gedicht die Spitzenposition sowohl in dieser Anthologie als auch im Versbuch «Меланхоличный конструктор» („Der Melancholische Konstrukteur / Designer“) einnimmt, kommt ihm im Kreis der jüngeren Texte Vituchnovskajas offenkundig besonderes Gewicht zu. Dem letztgenannten, nur 72 Seiten umfassenden Versbuch ist hier die Gliederung des Drucks in vierzeilige Strophen entnommen:

Нулевая колония

Умирает поэт. Но как в радио реанимации.³⁶

Повторяется стихотворение. Вертится.

Как пластинка в истерике, в реинкарнации.

В коронации нерукотворным безверием.

Как Вертинский скрипит в кокаиновом холоде

КолокОлом, глаголом иль комом, что в горле Империи,

Ты застрянешь двухглавым орлом или ором в той родине-мордоре,

В Лукоморге, на каторге, дорогой Александр Сергеевич.

По усам нефть текла, но попала не в черные дыры,

Что не бездна, конечно, но тоже подобие рта.

Я там был, обменяв Бытие, на отсутствие мира.

То есть жизнь заменяет не смерть, но скорей пустота.

³³ Витухновская (2015: 21). Die Großschreibung einiger Wörter folgt der Präsentation in Live Internet (2009).

³⁴ Соснора (2006: 601); das Gedicht ist in den Jahren 1976 bis 1978 entstanden.

³⁵ Vgl. Ingold (2007): „andere“ Kulturgeschichte; vgl. auch Moskau als ‚Drittes Rom‘.

³⁶ Vgl. dagegen den auf Vituchnovskajas Gedicht möglicherweise antwortenden Gedichtanfang: «поэт умирает, но муза его бессмертна» von Lana Anarchija (Анархия 2019).

Отдыхай декоратор догадок – философ Хайдеггер.
 Пустота не витальна и в этом ее красота.
 Русь давно не сакральна. В ней голем был собран из лего.
 И имперский конструктор создается в «Икее.» Чиста
 Сей колонии суть – нулевая игра симулякров.
 Здесь «Иисус» стал давно симулякр, да и был симулянт.
 Не корми «имитатора, ибо ты сам имитатор.
 А потом мародер. Опускающий крылья атлант
 Это ты. Все последние войны бескрылы.
 Безымянны, безродны, и в свежих могилах лежат
 Анонимные мы, те, которых ничто не манило
 Защищать псевдородины вечный бессмысленный ад.³⁷

Die Nullkolonie

Stirbt ein Dichter. Doch wie bei Wiederbelebung
 Wiederholt sich nunmehr sein Gedicht. Es rotiert
 Wie die Schallplatte, Hysterie, Reinkarnation:
 In der Krönung mit nicht handgeschaff' nem Unglauben,
 Wie Vertinskij³⁸ es schnarrt in der Kälte aus Kokain,
 Als die Glocke, als das Wort oder Koma, dass in Imperiums-Kehle
 Du als zweiköpfg' er Adler wirst steckenbleiben oder Oro in jener Heimat, in
 Mordor,
 Lukomórgé,³⁹ auf Zwangsarbeit, wertgeschätzt, Alexander Sergejewitsch.
 Erdöl rann über'n Schnurrbart, nur nicht in schwarze Löcher,
 Die kein Abgrund sind, dennoch ganz ähnlich dem Mund.
 Ich war dort, tauschend Genesis gegen den Mangel an Frieden.
 Dies heißt: Leben ersetzt nicht den Tod, eher Leere.
 Ruhe aus, Mutmaßungs-Dekorateur: Philosoph Heidegger.
 Lebenswichtig ist Leere nicht, darin liegt ihre Schönheit.
 Russland ist lang schon nicht mehr sakral. In ihm wurde Golem versammelt aus Lego.
 Imperiales Konstrukt, das entsteht in „Ikea“. Und rein

³⁷ Витухновская (2017б: 3). Es kursiert übrigens im Internet eine Persiflage dieses Gedichts, die Vituchnovskajas Beginnvers als Endvers setzt und die beiden Halbverse in ihrer Reihenfolge umkehrt («Повторяется стих. Умирает поэт.»): Белковский (2019). Vgl. dort auch die Strophe: «А теперь посмотрите: я сделаю сноску / И усну! В лабиринте аккаунтов ли? / В нулевой ли колонии у Витухновской? / В недрах ли неродной плодородной земли?» („Jetzt schaut euch das an: Ich mache eine Fußnote / Und schlafe ein! Im Labyrinth der Konten / In der Nullkolonie bei Vituchnovskaja? / In den Tiefen des fruchtbaren Landes?“). Vgl. auch das „Null“-Gedicht (Витухновская 2017б: 219).

³⁸ Aleksandr Vertinskij (1889–1957) russischer, dann sowjetischer Künstler, Sänger, Kabarettist und Filmschauspieler. Vor dem Ersten Weltkrieg wurden er und seine Schwester kokain-süchtig; seine Schwester starb während des Ersten Weltkriegs an einer Überdosis. Bekannt wurde er als Interpret des Liedes «Дорогой длиною» („Langen Weg entlang“), dessen Melodie 1962 dem Welthit “Those Were the Days” unterlegt worden ist.

³⁹ Zum Ausdruck «Лукморг» – „Lukomorg“ vgl. die Ausführungen weiter unten.

Ist das Wesen dieser Kolonie: Simulakren-Nullsummen-Spiel.
 Hier wurde „Jesus“ schon lang Simulator, war Simulant.
 Fütter' nicht Imitator, bist du ja doch selbst Imitator.
 Und dann Plünderer. Just der die Flügel des Atlases senkt
 Das bist du. All diese letzten Krieger sind flügellahm.
 Und da liegen namenlose, heimatlose in frischen Gräbern
 Anonyme nur, wir, jene, die nichts dazu konnte verlocken,
 Zu beschützen der Scheinheimat ew'ge und sinnlose Hölle.

Russische Nationalisten und auch die national gesinnte Mehrheit der russischen Leser von Vituchnovskaja – der Band «Меланхоличный конструктор» („Melancholischer Konstrukteur / Designer“) hat nur eine Auflage von 200 Exemplaren, die von der der Leserzahl der digitalen Fassung gewiss übertroffen wird – dürften dieses Gedicht unpatriotisch nennen; es betreibt das glatte Gegenteil der gewohnten, von den Putin-Medien vervielfachten Verherrlichung Russlands zum beispielhaften Land, wenn nicht Retter der Welt. Russland bildet hier geradezu die Hölle auf Erden. Ein dieser Vision zustimmender Leser hat seinen Eindruck in folgende, die russische Geschichte des letzten Jahrhunderts summierende Devise gefasst: «Итоги ста лет геноцида и сатанократии. Чекизм. От ада ежовщины к чудовищности путинщины» („Die Ergebnisse von hundert Jahren Völkermord und Satanismus. Čekismus.⁴⁰ Von der Hölle der Ežov-Zeit bis zur Monströsität der Putinzeit“).⁴¹

Drei kulturelle Bezugsfiguren nennt das Gedicht und legt so die Latte für das Poetische Subjekt sehr hoch: den oft als Begründer der russischen Nationalliteratur fehlgedeuteten Romantiker Aleksandr Puškin, den gleichfalls weltberühmten (russischen, später sowjetischen) Sänger, Künstler, Kabarettisten und Filmschauspieler Aleksandr Vertinskij, dem Stalin 1943 nach fast einem Vierteljahrhundert selbstgewählter Emigration die Gnade der Heimkehr in die Sowjetunion erlaubte und den deutschen existentialistischen Philosophen Martin Heidegger. Der wird mit dem ambivalenten Prädikat «декоратор догадок» („Dekorateur von Mutmaßungen“) gekennzeichnet, das dem Verfahren des lautlichen „sdvig“ – „Schub“ freie Bahn schafft: Das Lautinventar des Lehnworts «декоратор» enthält bis auf den Konsonanten „g“ dasjenige des genuin russischen Ausdrucks «догадок» – „Mutmaßungen“, wobei hier stimmhaftes „g“ stimmloses „k“ variiert. Heideggers Philosophie ist als einzige aufgerufen, indes von der *Einsicht* zur wohlinstallierten *Vermutung* gedämpft, wobei der Rhythmus die Betonung irritierend auf die zweite Namensilbe platziert: «Хайдэггер» – „Heidégger“.⁴² Vituchnovskaja hat

⁴⁰ „Čekismus“ («Чекизм») abgeleitet vom Namen des sowjetischen Geheimdienstes, Čeka.

⁴¹ An anderer Stelle ist der Text im Internet zentriert gedruckt.

⁴² Vgl. auch das Gedicht «Хайдеггер русской олигархии» („Heidegger der russischen Oligarchie“; Витухновская 2015: 36-38).

sich selbst als negative Onto-Existentialistin bezeichnet, als Existentialistin der Leere und des Nichts.⁴³

Erneut paronomastisch lässt das Poetische Subjekt die mittelalterliche jüdische mystische Gestalt des „Go-lem“ aus den durch Silbenumstellung generierten Äquivalenten „Le-go“ komponieren, den zeitgenössischen dänischen Spielzeug-Klemmbausteinen. Diese karnevalistische Figur findet das Gewaltige, Große im Kleinen und Nichtigen der Kinderwelt des Spiels.

Analog schrumpft das „**Imperiale Konstrukt**“ ‚Russisches Reich‘ durch paronomastischen Schub zum schwedischen Möbelhaus „Ikea“. Die religiöse Lebensregel der *imitatio Christi* verkommt zur Kopie, zur durch Imitation verfehlten Lebensdevise. Das Konzept von Christus, dem Gottessohn und Mensch, die Kenosis, ist selbst Simulation. Wo Russland, als Scheinheimat denunziert, Hölle genannt wird, geraten das Diabolische, das Dämonische und jene schwarze Kultur ins Spiel, die anderenorts im Buch-Titel «Черная икона» – „Schwarze Ikone“ als Programm figuriert und – als Synekdoche der Autorin selbst.⁴⁴ Dabei fällt eine bemerkenswerte Ambivalenz gegenüber dem vormodernen kulturellen Modell des Jurodstvo, des Gottesnarrentums ins Auge, das gleichwohl, wie wir sehen werden, ein potentiell Vorbild für die Selbststilisierung der Medienperson Vituchnovskaja abgibt.

Das Poetische Subjekt zieht in „Null-Kolonie“ die Sinnlinie auf der Höhe postmoderner Simulationskonzepte; es appelliert ausdrücklich an Baudrillards ‚Simulacrum‘. Zugleich verwirft es aber die der Simulation nahestehende Imitation.⁴⁵ Zudem komponiert es die hier in aller Regel fünfhebigen Verse aus regelrechten Anapästen und stützt sich damit auf eine alte europäische Verstradition. Auch bedient es sich konventioneller reiner und unreiner Reime und verschmäht die seit der Jahrhundertwende auch in der russischen Dichtung verbreiteten freien Verse. Der oft überbordende Freiheitsdrang ist formal gebändigt durch ein metrisches Korsett.

Zur Ergänzung des Inventars der Schriftkultur greift das Poetische Subjekt Vituchnovskajas auch Elemente der russischen Volkskultur auf, so den auch im Igor-Lied genannten legendären Ort «Лукоморье» („Lukomor’e“), die heutzutage im Russland-Ukraine-Konflikt politisch aktuelle Bucht der Dnepr-Mündung nahe dem Asowschen Meer, nur in der selteneren Form „Lukomorg“.⁴⁶ Im Prolog zu Puškins Epos „Ruslan und Ljudmila“ («Руслан и Людмила») bildet Lukomor’e

⁴³ Vgl. dazu die Monographie von Bojko (Бойко 2007).

⁴⁴ Vgl. zur Tradition der ‚Schwarzen Kunst‘ Cavendish (1967).

⁴⁵ Vgl. das Teufelswort «Все творенья – повторенья / Кроме тех, кого любил» – „Alle Geschöpfe sind Wiederholungen / Bis auf die, die ich liebte“ (Витухновская 2014: 200).

⁴⁶ Der Ausdruck «Лукоморг» bezeichnet ein eingebuchtetes Ufer. Er ist aus der Ortsbezeichnung «Лукоморье» entstanden, einem legendären Ort, der eine Ufer-Bucht bezeichnet (vgl. И.П. Сахаров 1841). Das Wort «Лукоморг» gemahnt auch an das russische Lexem „morg“ (aus frz. «morgue») – „Leichenschauhaus“. Damit spielt es möglicherweise an Rilkes Gedicht „Morgue“ (1907) und Benns gleichnamigen Zyklus (1912) an.

jenen sagenhaften Ort, an dem es nach Russland riecht. Bei Vituchnovskaja tritt in Lukomorg dagegen ganz im Sinne negativer Ästhetik die Lehnwort-Komponente «морг» – „Leichenschauhaus“ in den Vordergrund, d.h. Leichengeruch. Der „nicht-handgeschaffene Unglauben“ («нерукотворным безверием») ist eine Kontrafaktur des berühmten Verses aus Puškins Gedicht „Ich hab’ ein Denkmal nicht von Hand erschaffen mir“ («Я памятник воздвиг себе нерукотворный»⁴⁷).

Ambivalent schließt das Poetische Subjekt auch an die Kultur der Märchen an, deren Erzählern in Schlussformeln das Bier durch den Schnurrbart rinnt – wie hier das Erdöl indes gerade nicht in die aus der Astrophysik behände herbeizitierten „schwarzen Löcher“ («черные дыры»). Allerdings scheidet Vituchnovskaja folkloristische Elemente nicht von denen der Schriftkultur, zwingt Mythos und Diskurs so in ein eigenwilliges Hybrid.

Die Kunst intertextueller Allusion praktiziert das Poetische Subjekt auch im Verweis auf «Оро» – „Oro“, den Orotschen und titelgebenden Helden von Pavel Florenskijs gleichnamigem lyrischen Poem, geschaffen um 1934 in Lagerhaft, gleichzeitig mit seinem orotschisch-russischen Wörterbuch. Oro wird kraft Calembour mit „Mordor“ verquickt, dem gleichfalls sagenhaften, Mittelengland nachempfunden fiktiven Land John Tolkiens, dessen russischer Ausdruck «Мордор» wiederum das Wort „Heimat“ – «родина» phonetisch fast vollständig in sich birgt. Fraglich ist, ob das Poetische Subjekt Florenskijs Konzept der inneren genealogischen Einheit, dem von ihm stipulierten durchgängig noumenalen Charakter bzw. dem Gesetz eines jeden Geschlechts und jeder Familie über die Generationen hinweg folgt, in der Florenskij eine aktual-unendliche Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörpert sah.⁴⁸ Nicht zufällig hat er das Poem „Oro“ seinem Sohn Michail gewidmet. Bei Vituchnovskaja ist die eigene und die russische Tradition dagegen finster, schwarz, wenn nicht gleich ganz und gar höllisch.⁴⁹

Die Ästhetik des Schreckens nimmt hier wiederholt sarkastische Züge an. In einem „Boschschen Herbarium!“ («Босховский гербарий!»⁵⁰), das an die dämonische Bilderwelt des 15. Jahrhunderts gemahnt, wird der inhaftierte Öl-Milliardär Chodorkovskij neben den Gulag-Autor Varlam Šalamov gestellt. Es ist die provokative Juxtaposition von Gewalt und Lust, die hier den herausfordernden ästhetischen Effekt erzeugt:⁵¹

⁴⁷ Пушкин (1948: 424).

⁴⁸ Vgl. Haney (2001).

⁴⁹ Die Prominenz dieses Textes im Werk von Vituchnovskaja wird zusätzlich dadurch angezeigt, dass im Internet eine Persiflage dieses Gedichts kursiert.

⁵⁰ Витухновская (2017b: 28).

⁵¹ Vgl. zur spielerischen ‚systematischen Provokation‘ Guy Debords (Debord 1958), zur kommunikativen Вовчаренко (2010) und zur ästhetischen Дзялошинский / Жолудь (2017). Vgl. auch die kynische Provokation Kuliks, in Кулик (1994).

Но тремор од ОМОНа
 Почти что как оргазм
 Так смотрит Лиза Мона
 Как смерть в противогаз.⁵³

Doch der Tremor vom OMON⁵²
 Ist fast wie ein Orgasmus
 So schaut Lisa Mona
 Wie der Tod in der Gasmaskе.

Ein Gedicht, das den Satan im Titel führt, schließt an den auch in Russland verbreiteten Satanismus an,⁵⁴ erweitert den Horizont der negativen Ästhetik in Vituchnovskajas Gedichtwelt aber vom Kulturraum Russland auf die ganze Welt. Hier stellt das Poetische Subjekt den Schreckensraum Russisches Reich als Karneval in den Kontext einer Karussell-Welt, in welcher der Grauenort der Shoa,⁵⁵ Auschwitz, dem Topos der französischen Revolution, der Bastille, gleichkommt, jenem Ort also, dessen Bestürmung den Auftakt der Wende zur Demokratie bildete. Das Prädikat «прелестные» – „anmutige, reizende, entzückende“ ist zynisch auf das Toponym „Auschwitz“ bezogen, dessen Plural allgemeingültiger Ortsname nationalsozialistischer Konzentrationslager ist. Vituchnovskaja nutzt Ёјzenšteјns Prinzip der ‚Montage der Attraktionen‘⁵⁶ zu einem destruktiven Zweck:

И САТАНА ТАМ ПРАВИТ БАЛ

Когда тотальные репрессии
 Так эстетично восхитительны,
 Когда прелестные Освенцимы
 И сладко стильные Бастилии...
 Вы обособленные бестии
 И их любовницы бесстыдные
 Своих соитий жуть чудесную
 Посредством выстрелов постигнули.
 Катарсис сна тоталитарного
 Площадка с кукольными танцами.
 Их мозг расстреливал под трансом
 Боец пространства имитации.
 Мир-карусель. Трусливо весел
 Кошмарный русский карнавал.
 И снег покрыл страну как плесень.
 И Сатана там правит бал.⁵⁷

⁵² OMON (Отряд мобильный особого назначения – „Mobile Einheit besonderer Bestimmung“) – russische Sonderpolizei zur Unterdrückung der Demonstrationsfreiheit.

⁵³ Витухновская (2017б: 28).

⁵⁴ In der europäischen Literatur wird der Satanismus auf Miltons „Paradise lost“ zurückgeführt, in der russischen tritt er meist unter dem Namen „Дäмон“ („Demon“) auf (Puškin, Lermontov). Ivan Bunin hat Satan auf syrische und arabische Quellen zurückbezogen und als Helfer des Menschen etabliert (Бунин 1987: 191-192). Vgl. zum Satanismus Петрик (2001), Petersen (2009) sowie Matthews (2009) und zur russischen blasphemischen Literatur des 18. Jahrhunderts Живов (2002).

⁵⁵ Vgl. «русский холокост» („russischer Holocaust“). Витухновская (2017б: 44).

⁵⁶ Vgl. Орловская (2019: 7).

⁵⁷ Витухновская (2017б: 11). Der Text ist auch vertont worden.

Und Satan führt den Ball dort an

Wenn die totalen Unterdrückungen
 Ästhetisch geradeso entzückend sind,
 Wenn diese anmutigen Auschwitzs
 Und süß die stylischen Bastilles...
 Ihr seid alleinstehende Bestien
 Eure Geliebten kennen keine Scham
 Ihr habt des Beischlafs wundersames Grauen
 Durchs Mittel von Erschießungen erzielt.
 Katharsis des totalitären Schlafs,
 Die Bühne mit Marionettentänzen.
 Ihr Hirn, das hat in Trance zerschossen
 Ein Kämpfer dieses Raums der Nachahmung.
 Die Welt – ein Karussell. Und feige fröhlich
 Der Alptraum-Karneval auf Russisch.
 Und Schnee bedeckt' das Land wie Schimmel.
 Und Satan führt den Ball dort an.

Titel und Endvers «И Сатана там правит бал» – „Und Satan führt den Ball dort an“ zitieren Charles Gounods Oper „Faust“ (1859). Mephisto singt dort in der dritten Szene des zweiten Akts, vom Chor wiederholt, indem er aufs Gold als Herrn der Welt verweist: « Et Satan conduit le bal! » („Satan selbst führt an den Ball!“). Dem russischen Leser liegt dieses Couplet in einer berühmten Aufnahme mit Fedor Šaljapin im Ohr. Gleichfalls gehört zum Wahrnehmungshintergrund dieses Textes beim gegenwärtigen russischen Leser die Satan-Szene mit der schwarzen Magie Volands im Moskauer Varieté-Theater der 1930er Jahre aus Bulgakovs Roman «Мастер и Маргарита» („Der Meister und Margarita“).

Russland wird in seinem „geheimen Wesen“ durch ein weiteres, leider (wie fast alle Texte Vituchnovskajas) undatiertes Gedicht bloßgestellt als finsternes Land der Schrecken, als dämonisches Reich von Vampiren:

То ли чего-то желает Русь,
 То ли нам скучно без?
 Все безразлично уже, так пусть
 Кружится черный бес.
 Бредит больной серебряный Блок.
 Начинается страшный век.
 Каждый раз, когда умирает бог,
 Рождается человек.
 Город ложится в свой Питер-гроб.
 Народ похотливо пьян.
 Блудливых рабов собирают, чтоб
 Выдавливать кровь в стакан.
 И, выпив жадно, мотать на ус
 Водоросли их тел.
 У тех, кто любит их липкий вкус
 Лица бледны, как мел.

И хищностью морд, насекомой тьмой,
 чудовищем рыхлых рыл
 Морщинисто-общий узор сквозь гной
 Их тайную суть открыл.⁵⁸

Russland, ob es nun etwas will,
 Ob es uns ohne es langweilig ist,
 Alles ist gleich schon, so mag sich
 Schwärzlicher Dämon im Kreise dreh'n.

Kranker silberner Block deliriert da.
 Schreckensjahrhundert beginnt.
 Stirbt ein Gott, ein jedes Mal,
 Geboren wird dann ein Mensch.

Stadt legt sich in ihren Peters-Sarg.
 Das Volk ist ganz lustvoll betrunken.
 Verlor'ne Sklaven sammeln sie, um
 Auszupressen ihr Blut ins Glas.

Und, nach gier'gem Trunk, auf Schnauzbart
 Zu schmeißen die Wasserwirbel-Leiber.
 Jene, die gieren nach Kleber-Geschmack.
 Haben Gesichter, die blass sind wie Kreide.

Und in Räuberfressen, Insekten der Finsternis,
 im Monster lockerer Schnauzen
 durch Eiter hab' ich das faltig-gemeinsame
 Muster entdeckt des Geheimwesens.

Die überwiegend reinen Reime dieser Verse kontrastieren im Verbund mit den regelmäßigen Daktylen auffällig zur Ästhetik des Hässlichen der Beschreibung des Kollektivsubjekts Russland. Zugleich wird der Ort als jene „Heimat der Löcher“ («родина дыр»⁵⁹) verschmäht, die dem kulissenlosen „Dogville“ Lars von Triers gleicht.⁶⁰ Leningrads Rückbenennung in Sankt Petersburg erscheint als Grablege, die Poesie Aleksandr Bloks aus der oft ‚Silbernes Zeitalter‘ genannten vorrevolutionären Periode als Delirium. Die Heimat der Putin-Anhänger ist zutreffend „statt in Europa in Eurasien“ («вместо Европы – Евразии»⁶¹) lokalisiert, einem Ort, den ein „eurasischer Dämon“ («евразийский демон») und ein „barbarisches Gesetz“ («варварский закон»⁶²) beherrschen.

Dem Deutschen fällt es schwer, eine Dichterin, der (von ihr unwidersprochen) die biographischen Auskunftsmittel jüdische Abkunft attestieren, des unmäßigen

⁵⁸ Dies. (2015: 15).

⁵⁹ Dies. (20176: 29).

⁶⁰ Dies., 29, 40.

⁶¹ Dies., 37.

⁶² Dies., 38.

Gebrauchs wie der Ortsnamen „Auschwitz“⁶³ und „Dachau“⁶⁴ so auch der Institution „Konzentrationslager“ («концентрационный лагерь») und der „Gaskammer“ («газовая камера»⁶⁵) sowie der von ihr ausdrücklich vollzogenen Reduktion des Terminus „Faschismus“ («фашизм») auf einen Stilbegriff zu zeihen, wobei sie dem Nationalsozialismus im Gegensatz zur Gegenwartskunst ausdrücklich Stil zubilligt.⁶⁶ Hier ist diese Kritik deshalb unerlässlich, weil sie klarstellt, wie der schockierende Wirkungswille, das durch keine Scham eingehegte Begehren, vermöge des Poetischen Subjektes eine unübersehbare Medienperson auszubilden, in der ästhetisch-ideologischen Praxis die ästhetischen Bedingungen der Konstruktion dieses Poetischen Subjektes untergräbt. Der ästhetisch-ideologische Affront des Ausdrucks „anmutige Auschwitzs“ («преlestные Освенцимы») enthüllt einen Zynismus, der auch in anderen Texten der Autorin die ästhetische Wirkung der jeweiligen Gedichte fast regelmäßig stört, wenn nicht zerstört.⁶⁷ Diese Gedichte mögen im Gedächtnis haften bleiben, doch stets mit Grauen, bisweilen gar Abscheu. Offenkundig bringt Vituchnovskaja in diesen Gebilden die Ästhetik des Poetischen Subjekts dem öffentlichen Wirkmoment der Medienperson wissentlich zum Opfer.

Das Poetische Subjekt charakterisiert sich dann auch selbst nicht unzutreffend als zugleich „wahren“ («правильный») und „verwesten Tyrannen“ («истлевший тиран»⁶⁸), der, zwischen Tod und Trunkenheit schwankend, nach dem Gesetz unsinniger Geschöpfe für ein leidenschaftliches Böses verurteilt, über ein verfallenes, totes Herbarium gebietet. Wie in der grabgleichen Gefängnishaft so begehrt

⁶³ Dies. (2014: 11; 2017b: 11).

⁶⁴ Dies. (2014: 45; 2015: 47, 67). Vgl. dagegen das den Holocaust Deutschland zuschreibende und als singuläre Katastrophe fassende Gedicht von Dmitrij Prigov «Прогуливаясь про Дахау» („Spaziergang durch Dachau“; Пригов 2017: 137). Es stellt das Unikale Dachaus dem Alltäglichen, Normalen («нормаль» – „normal“) ironisch-kritisch, wenn nicht gar zynisch gegenüber.

⁶⁵ Vituchnovskaja (2002: 88); Витухновская (2017b: 37).

⁶⁶ „Faschismus als Stil. Denn Faschismus hat Stil“ (Vituchnovskaja 2002: 36). Die Profilierung des faschistischen Stils von Mussolini und Benn durch den Soziologen Mohler (1990; vgl. Молер 2007) wird hier (wie in der russischen Rezeption öfters) verabsolutiert. Vgl. auch zum Englischen als „faschistischem“ Stil Витухновская (2014: 289). Rezent schrieb sie auf „Telegram“ (108, 15:05): «Дискурс о «фашизме» – всегда советский» („der Diskurs über den ‚Faschismus‘ ist stets sowjetisch“). In einem Gespräch mit Vladimir Sorokin wiederholt Vituchnovskaja die Kennzeichnung der Welt, in der sie lebt, als Konzentrationslager und nennt den russischen Faschismus „Apotheose der Postmoderne“ (Витухновская / Сорокин 2000; Lehmann 2000: 68).

⁶⁷ Vituchnovskaja stand Édouard Limonov und der Nationalbolschewistische Partei nach ihrer ersten Lagerhaft nahe. Dessen provokatives Gebaren hatte wohl Vorbildwirkung.

⁶⁸ Витухновская (2017b: 49). Vgl. die Selbstdefinition als Null (Витухновская 2017b: 219).

es auch im Arbeitslager Kolyma einzig – „Macht“ («власть»⁶⁹). An anderer Stelle bestimmt das Poetische Subjekt sich als „Doppelgänger Raskol'nikovs“ («Раскольникова двойник»⁷⁰) und erzeugt, indem es, Bachtin auf den Kopf stellend, vom „Tod des Anderen im Anderen“ («Смерть Другого в Другом»⁷¹) spricht, eine Dialektik nicht kreativer sondern morbider Alterität. Dass es Raskol'nikov war, der Gott getötet habe, sei Nietzsche nicht über die Lippen gekommen.⁷²

In „Tabula rasa“ identifiziert sich das (hier weibliche) Poetische Subjekt mit der Personage aus Tolstojs Roman – «Я – Анна с ускорением. / Я современна.» („Ich bin Anna mit Beschleunigung. / Ich bin modern“ und erklärt im Zyklus „Anna Karenina“ («Анна Каренина»)⁷³ die Titel-Personage im Calembour mit „Auster“ («устрица») zur Gefährtin von (Nietzsches) „Zarathustra“ («Заратустрица»⁷⁴, zugleich aber zur „Hure Rasputins“ («блудница Распутина»⁷⁵) sowie zur „russischen Teufelin“ («русская дьяволица»⁷⁶). In „Teufel Maschenka“ («Машенька дьявол») verschwivert das Poetische Subjekt das „Sein“ («бытие») mit dem kleinen „Nichts“ («ничто») zum großen „NICHTS“ («НИЧТО»⁷⁷).

Vituchnovskajas Poetisches Subjekt weiß, dass der öffentlichen die private Wahrnehmung gegenübersteht. Es zieht die Selbstprojektion ins Öffentliche frei-lich vor, weil es in der Selbstwahrnehmung den Tod erblickt:

| | |
|------------------------------|---------------------------------------|
| Все, что не публично, | Alles, was nicht öffentlich ist, |
| Делает нас | Macht uns |
| Объектами личного | Zu Objekten persönlicher |
| Наблюдения. | Beobachtung. |
| Я не хочу на себя смотреть. | Ich will mich nicht selbst anschauen. |
| Я вижу смерть. ⁷⁸ | Ich seh' den Tod. |

Das Poetische Subjekt ist sich durchaus dessen bewusst, dass die Wahl der Öffentlichkeit gegenüber dem Privaten das Votum fürs Böse ist:

Зло – это не пуля в виске Маяковского.
Зло – это не Лиля, сожравшая мозг его.

⁶⁹ Dies., 49. Das „Verlangen nach totalitärer Macht“ attestiert ihr Grob (2003), der den Faschismusvorwurf ernst nimmt und sich wundert, dass sie bei großer Reserve gegenüber der Poesie so viel Mühe ins Verfassen von Dichtung investiert hat.

⁷⁰ Витухновская (2015: 21).

⁷¹ Dies., 23; Бахтин (2003: 177-185); Bachtin (2008: 165-175) selbst spricht vom Tode des Helden im Text des Autors.

⁷² Витухновская (2015: 23).

⁷³ Dies., 73.

⁷⁴ Dies., 71.

⁷⁵ Dies., 72.

⁷⁶ Ebd. Dies erinnert an den Satanismus Stanisław Przybyszewskis, zumal dessen auch in russischer Sprache erschienenen Roman „Satans Kinder“ (1897).

⁷⁷ Витухновская (2015: 79).

⁷⁸ Dies., 94.

Зло – это проза его бытия.
Стихи – это поза. А Зло – это я.⁷⁹

Das Böse ist nicht die Kugel in Majakovskijs Schläfe.
Das Böse ist nicht Lilja, die sein Gehirn verschlungen hat.
Das Böse ist die Prosa seines Seins.
Gedichte sind Pose. Das Böse, bin ich.

Wo Verse zur Pose werden, tendiert das Poetische Ich zur Medienperson. Das Gedicht wird der Schaffung einer Figur in der kulturellen Öffentlichkeit dienstbar gemacht. Während Majakovskij in der Autobiographie „Ich selbst“ («Я сам») seiner Person nur als Dichter Bedeutung verlieh, ist für Vituchnovskaja die Dichterin nur als Medienperson relevant.⁸⁰

4. Die provokative Medienperson Alina Vituchnovskaja

Мой портрет, как тряпка, выцветет.
Растворится акварель.
И в аквариум безлицие
Смотрят трупы фонарей.⁸¹
Mein Porträt wird Lappen-gleich verblassen.
Aquarell sich auflösen.
Ins Aquarium dann schauen werden
Unpersönliche Laternen-Leichen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Alina Vituchnovskaja, obgleich sie viele Gedichte geschrieben hat, für sich den russischen Ehrennamen «ПОЭТ⁸²» – „Dichterin / Dichter“ verwirft; er schränke ihre Person zu sehr auf eine festgelegte Tradition ein. Den Ausdruck «поэтесса⁸³» schließt sie gar grundsätzlich aus, weil er die damit Benannten noch enger ins Korsett einer Tradition schnüre. Es scheint, dass es ihr auch weniger darauf ankommt, alternativ als Schriftstellerin oder Philosophin oder gar als Publizistin respektive Politikerin angesehen zu werden, denn

⁷⁹ Dies., 113. Dieses Gedicht spielt darauf an, dass Majakovskij 1923 im (Маяковский 1949а: 127) Poem „Das bewusste Thema“ («Про это») sein Verhalten im „Alltag“ («быт») für das Scheitern der Liebe zu Lili Brik verantwortlich gemacht hat.

⁸⁰ «Я поэт. Этим я интересен.» („Ich bin Dichter. Dadurch bin ich interessant.“; Маяковский 1949б: 9).

⁸¹ Витухновская (2014: 4, 199).

⁸² Vituchnovskajas Argument, der Poet habe mehr als eine Idee und Funktion, kommt dem Konzept des Poetischen Subjekts nahe, das ja von Text zu Text wechseln kann.

⁸³ Vgl.: «Я очень боюсь, что меня будут воспринимать только как деятеля искусства» („Ich befürchte sehr, dass man mich nur als Tätige in der Kunst wahrnehmen wird.“; Кирхмайер 2002). Hier äußert sie übrigens auch eigene Zweifel am Erfordernis der „Schwarzen Ikone“, gerade für Deutschland.

eine Medienperson ihres Namens zu lancieren, die sich der russischen kulturellen Gegenwart unauslöschlich einprägt. Der Beitrag der Wahl des Familiennamens in der Linie der prominenteren Großmutter zu diesem Ziel wurde schon genannt.

Bereits der Titel der ersten Publikation von 1993, „Anomalismus“ («Аномализм») ist darauf angelegt, die Autorin, deren Vorname Alina vollständig in ihm enthalten ist,⁸⁴ durch diese Veröffentlichung als ungewöhnlich aus dem Kreis der übrigen Verfasser herauszuheben, schon mit der Überschrift eine Autorin zu präsentieren, die sich unauslöschlich ins Gedächtnis eingräbt. Ähnlich verhält sie sich auf ihren Gedichtlesungen, die sie in der Tradition Dmitrij Prigovs als künstlerische Performances anlegt, wie ein Ausschnitt aus dem Vortrag des Bandes „Die schwarze Ikone der russischen Literatur“ («Черная икона русской литературы») zeigt.⁸⁵ Auch in ihren nicht wenigen Interviews lehnt Alina Vituchnovskaja „Hypostasen“ ihrer Person wie Poet oder Publizistin, Philosophin oder Politikerin ab. Sie charakterisiert sich – mehr ideologisch denn philosophisch – als „Rationalist und Materialist“ («рационалист и материалист»)⁸⁶ Anfangs metaphysisch, existentiell, global orientiert gewesen, beziehe sie sich nunmehr aber auf die konkrete russische Gegenwart.⁸⁷ Den dabei ungenannten kulturellen Bezugsraum bildet in Russland ungeachtet allen kosmopolitischen Bekenntnisses das heutige Moskau.

Am eindringlichsten sind wohl Alina Vituchnovskajas Selbstinszenierungen in drei fotografische Porträts dokumentiert, von denen wir zwei hier ausführlicher besprechen.⁸⁸ Das erste (Abb. 1) mit anderen auch in den Band „Die schwarze Ikone“ («Черная икона») aufgenommene Foto-Porträt, für das darin kein Künstler namhaft gemacht wird, das also als Selbstschöpfung präsentiert ist, zeigt die Medienperson Alina Vituchnovskajas in aufrechter, herrschaftlicher, wenn nicht gar Herrscher-Haltung. Dabei signalisieren die übereinander geschlagenen Beine eine gewisse Rücknahme des Habitus der Dominanz. Allusionen an die Positur des Herrschers auf dem Thron (hier Aleksandr III., Abb. 2) und an Domina-Präsentationen im Sadismus sind unverkennbar. Die Schwärze von Hintergrund und Outfit korrespondiert mit dem Titel des Buchs und der Namen-Synekdoche der

⁸⁴ Витухновская (1993). Anomalismus ist die Überzeugung einiger griechischer Grammatiker des 2. Jahrhunderts v. Chr., dass der Zusammenhang zwischen dem Wort und der Bedeutung in der Sprache arbiträr ist (später auch von Saussure vertreten) und allein auf Konventionen beruht. Die gegenteilige Ansicht heißt Analogismus.

⁸⁵ Витухновская (2018b).

⁸⁶ Vituchovskaja steht – vielleicht ohne es sich bewusst zu machen – in der Tradition des russischen Personalismus, den sie freilich (möglicherweise in der Spur Rozanovs) aus der kirchlichen konfessionellen Religiosität des göttlichen Ebenbilds in eine Privatreligion überführt. Vgl. aber auch Витухновская (2019a).

⁸⁷ YouTube (2018).

⁸⁸ Porträts unpaginiert in Витухновская (2015), zwischen den Seiten 112 und 113.

Medienperson: „Schwarze Ikone der russischen Literatur“ («Черная икона русской литературы»).⁸⁹ Damit ist ungeachtet der genannten sexuellen Konnotation staatliche Autorität und kirchliche Tradition in Anspruch genommen; auf christlichen Ikonen wurden die Dreifaltigkeit, Christi Jünger, Heilige und andere zu verehrende Personen wie die Gottesmutter abgebildet. Der von oben herab auf den Betrachter gerichtete feste Blick beansprucht Kontrolle und verkörpert Machtanspruch.⁹⁰



Abb. 1: „Die schwarze Ikone“



Abb. 2: Aleksandr Sokolov (1883) Aleksandr III. im Krönungsgewand, (1883). Farblithographie. Sankt-Peterburg, Kartografičeskoe zavedenie A.A. Il'ina, Gosudarstvennyj muzej-zapovednik, Carskoe selo.

⁸⁹ Vituchnovskaja (2002: 200f.).

⁹⁰ Quellen: Abb. 1 : Витухновская (2015: o.S.) – die Genehmigung zum Abdruck liegt dem Autor vor; Abb.2 : [https://ru.wikipedia.org/wiki/Соколов,_Александр_Петрович_\(художник\)#/media/Файл:Alexander_III_of_Russia's_coronation_album_04_\(Alexander_III_by_A.Sokolov\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соколов,_Александр_Петрович_(художник)#/media/Файл:Alexander_III_of_Russia's_coronation_album_04_(Alexander_III_by_A.Sokolov).jpg)

Daneben präsentiert ein weiteres, ganz anderes Bild die Autorin als Medienperson der ‚Schönen‘ («красавица»)⁹¹ Hier unterstreichen Make-up und Schmuck den ästhetischen Wert der abgebildeten Person, wobei die Hand, in welche das Kinn gestützt ist, eine gewisse Reserve und Selbstschutz bezeugt, zugleich aber das Motiv der Melancholie bildlich verkörpern mag.⁹² Es steht eher in der Tradition von Natan Al'tmans Achmatova-Potrat aus dem Jahr 1914. Es ist bei aller Präsenz von Selbst-Porträts in russischen kulturellen Räumen auch in der russischen Literaturgeschichte einmalig, dass eine Autorin sich mitten in einer persönlichen Anthologie neben ihren Versen in Porträts solchermaßen als dominante (Medien)-Person präsentiert. Dabei scheint der vollständige, in der deutschen Übersetzung von Barbara Lehmann und Alexej Khairetdinov kupierte Titel⁹³ „Schwarze Ikone der russischen Literatur“ («Черная икона русской литературы») das Prädikat „Ikone“ ihrer Verfasserin, in Wahrheit aber deren Medienperson, tatsächlich den exzeptionellen Status einer Ikonen-Figur zuzuerkennen.⁹⁴



Abb. 3: Alina Vituchnovskaja



Abb. 4: Natan Al'tman: Anna Achmatova. 1914, Öl auf Leinwand, 123,5x13,2cm. Ausschnitt. Gosurdarstvennyj russkij muzej.

⁹¹ Abb. 3 in: Витухновская (20176), vor der Seite 113 (o.S.).

⁹² Vgl. aber auch « Le Penseur » („Der Denker“, 1880–1882) von Auguste Rodin mit der Hand unter dem Kinn.

⁹³ Dort lautet der Titel „Schwarze Ikone“ (Vituchnovskaja 2002). Der Band bildet eine Auswahl aus dem Werk, die sich nicht mit dem Inventar der russischen Anthologie deckt.

⁹⁴ Abb. 3: Витухновская (20176: o.S.). Abb. 4: Portret v Rossii. XX vek. SPb. 2001: 4. Genehmigungen zum Abdruck liegen dem Autor vor.

Die anderen Autoren zugesprochene „Liebe zu den Effekten“ («любовь к эффектам»⁹⁵) tritt hier in Vituchnovskajas eigener Selbstdarstellung wirkungsvoll zu Tage. Ganz im Widerstreit mit dieser Selbststilisierung gibt das poetische Subjekt zu Protokoll: „Ich habe den Stil durchbrochen / zerstört“ («Я стиль нарушил»⁹⁶). Auch wechselseitigen Betrug räumt es ein.⁹⁷

Alina Vituchnovskaja ist in allen relevanten sozialen Medien vertreten, auf Facebook, Twitter, Telegram, Instragram, Lit gruppa BK und Polit gruppa BK.⁹⁸ Diese Präsenz ist Teil ihrer Operationen zur Etablierung einer Medienperson gleichen Namens. Das Verhältnis dieser Präsenz zu eigenen journalistischen Beiträgen, zu Interviews und dem Prosawerk der Autorin kann hier nicht bestimmt werden. Es wäre eine eigene Untersuchung wert.

Durch Eingriffe in öffentliche Diskurse steigert Vituchnovskaja die Präsenz ihrer Medienperson in der russischen Gegenwartskultur. In der Opposition gegen Putin konkurriert sie mit Ksenija Sobčak, der Tochter des ehemaligen Petersburger Bürgermeisters, die ebenso wie sie 2018 eine Kandidatur auf das russische Präsidentenamt anstrebte. Während Ksenija Sobčak wiederholt Nähe zur Putin-Administration nachgesagt wurde (ihre Kandidatur bilde ein von dieser Administration geduldetes / gefördertes Feigenblatt zum Beweis vorgeblich ‚freier‘ Wahlen in Russland), sind mit Blick auf Vituchnovskaja solche Annahmen nicht im Umlauf.⁹⁹

Auch zum aufsehenerregenden Interview Ksenija Sobčaks mit Lars von Trier, das im Mai 2019 veröffentlicht wurde¹⁰⁰, hat Vituchnovskaja auf provokative Weise Stellung genommen.¹⁰¹ Das Gespräch war in Russland besonders aktuell, weil der dänische Regisseur angekündigt hatte, sein am 8. Februar 2019 in Antwerpen eröffnetes Kunst-Projekt über Kino und Diamanten nunmehr in Russland fortzusetzen. Vituchnovskaja behauptete am 29. Mai 2019 im Gespräch mit Valerij Rozanov, Ksenija Sobčak habe Trier im Auftrag von Kuratoren des Kreml’ angeworben, wobei der im Interview tatsächlich genannte Leonid Ogarčev, Präsident des Staatskonzerns des Pkw-Sicherungssystems «Цезарь Сателлит» („Cäsar Satellit“) als Finanzier der Herstellung künstlicher Diamanten mit den Namen der

⁹⁵ Витухновская (2017б: 14).

⁹⁶ Dies., 17.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. die Zugänge auf ihrer Site.

⁹⁹ Im Gegensatz zu Vituchnovskaja wurde Sobčak am 05.02.2018 als Kandidatin registriert.

¹⁰⁰ Аулих (2019).

¹⁰¹ Розанов (2019).

Filme von Triers fungieren solle. Nach “Melancholia: The Diamond” in Antwerpen werde nunmehr der Film “Breaking the Waves” (1996) zur Wertschöpfung in Russland genutzt.¹⁰²

Neben der Konkurrenz mit der Journalistin Ksenija Sobčak ist in diesem Zusammenhang für die Medienpersonaliät Alina Vituchnovskajas auch Lars von Trier selbst von Interesse, tragen doch zwei seiner Filme die Titel “Melancholia” (russ. «Меланхолия», 2011) und “Nymphomaniac” (russ. «Нимфоманка», 2013),¹⁰³ präsentieren also zwei Meme, denen wir auch in ihrer Lyrik begegnen. Überdies verbindet den Regisseur und die Politikerin und Poetin Vituchnovskaja die Ästhetik der Provokation. Es ist dies eine trotz ihrer Wurzeln in der frühen Avantgarde – Russischer Futurismus mit dem Manifest «Пощечина общественному вкусу» (1912, „Eine Ohrfeige dem Öffentlichen Geschmack“) und der Zaum’-Dichtung, Dada im Cabaret Voltaire (vgl. Hugo Balls „Gadji beri bimba“, 1916) sowie Duchamps „Pissoir“ (1917) – und ihrer erneuten Aktualität¹⁰⁴ noch stets zu wenig gewürdigte ästhetische Praxis. Auch der politische Habitus von Alina Vituchnovskaja ist von der Praxis der Provokation geprägt.

Zu ihrem Verbündeten erklärt sie den Künstler Petr Andreevič Pavlenskij, dessen Kunst-Aktion «Шов», das „Zunähen“ des eigenen Mundes (2012), auf herausfordernde Weise das Ende von Glasnost’ leiblich symbolisiert.¹⁰⁵ Ihr eigene Maxime lautet dagegen: „Bevor sie mich töten: unbedingt Make-up auflegen und Haare kämmen.“¹⁰⁶ Sie verbindet die Herausforderung ausdrücklich mit der persönlichen Wirkung in den Medien.

5. *Der provokative politische Habitus Alina Vituchnovskajas*

Мой политический герой – всегда немного трус, немного невротик, немного психопат.

Mein politischer Held ist immer etwas Feigling, etwas Neurotiker, etwas Psychotiker.¹⁰⁷

¹⁰² Überflüssigerweise hat sich Vituchnovskaja auch kritisch zur Hochzeit von Ksenija Sobčak und Maksim Vitorgan geäußert (Витухновская 2019б).

¹⁰³ Vgl. zum Motiv der Nymphomanin bei Vituchnovskaja ihr Interview 22.07.2017 mit B. Michajlov in Livejournal (2017).

¹⁰⁴ Vgl. Ruf (2012); Spettel (2013); Руре (2017); Сычев (2017). Daneben die Ästhetik des Schocks.

¹⁰⁵ Витухновская (2017б: 59).

¹⁰⁶ Vituchnovskaja (2002: 99).

¹⁰⁷ Витухновская (2017а: 25).

Die hier als Motto gewählte provokative Sentenz Vituchnovskajas lässt die politische Leitfigur, zu welcher sie sich durch die Kandidatur für das Amt des Präsidenten der Russischen Föderation erklärt, als unvereinbar mit jedwedem traditionellen Habitus exemplarischer russischer Politiker erscheinen. Für die Realität der sie umgebenden politischen Welt erklärt sie den Machiavellismus zur Orientierungsgröße, das Streben nach unbeschränkter Macht. Dabei gewinnt Macht als Herrschaftsgebaren für sie ambivalenten Wert. Die russischen Politiker der Gegenwart, also ihre Konkurrenten, verurteilt sie als Heuchler und Dummköpfe. In der Ägide Putin registriert sie den überraschenden Wandel vieler russischer Liberaler zu Konservativen und einiger Konservativer zu Liberalen. Mit Blick auf den russischen Wähler beklagt sie den Mangel an aus eigener Einsicht handelnden politischen Subjekt.¹⁰⁸ Wenn sie davor warnt, die Philosophie in den politischen Kontext zu stellen, weil sie dann zur „Glamour-Philosophie“ («гламурная философия») verkomme, scheint sie zu ahnen, welche Kosten ihre eigene Unterwerfung der poetischen und politischen Aktivität unter den in ihrem Fall gleichfalls auf Glamour eingestellten Leitmodus der Medienperson verursacht.¹⁰⁹

1994 haben die Strafverfolgungsbehörden einen Strafprozess gegen sie wegen Besitz und Weitergabe von Drogen angestrengt. Sie verbrachte daher in den Jahren 1994–95 und 1997–98 insgesamt anderthalb Jahre wegen vorgeblichen Drogenhandels in Untersuchungshaft.¹¹⁰ Grund für die Inhaftierung war ihr Artikel in der Zeitschrift „Novoe Vremja“ über die Herstellung synthetischer Drogen (LSD) in Moskau und St. Petersburg sowie der erfolglose Versuch des in diese Fabrikation involvierten Geheimdienstes, die Namen ihrer Informanten zu erfahren. Am 14. April 1998 wurde sie zu einer Haftstrafe von der Länge ihrer Untersuchungshaft verurteilt und freigelassen. Im Jahr 2001 wurde sie erneut verhaftet, Anfang März 2015 ist sie vor ihrer Wohnung in Moskau von unbekanntem Tätern überfallen worden.

Die Angeklagte inszenierte ihren Prozess der 1990er Jahre als konzeptualistische Performance, erregte so mediale Aufmerksamkeit. Im September 1995 trat sie für zehn Tage in Hungerstreik. Der russische PEN-Club verteidigte sie; Andrej Voznesenskij, Andrej Bitov, Aleksandr Tkačenko, Junna Moric und Lev Timofeev waren ihre Fürsprecher. Unter dem Einfluss von Serej Šargunov¹¹¹ trat sie

¹⁰⁸ «У большинства людей настолько отсутствует субъектность и какая-либо точка опоры под ногами, что им ничего не остаётся, как начать кого-то любить. Любовь как бегство от отсутствия самости». „Den meisten Menschen gebricht es so sehr an Subjektivität und einem Halt unter den Füßen, dass sie keine andere Wahl haben, als jemanden zu lieben. Liebe als Flucht vor dem Mangel an Selbst“ (Рубанова 2017).

¹⁰⁹ Vituchnovskaja spielt auf ihrer persönlichen Site sogar mit dem Motiv „Persönlichkeits-Kult“ («культ личности»).

¹¹⁰ Vgl. die Motive „Kokain“ (Витухновская 2014: 160) und „Koks“ (Dies. 2015: 33).

¹¹¹ Šargunov publizierte über die gemeinsame Zeit mit Vituchnovskaja die Erzählung «Мальши наказан» („Das Kind ist bestraft“; Шаргунов 2003).

nach der ersten Haftentlassung Édouard Limonovs Nationalbolschewistischer Partei (NBP) bei, veröffentlichte in der Zeitung «Лимонка» und zerstörte ihre Reputation in der liberalen Öffentlichkeit.

Seit 2009 arbeitet Vituchnovskaja in der von İlqar Eldar oğlu Məmmədov angeführten Bewegung „Republikanische Alternative“ («Республиканская Альтернатива») mit. Vituchnovskajas Werbeplakat “Russian politics” mit Wahl-Programm zeigt Alina Vituchnovskajas Konterfei, zeugt so von der Einstellung auch ihres politischen Habitus auf die Medienperson Alina Vituchnovskaja. Ziel ist es, ihr Bild in der kulturellen Öffentlichkeit zu etablieren. Die über die rechte Gesichtshälfte gekämmten, Auge und Mund verbergenden Haare lassen die dargestellte Person geheimnisvoll, weil undurchschaubar erscheinen lassen und sollen Neugier erregen.¹¹²

WAHL ZUM PRÄSIDENTEN 2018



Abb. 5: Vituchnovskajas Werbeplakat “Russian politics” mit Wahl-Programm

Die Republikanische Alternative

Sieben Punkte:

1. Reföderalisierung
2. Professionelle Armee
3. Bewaffnung der Bürger
4. Abrüstung der Kernwaffen
5. Entsowjetisierung und Lustration
6. Voraussetzungsloses Grundeinkommen
7. Integration in Europa

¹¹² Abb. 5: <https://rufabula.com/author/alina-vituhnovskaya/1641> (18.06.2022).

Vituchnovskaja gründet ihren politischen Habitus zunächst auf die Ablehnung der Haltung Putins, dem Verdecken des Strebens nach Macht. Den Wahlen in Russland kommt ihrer Ansicht nach ausschließlich die Funktion zu, die Macht in den Händen der Herrschenden sichern. Dieses Ziel binde zu viele ökonomische Ressourcen des Landes, was ihrer Gruppe, die diese Verhältnisse ändern wolle, eine Chance biete. Das eigene Ziel, ein liberal-demokratisches Programm zu lancieren, sei verfehlt worden, weil es am dafür erforderliche Wahl-Budget gemangelt habe.

Der wiederholt gegen Vituchnovskaja erhobenen Vorwurf, ihr politischer Habitus und ihr politisches Programm seien von Depression geprägt, ist nicht aufrechtzuerhalten. Ihren politischen Habitus prägt die scharfe Kritik der in Russland verwendeten politischen Sprache. Sie motiviert sogar ihren Eintritt in die Politik damit, dass die herrschende politische Realität ihr die (russische) Sprache genommen habe:

Больше всего меня пугает в России тотальное раздвоение русского языка со смыслом, русского языка с политикой и, собственно, русского языка с личностью. Политика меня увлекла именно в тот момент, когда я поняла, что она ворует у меня мой язык и мой смысл, потому что пространство России столь дискредитировано бессмыслицей, имитацией постмодерна, насилием и ложью, что слово перестает в нем что-либо значить.

Was mir in Russland am meisten Angst macht, ist die totale Abspaltung der russischen Sprache von der Bedeutung, der russischen Sprache von der Politik und im Grunde der russischen Sprache von der Persönlichkeit. Politik faszinierte mich, seit ich erkannt habe, dass sie mir meine Sprache und meinen Sinn raubte, denn der Raum Russlands ist durch Sinnlosigkeit, Nachahmung der Postmoderne, Gewalt und Lüge so diskreditiert, dass darin das Wort nichts mehr bedeutet.¹¹³

Auch Vituchnovskajas politisches Programm enthält neben nachvollziehbaren auch unübersehbare provokative Elemente. Während die Forderungen der Reföderalisierung Russlands, Professionalisierung der Armee und Überprüfung der in öffentliche Ämter einzustellenden Personen kaum Widerstände bei den russischen Wählern auslösen dürften, stoßen die Versprechen des bedingungslosen Grundeinkommens, der Bewaffnung der Bevölkerung und des Verzichts auf Kernwaffen sowie auf die Ukraine¹¹⁴ bei der Mehrheit der Russen auf Unverständnis, wenn nicht heftige Ablehnung. Das bedingungslose monatliche Grundeinkommen von 500 Dollar je Person gilt, zumal kein Finanzierungsmodell vorgelegt wurde, als unfinanzierbar, die atomare Entwaffnung als Ende der weltpolitischen Bedeutung Russlands und der Verzicht auf die illegal eroberte Krim als Erniedrigung des russischen Imperiums. Natürlich weiß Vituchnovskaja all dies, aber sie scheint – auch um sich von Ksenija Sobčaks „Bürgerlicher Initiative“ («Гражданская

¹¹³ Витухновская (2017а: 36).

¹¹⁴ Im Oktober 2018 ist sie aus dem russischen PEN-Zentrum wegen dessen Weigerung, die Eroberung der Krim zu kritisieren, ausgetreten.

инициатива»), seit 2018 „Partei der Veränderungen“ («Партия перемен»), abzusetzen – diese Provokationen für erforderlich zu halten, um als politische Medienperson ins Licht der Öffentlichkeit zu treten.

Offensiv verteidigt sie den mit ihrer Kandidatur einhergehenden, viele Wahlbürger auch deshalb schockierenden Anspruch auf politische Macht, weil er mit einer These einhergeht, die alle Ethik verabschiedet:

Всякий профанный адепт, всякий лже-интерпретатор норовит указать мне на «рабскость», метафизическую мелочность и прочие «недостатки» желания власти,¹¹⁵ проистекающих из ее априорной якобы-порочности, из ее «несвободной» природы. На то замечу – что в свободу (в проявленном мире) я не верю. Доступных свобод – не желаю. Ценю вседозволенность (так!) превыше мнимой [...] свободы. Равно как и всевластие. При том, в моем Рациональном Мире, где Власть – не Цель, но Ресурс (возможность) понятие «желание» становится чувственным излишеством. То есть – не желание власти. Но Необходимость.

Jeder profane Adept, jeder falsche Interpret sucht mich auf „Knechtschaft“, metaphysische Kleinlichkeit und weitere „Mängel“ des Strebens nach Macht hinzuweisen, die sich aus ihrer vermeintlichen *a priori* Bösartigkeit, aus ihrer „unfreien“ Natur ergäben. Dazu stelle ich fest, dass ich nicht an die Freiheit (in der bestehenden Welt) glaube. Ich will keine verfügbaren Freiheiten. Ich schätze das Alles-Erlaubt-Sein (so!) mehr als die scheinbare [...] Freiheit. Ebenso wie die Allmacht. Gleichzeitig wird in meiner rationalen Welt, in der Macht kein Ziel ist, sondern eine Ressource (Möglichkeit), der Begriff des „Begehrens“ zu einem sinnlichen Exzess. Das heißt, es geht nicht um Wille zur Macht. Sondern um Notwendigkeit.¹¹⁶

In Vituchnovskajas politischer Philosophie, die auch Anleihen bei Carl Schmitts ‚Politischer Theologie‘ nicht scheut,¹¹⁷ wird hier Nietzsches „Wille zur Macht“ durch Berufung auf Hegels „Notwendigkeit“ unterlaufen. Vor allem provoziert der Anschluss an Ivan Karamazovs These, wenn Gott tot sei, sei ‚alles erlaubt‘ in Dostoevskijs Roman „Die Brüder Karamazov“ («Братья Карамазовы»), zumal er der Ideologie von Ivans Großinquisitor entspricht.¹¹⁸ Dessen Überzeugung, der Mehrheit der Menschen gebreche es an der Fähigkeit, ihr Schicksal selbstverantwortlich in der Hand zu nehmen, schon das Christentum überfordere die Mehrheit, teilt Vituchnovskaja mit Blick auf ihre Mitmenschen in der Russischen Föderation. Im obigen Prosazitat knüpft sie mit der Juxtaposition von auf Schlagworte reduzierten Argumenten Hegels und Ivan Karamazovs – „Alleserlaubtsein“ («вседозволенность») und „Notwendigkeit“ («необходимость») – an jenes Verfahren der „Montage von Attraktionen“ an, das Ėjzenštejn zur Technik seiner Kinofilme gemacht hatte.¹¹⁹

¹¹⁵ Bezugstexte sind Schopenhauers „Welt als Wille“ und Nietzsches „Wille zur Macht“.

¹¹⁶ Витухновская (2017a: 34).

¹¹⁷ Beeindruckt hat sie vor allem „Die Theorie des Partisans“.

¹¹⁸ Vgl. die These von der Rückkehr des Großinquisitors in Витухновская (2017b: 45).

¹¹⁹ Vgl. Орловская (2019: 7).

Auch die atomaren Schreckensorte Hiroshima und Nagasaki treten als gesampelter Horror¹²⁰ in den Dienst der Erzeugung der Medienperson Vituchnovskaja. Gleichfalls auf dieser Linie liegt in seiner Zuspitzung der Tradition des ›épatez le bourgeois‹ ihr im Grunde nachvollziehbares Urteil über die amerikanisch-britische Černobyl'-Serie: «Картина “Чернобыль” – это inferнальный микс, выжимка, квинтэссенция советского социализма». („Die Serie ‚Chernobyl‘ ist ein höllischer Mix, der Pressrückstand, die Quintessenz des sowjetischen Sozialismus“).¹²¹

In der Kunst politischer Provokation ist in Moskau Aleksandr Brener der Poetin und Politikerin Vituchnovskaja vorausgegangen. Am 01.02.1995 hat er mit der performativen Aktion „Der erste Handschuh“ («Первая перчатка») in Boxershorts und Boxhandschuhen gegen den militärischen Eingriff in Tschetschenien protestiert und am 11.05.1995 auf dem Moskauer Lubjanka-Platz die Aktion „Was David nicht zu Ende gebracht hat“ («Чего не доделал Давид») durchgeführt und damit die Entmachtung des Geheimdienstes gefordert. Petr Pavlenskij hat diese Praxis mit der Aktion „Aufklärung“ («освещение»), dem Anzünden von Feuer an der Tür der Lubjanka am 9. November 2015, fortgesetzt.

6. Die Medienperson im Horror der von ihr evozierten Welt

Меня интересует судьба России, я связываю ее напрямую с собой. Я не хочу здесь просто сгинуть, и я на самом деле хочу войти в историю.¹²²

Ich bin am Schicksal Russlands interessiert, ich verbinde es direkt mit mir selbst. Ich will hier nicht nur verschwinden, und ich will wirklich in die Geschichte eingehen.

Vituchnovskaja entwirft in ihrer Dichtung, ihrer Philosophie und ihrem politischen Handeln ein Bild von der Welt, in dem die Wirklichkeit nichtig und die menschliche Kultur ohne alle Ethik ist. Anders als der bisherigen Philosophie geht es ihr nicht um die Einsicht in die Unhintergebarkeit des Todes, sondern in die grundsätzliche Nichtigkeit des Lebens. Shoa und Großer Terror werden in einer Welt, deren hypertrophiertes Wesen die Hölle ist, zu provokativen Normal-Zuständen. Das russische Volk ist für sie dann auch „Selbstmord und Absurdum“ («Самоубийство и Абсурд»¹²³).

Angesichts dieses negativen Existentialismus und des Bekenntnisses, es sei besser, Niemand zu sein, als ein von dieser Welt geformter Jemand, verblüfft die Energie, die Vituchnovskaja aufwendet, um in der russischen Gegenwarts-Kultur

¹²⁰ Витухновская (2017б: 20).

¹²¹ Dies. (2019в).

¹²² Азар (2017).

¹²³ Витухновская (2017а: 297).

als Subjekt in Erscheinung zu treten und in ihr sogar eine dauerhafte historische Spur zu hinterlassen.

Ob es im Rahmen dieser Sicht der Schrecken der Welt¹²⁴ gerechtfertigt ist, die Ereignisse und Szenarien, Orte und Verhaltensweisen der Verantwortlichen für Shoa und Gulag aus der Einmaligkeit des jeweiligen historischen Geschehens zu lösen und als erschreckende allgemeinmenschliche Erscheinungen vorzuführen, muss der Leser ihrer Texte selbst entscheiden.

Die Gedichte von Alina Vituchnovskaja verstören vor allem dadurch, dass sie im Zuge des *anthropologic turn* in einem eigenwilligen Akt die in die Öffentlichkeit gestellte (Medien)-Person letztlich über die aufgerufene Sache stellen, die besprochene Welt.¹²⁵ Die Andersartigkeit des Sprechens ihrer Poetischen Subjekte ist dabei mehr eine der Aussage als eine der Art und Weise des Sagens. Die Innovation der formalen Gestaltung hält nach unserem Urteil der Neuartigkeit der getroffenen Aussagen bislang nicht Stand. Dies entspricht dem medialen Primat ihrer kulturellen Handlungen, der absoluten Dominanz der Medienperson über das Poetische Subjekt *und* den politischen Habitus.

Literatur

- Bachtin, M. (2008): Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Aus dem Russischen von Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel (Hg.), Alexander Haardt und Ulrich Schmid. Frankfurt a.M. Cavendish, R. (1967): *The Black Arts*. New York.
- Debord, G. (1958): Thèses sur la révolution culturelle. In: *Internationale Situationniste*. 1, juin 1958. <https://www.larevuedesressources.org/theses-sur-la-revolution-culturelle,037.html> (18.06.2022).
- Flaker, A. (1989): Ästhetische Herausforderung / Provokation. In: Ders. (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Aus dem Serbokroat. von Heide Zimmermann, aus dem Ungar. von Maria Rathmann und aus dem Franz. von Maja Lüscher. Graz / Wien. 132-145.
- Geiling, H. (2013): Habitus und Politik: Zum Habituskonzept in der Politikwissenschaft. In: Lenger, A. / Schneickert, Ch. / Schumacher, F. (Hgg.): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus*. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden. 361-375.
- Grob, Th. (2003): Blümchen des Bösen. Alina Vituchnovskaja zwischen Kindlichkeit und Terror. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 09.04.2003. 51, 2003. <https://www.nzz.ch/2003/04/09/fe/page-article8O9M7.html> (02.03.2021).
- Grübel, R. (2019a): Leben als multipler künstlerischer Selbst-Entwurf. Inter-, Cross- und Multimedialität in Dmitrij Prigovs autobiographischen Texten, Bildern und Performances. In: Jandl, I. / Howanitz, G. (Hgg.): *Ich-Splitter*. (Cross-) Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen. (Sonderband Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 96). Berlin et al. 17-56.

¹²⁴ «В начале был ужас» („Am Anfang war der Schrecken“; dies. 2014: 242).

¹²⁵ Vgl.: «Осталась одна я» („Übrig geblieben bin nur ich“). Dies., 259.

- Grübel, R. (2019b): Rez.: Vladimir Novikov, Literaturnye mediapersony XX veka, Moskva: Aspekt-Press 2017. In: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 82. Berlin. 555-570.
- Haney, F. (2001): Pavel Florenskij – Tradition und Moderne. In: East-European Thought. 53, 4 (2001). 285-306.
- Ingold, F. (2007): Die Faszination des Fremden. Eine andere Kulturgeschichte Russlands. Paderborn / München.
- Lehmann, B. (2000, red.): Nichts leichter, als ein Held zu sein. Wladimir Sorokin und Alina Wituchnowskaja im Gespräch. 9. November 2000. In: Die Zeit. 46 (2000). 67-68. Vgl. russ. Original unter: Витухновска / Сорокин (2000).
- Lehmann, B. / Khairetdinov, A. (2002): Nachwort. In: Vituchnovsja, Alina: Schwarze Ikone: Gedichte und Prosa. Aus dem Russ. ausgew., übertr. und mit einem Nachw. vers. von Barbara Lehmann und Aleksej Khairetdinov. Köln. 116-117.
- Mathews, Ch. (2009): Modern Satanism. Anatomy of a Radical Subculture. Westport (CT) / London.
- Mohler, A. (1990): Liberalenbeschimpfung. Sex und Politik: Der faschistische Stil gegen die Liberalen. Drei politische Traktate. Essen.
- Nietzsche, Friedrich 1901. Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte (Studien und Fragmente). Hrsg. von Ernst Horneffer, August Horneffer und Peter Gast. Leipzig.
- Petersen, J. (2009, ed.): Contemporary Religious Satanism. A Critical Anthology. Farnham / Burlington / Surrey.
- Przybyszewski, S. (1897): Satans Kinder. Roman. Paris / Leipzig / München.
- Pype, K. (2017): Aesthetics of Provocation and Mobilization in the Combattants' Digital Activism (N)Ethnographic Notes on Media & Conflict (video presentation). https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1797117&context=L&vid=Lirias&search_scope=Lirias&tab=default_tab&lang=en_US&fromSitemap=1 (10.09.2020).
- Ruf, O. (2012): Zur Ästhetik der Provokation. Kritik und Literatur nach Hugo Ball. Bielefeld.
- Sasse, S. (2019): Gangsterstyle und Möchtegern-Rambos in der Politik. In: Deutschlandfunk Kultur. 25.09.2019. https://www.deutschlandfunkkultur.de/von-leadern-und-anfuhrern-gangsterstyle-und-moechtegern.1005.de.html?dram:article_id=459498 (19.06.2022).
- Schopenhauer, Friedrich 1996. Die Welt als Wille und Vorstellung. Textkritische Ausgabe in zwei Bänden. Hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Frankfurt am Main / Leipzig.
- Spettel, E. (2013): Splendeurs et misères de la provocation: une esthétique de la limite respectée? In: Les chantiers de la creation. 6 (2013). <https://journals.openedition.org/lcc/532> (18.06.2022).
- Verlaine, P. (1884): Les poètes maudits: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Paris.
- Wituchnowskaja, A. (2002): Schwarze Ikone. Gedichte und Prosa. Aus dem Russischen ausgewählt, übertragen und mit einem Nachwort versehen von Barbara Lehmann und Alexej Khairetdinov. Köln.
- Азар, И. (2017): Я – жесткий либерал. Интервью черной иконы русской литературы Алины Витухновской Илье Азару // Новая Газета. 06.11.2017. <https://novayagazeta.ru/articles/2017/11/06/74463-ya-zhestkiy-liberal> (16.09.2020).
- Анархия, Л. (2019): Поэт умирает, но музыка его бессмертна. <https://www.stihi.ru/2019/02/02/9753> (19.06.2022).

- Аулих, С. (2019): Ларс фон Триер стал гостем ютьюб-шоу Ксении Собчак // Buro. 22.05.2019. <https://www.buro247.ru/news/culture/22-may-2019-lars-von-trier-new-interview.html> (16.09.2020).
- Бальмонт, К. (1903): Полное собрание стихов. Т. 4. СПб.
- Бахтин, М. (2003): Автор и герой в эстетической деятельности // Тот же: Собрание сочинений. Т. 1.: Философская эстетика 1920-х годов. М. 69-264.
- Белковский, С. (2019): Ноль. <https://stihi.ru/2019/07/29/5512> (15.09.2020).
- Бойко, М. (2007): Диктатура Ничто (Мировоззрение Алины Витухновской). М.
- Бунин, И. (1987): Сатана Богу // Тот же: Собрание сочинений в шести томах. Т. 1. М. 190-191.
- Витухновская, А. (1993): Аномализм. М.
- Витухновская, А. / Сорокин, В. (2000): Беседа Алины Витухновской с Владимиром Сорокиным. In: Die Zeit. 46 (2000). <https://ru-sorokin.livejournal.com/484501.html> (19.06.2022). Vgl. dt. Übersetzung unter: Lehmann (2000, red.).
- Витухновская, А. (2014): Мир как Воля и Преступление: Поэзия, проза, публицистика. М.
- Витухновская, А. (2015): Черная икона русской литературы. М.
- Витухновская, А. (2017а): Человек с синдромом дна. М.
- Витухновская, А. (2017б): Меланхолический конструктор. М.
- Витухновская, А. (2017в): Я иду в президенты! Интервью // Sotnik TV. 28.08.2017. <http://newsader.com/38972-poyet-vitukhnovskaya-ya-idu-v-prezidenty/> (10.09.2020).
- Витухновская, А. (2018а): Совершенно секретно: беседа Алины Витухновской с Алисой Ганиевой (Расшифровка) 11.10.2018. <https://a-vituhnovskaya.livejournal.com/908168.html> (19.06.2022).
- Витухновская, А. (2018б): Алина Витухновская читает свои стихи 22.12.2008. <https://www.youtube.com/watch?v=nQ15pT4xyLk> (19.06.2022).
- Витухновская, А. (2019а): Записки материалиста. М.
- Витухновская, А. (2019б): Не быть – и ни тем, ни другим: в чем трагедия Ксении Собчак // Новые известия. 18.09.2020. <https://newizv.ru/news/society/18-09-2019/ne-byt-i-ne-tem-ni-drugim-v-chem-tragediya-ksenii-sobchak> (19.06.2022).
- Витухновская, А. (2019в): Серил Чернобыль: лучевая терапия для социалистического мутанта // Новые известия. 10.06.2019. <https://newizv.ru/news/society/10-06-2019/serial-chernobyl-luchevaya-terapiya-dlya-sotsialisticheskogo-mutanta> (19.06.2022).
- Витухновская, С. / Сандлер, Х. (1939): Каталог. Выставка работ. М.
- Вовчаренко, И. (2010): Эпатаж как эстетическая категория авангарда // Вестник Воронежского Государственного Университета. Серия: Филология. Журналистика. 2 (2010). 25-28.
- Деготь, Е. (1998): Террористический натурализм. М.
- Дзялошинский, И. / Жолудь, Р. (2017): Провокация в системе коммуникационных технологий // Коммуникации. Медиа. Дизайн. Т. 2. 2 (2017). 62-81.
- Живов, В. (2002): Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII–начала XIX века // Тот же: Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М. 638-684.
- Кедров, К. (2014): Поэзия через пытку своего Я. Второе предисловие к эпохальному сборнику Алины Витухновской: Мир как Воля и Преступление // Витухновская, А.: Мир как Воля и Преступление. М. 7-8.

- Кирхмайер, В. (2002): Черная икона // *Немецкая волна*. 09.12.2002. <https://www.dw.com/ru/черная-икона/a-709484> (16.09.2020).
- Кулик, О. (1994): *Reservoir Dog*. Цюрих.
- Маяковский, В. (1949а): Про это // *Тот же: Полное собрание сочинений в двенадцати томах*. Т. 3. М. С. 127.
- Маяковский, В. (1949б): Я сам // *Тот же: Полное собрание сочинений в двенадцати томах*. Т. 12. М. 9.
- Молер, А. (2007): *Фашизм как Стиль*. М.
- Новиков, В. (2014): *Пушкин*. М.
- Новиков, В. (2017): *Литературные медиаперсоны XX века: Личность писателя в литературном процессе и в медийном пространстве*. М.
- Орловская, В. (2019): Предисловие // *Витухновская, А. (2019): Записки материалиста*. М. 5-7.
- Петрик, В. (2001): *Сатанізм як релігійний та соціальний феномен*. Київ.
- Петухов, Е. (1897): Об отношениях императора Николая I и А.С. Пушкина. Речь, произнесенная на торжественном акте Юрьевского университета 12 декабря 1896 г. Юрьев.
- Пригов, Д. (2017): Прогуливаясь про Дахау. // Д. Пригов, Монстры. Чудовищное трансцендентное. М. 137.
- Пушкин, А. (1948): Я памятник воздвиг себе нерукотворный // *Тот же: Полное собрание сочинений*. Т. 3. М. 424.
- Розанов, В. (2019): Поэтесса Алина Витухновская: об интервью Собчак, Зеленском и русском ПЕН-клубе // *7x7. Горизонтальная Россия*. 29.05.2019. <https://7x7-journal.ru/posts/2019/05/29/--1559078536> (19.06.2022).
- Рубанова, Н. (2017): Либертарианка за левым плечом, или Человек с синдромом дна // *Перемены*. 30.06.2017. <https://www.peremenu.ru/blog/21061> (19.06.2022).
- Сахаров, И. (1841): *Сказания русского народа*. Том 1. Книги 1-4. СПб.
- Соснора, В. (2006): *Стихотворения*. Сост. С. Степанова. СПб.
- Сычев, А. (2017): Провокация в истории искусства // *Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право*. 4 (2017). 15-27.
- Цветаева, М. (1988): *Поэты // Та же: Сочинения в двух томах*. Т. 1. М. С. 219-220.
- Шаргунов, С. (2003): *Малыш наказан. Поэма, рассказы*. Санкт-Петербург.

Internetquellen

- Lalamuz: А. Витуховская – И сатана там правит бал. <https://lalamuz.com/artist/a-витухновская-и-сатана-там-правит-бал/> (02.03.2021).
- Live Internet (2009): *Норма – Ворона Nevermore*. 02.11.2009. <https://www.liveinternet.ru/community/alinaclub/post113500579/page1.html> (19.06.2022).
- Livejournal (2017): Алина Витуховская: вопросы и ответы. 22.09.2017. <https://blackicon.livejournal.com/2478614.html> (19.06.2022).
- Livejournal: Итоги ста лет геноцида и сатанократии. Чекизм. От ада ежовщины к чуду вишности путинщины. 09.03.2019. <https://ukhudshanskiy.livejournal.com/9005298.html> (19.06.2022).
- Telegram Алины Коноваловой [@alinavit]. <https://t.me/s/alinavit> (10.10.2019).

- Wikipedia: Нонконформизм. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Нонконформизм_\(премия\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Нонконформизм_(премия)) (15.09.2020).
- YouTube (2018): Совершенно секретно: беседа Алины Витухновской с Алисой Ганиевой. <https://www.youtube.com/watch?v=BC-BgyE883s> (19.06.2022).
- Витухновская, А.: Человек с синдромом дна. <http://testlib.meta.ua/book/313128/read/> (29.09.2020).
- Кандидат в президенты Алина Витухновская (2018). <https://president-rf.ru/page/kandidat-alina-vituhnovskaja> (19.06.2022).
- Культъ Личности Алины Витухновской. <https://a-vituhnovskaya.livejournal.com> (16.09.2020).
- Наше время (2018): Писатель и политик. <https://www.youtube.com/watch?v=gWRKQr9FvZM> (19.06.2022).
- Редакция Правда (2002): В Кельне вышла Черная икона.10.12.2002. <https://www.pra-vda.ru/culture/8377-alina/> (19.06.2022).
- Русский журнал: Подсудимая Витухновская: поэт или торговец наркотиками? <http://old.russ.ru/discuss/vituhn/course.html> (19.06.2022).
- Сайт Алины Витухновской. <http://alinavit.ru/index/kontakty/0-2> (16.09.2020).
- Сайт Алины Витухновской: Главкнига. Чтение, изменившее жизнь. 02.11.2018. http://alinavit.ru/publ/articles/glavkniga_chtenie_izmenivshee_zhizn/5-1-0-55 (19.06.2022).
- ФК Партизан: http://tekstovoi.ru/text/986473228_996369274p697006623_text_pesni_grobari_to_smo_mi.html (12.3.2021).



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge Schmitt, Angelika: Feministisches Schreiben und politischer Protest im postsowjetischen Raum. In: IZfK 6 (2022). 165-185.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-9981-7b29

Angelika Schmitt (Trier)

Feministisches Schreiben und politischer Protest im postsowjetischen Raum

Feminist Writing and Political Protest in the Post-Soviet Space

This article examines the interrelation of contemporary Russian feminist poetry and political activism. Recent protest movements in the post-Soviet space demonstrate that female activists play major roles in all aspects of social transformation. While this had not yet become as clear in the case of Russia, a growing movement of young feminist and queer writers are giving voice to the suppressed through poetry. This article investigates this movement by tracing the development of the feminist network assembled around the internet platform “F-pis’mo,” which has existed since 2017. Through political activism, festivals, creative writing courses, and the online-publication of poetry, prose, and philosophical essays on gender issues, the organizers and participants in the network engage the subaltern in empowering practices in order to undermine and transform the conservative and patriarchal social order of post-Soviet Russia. Analysis of one of the most powerful and controversial poems of this sort, “Moja vagina” (My vagina) by Galina Rymbu, demonstrates the political impact of feminist poetry in Russia and its link to US-American feminist discourse. It is argued that the method of political activism practiced by Russian feminist poets today can be described as speaking and acting through poetry in the sense of Hannah Arendt’s political theory of the *vita activa*.

Keywords: political poetry, feminist poetry, political activism, Galina Rymbu, Vagina Monologues, Hannah Arendt

Der postsowjetische Raum ist heute von männlichkeitsdominierten Machtdiskursen geprägt, die auf Hegemonie, konservative Familienwerte und eine vertikale Machtverteilung hin angelegt sind. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion

haben sich Nationalstaaten formiert, in denen sich auf der Grundlage der alten Kaderstrukturen neue Eliten ausgebildet haben, die kapitalistisches Wirtschaften nach westlichem Vorbild mit einer patriarchalen Agenda aus der Zeit vor der bolschewistischen Revolution vereinigen und als vorrangiges politisches Ziel den eigenen Machterhalt verfolgen. Eine wichtige Gegenkraft innerhalb dieser „modernen Diktaturen“¹ stellt im postsowjetischen Raum die weibliche Bevölkerung dar, denn v.a. Frauen waren und sind die Leittragenden der wirtschaftlichen und politischen Transformationsprozesse, die den Wohlstand in den städtischen Zentren konzentrieren und die Peripherie verarmen lassen. Dabei gehen – in Anknüpfung an die Avantgarde der 1910er bis 1930er Jahre – politischer Aktivismus und zeitgenössische Kunst eine kreative Symbiose ein, die neue Formen einer ‚Volkskunst‘ gebiert. So interpretierte die ukrainische Feministin Oksana Zabužko die Orange Revolution 2004 in Kiew als Massenkunstwerk eines kollektiven ‚Wir‘²; die ukrainische Literaturwissenschaftlerin Tamara Hundorova charakterisiert den Euromaidan von 2013–2014 als „socio-cultural performance“³, und die Proteste 2020 in Belarus wurden als „EVALution“ (Evaljucija) bezeichnet – ein Calambour aus Revolution und dem Titel eines Gemäldes von Chaim Soutine, mit dessen Beschlagnahme die Unterdrückung der Opposition einsetzte⁴. Die Folge war eine Mobilisierung weiblicher Volksvertreterinnen, die die Führung der Opposition übernahmen. „Eva“ wurde zum Pop-art-Symbol des weiblichen Protests, der eine Vielfalt künstlerischer Formen entfaltete – etwa bei den demonstrativ mit Attributen der Weiblichkeit kokettierenden Auftritten barfüßiger, weißgekleideter Frauen, die, ein Wiegenlied singend, Blumen verteilten und Soldaten umarmten.

Die russische Schriftstellerin Ljudmila Ulickaja schrieb im September 2020 an ihre belarusische Kollegin Svetlana Aleksievič, die russische Intelligenzija habe die Ereignisse in Belarus als „Modell unserer nahen Zukunft“ verstanden und sei sich bewusst, dass das Gleiche „morgen auch in Russland stattfinden kann“⁵. Auch im russischsprachigen Raum gibt es eine wachsende feministische Bewegung, die sich seit etwa drei Jahren verstärkt zu Wort meldet. Die literarisch aktiven Mitglieder dieser Bewegung gruppieren sich vor allem um die Internetplattform „F-pis’mo“⁶. Den feministischen und queeren Autor:innen gelingt es über Seminare, Festivals, Lesungen, Flashmobs und Online- wie Offline-Publikationen eine wachsende Gemeinschaft anzusprechen. Im Gegensatz zum reinen Aktionismus von Performance-Künstlergruppen wie Pussy Riot, Vojna oder Femen⁷ posten

¹ Dobson (2012: 11f.).

² Zabužko (2005: 138).

³ Hundorova (2016).

⁴ Scharlaj (2020: 35-36), Shparaga (2020: 89-91).

⁵ Ulitzkaja (2020).

⁶ Vgl. <https://syg.ma/f-writing> (04.06.2021).

⁷ Vgl. dazu etwa Meindl (2018), Borenstein (2020), Zychowicz (2020).

diese Frauen und Männer anspruchsvolle zeitgenössische Lyrik, philosophische Essays und Literaturkritik.⁸

Feministische Lyrik und politischer Aktivismus im Runet

„F-pis’mo“ („F-Text“ oder „feministisches Schreiben“) entstand 2017 in St. Petersburg, nachdem die aus Omsk stammende Lyrikerin Galina Rymbu (*1990) zu einem Treffen über feministisches Schreiben in ihre Küche geladen hatte – mit überwältigendem Zuspruch. Regelmäßige Seminare und Lesungen an verschiedenen öffentlichen Orten folgten, 2018 wurde die Online-Zeitschrift „F-pis’mo“ gegründet, die Teil der Online-Plattform „syg.ma“ ist. Diese vertritt ein breites kulturelles Spektrum mit dem Anspruch, den „marginalen Erscheinungen der zeitgenössischen Kultur“, in denen das eigentliche Zukunftspotential liege, eine Entfaltungsmöglichkeit zu geben.⁹ Mittlerweile gibt es auch feministische Zentren in Moskau und Ekaterinburg. Rymbu lebt seit 2018 aus politischen Gründen mit ihrer Familie im ukrainischen Lviv. Die Dichterinnen bilden ein lockeres Netzwerk mit der feministischen Szene in Kasachstan, Belarus und der Ukraine und übersetzen sich gegenseitig. Auf „F-pis’mo“ werden Gedichtsammlungen, philosophische Essays, Prosatexte und Literaturkritik aus der ganzen Welt veröffentlicht. Viele Gedichte erscheinen zunächst als Posts auf Facebook, Telegram und anderen Social-Media-Kanälen und werden vom Redaktionsteam ausgewählt, kommentiert und zusammengestellt. Post-digital erfolgen Print-Editionen, teils in renommierten Verlagen (etwa Rymbu 2018 bei NLO: «Жизнь в пространстве», Vasjakina 2019 bei AST: «Ветер ярости»).

Von der hohen Qualität und Innovationskraft der lyrischen Texte zeugt die Tatsache, dass „F-pis’mo“ im Herbst 2020 den renommierten Andrej Belyj Preis erhielt, den die Autorinnen und Redakteurinnen jedoch wegen seiner patriarchalen Ausrichtung zurückwiesen.¹⁰ Zur gleichen Zeit erschien eine zweisprachige russisch-englische Anthologie mit Texten von vierzehn Dichterinnen in den USA;¹¹ außerdem sind umfangreiche zweisprachige Werküberblicke von Rymbu (2020: „Life in Space“) und Jusupova (2021: „The Scar We Know“) herausgegeben

⁸ Vgl. dazu auch die Beiträge von Stephanie Sandler, Dmitrij Kuzmin und Josephine von Zitzewitz im vorliegenden Band.

⁹ Palvan-Zade (2014; Hervorhebung im Original): «То, чем мы интересуемся, можно обозначить как **околокультура**, то есть все то, что так или иначе связано с маргинальными проявлениями культуры современной — так как верим, что именно в них прорастает наше общее будущее.» [Das, was uns interessiert, kann man als **periphere Kultur** bezeichnen, also alles das, was irgendwie mit marginalen Erscheinungen der zeitgenössischen Kultur verbunden ist – denn wir glauben, dass genau in diesen Erscheinungen unsere gemeinsame Zukunft heranwächst.]

¹⁰ Bikbulatova (2020).

¹¹ Rymbu / Ostashevsky / Morse (2020).

worden. Aktuell ist eine russischsprachige Anthologie mit lyrischen Texten von 63 feministischen und queeren Autorinnen und Autoren aus dem gesamten postsowjetischen Raum in Vorbereitung. Im Rahmen eines vom 1. bis 7. März 2021 veranstalteten „Online Festival of Feminist Writing“¹² wurden diese vorgetragen, darüber hinaus gab es zahlreiche Diskussionsforen und Vorträge. Bis zum 17. April folgten Workshops zu kreativem Schreiben. Die unterschiedlichen Aktivitäten des Netzwerks finden auf der Grundlage ehrenamtlicher Tätigkeit statt und finanzieren sich hauptsächlich aus Crowdfunding.

Die feministische literarische Bewegung in Russland ist unabhängig von staatlichen Institutionen, wo Genderforschung heute wieder behindert oder auf politisch irrelevante Diskurse beschränkt wird.¹³ Sie besitzt einen internationalen Charakter und vertritt linksmarxistische Ideen, die in scharfem Gegensatz zur Ideologie des russischen Staates stehen.¹⁴ Die Mitglieder der Bewegung nutzen die Kraft des poetischen Wortes, um für die Rechte von Frauen einzutreten und gegen Gewalt Stellung zu beziehen.¹⁵ Als leitendes ästhetisches Prinzip dient dabei Carol Hanischs berühmte Formel: „The personal is political.“¹⁶ Diese wird umgesetzt, indem die persönliche Biographie exemplarisch für das Leid der einfachen postsowjetischen Bevölkerung und insbesondere der Frauen nach dem Kollaps der Sowjetunion und unter den neuen marktwirtschaftlich-autoritären Bedingungen steht.

Zentrale Motive der feministischen Lyrik sind Solidarität im Sinne einer Überwindung von sozialem Atomismus und Individualismus sowie Empowerment der Unterdrückten und Entrechteten, denen durch die poetischen Texte eine Stimme verliehen werden soll.¹⁷ In den Gedichten kommen persönliche Erfahrungen von sexueller Gewalt, ökonomischer Not und gesellschaftlicher Ausgrenzung zur Sprache, sei es in konfessionellem emotionsgeladenem Stil wie bei Oksana Vasjakina (*1989; «Ветер ярости» [Wind des Zorns] 2019) oder über die Montage von Archivmaterialien und Gerichtsunterlagen, wie in der dokumentarischen Lyrik von Lida Jusupova (*1963; „Ritual C-4“ 2013, „Dead Dad“ 2016, «Приговоры» [Gerichtsurteile] 2020). Dar'ja Serenko (*1993), die die Aktion #тихийпикет (#stillespicket) ins Leben rief¹⁸, ist nach Gedichten zur De-Subjektivierung durch Gewalt und Subjekt-Konstitution als Tagtraum («Тишина в библиотеке» [Stille in der Bibliothek] 2017) zu Aktionskunst und angewandten Formen digitalen Schreibens übergegangen: Sie verfasst Gedichte „auf Bestel-

¹² Vgl. <https://fest-f-write.ru/> (04.06.2021).

¹³ Bias (2021).

¹⁴ Podlubnova (2020).

¹⁵ Bobyleva (o.J.).

¹⁶ Hanisch (1969).

¹⁷ Vgl. auch Kuzmin im vorliegenden Band.

¹⁸ Vgl. Martynov (2021: 66-71).

lung“, die man bei ihr ordern kann und die sie dann auf ihrer Facebookseite veröffentlicht.¹⁹ Die aus Grosny gebürtige Philosophin und Lyrikerin Lolita Agamalova (*1997) dagegen entwirft eine lesbische revolutionäre Utopie im Stil des französischen Feminismus einer Monique Wittig («Вдоль мысли тела» [Den Gedanken des Körpers entlang] 2019). In der Tradition der *écriture féminine* wird so die weibliche Erfahrung – sei sie hetero- oder homosexueller Natur – dem herrschenden maskulinen Weltbild der Machtelite als alternative Gesellschaftsutopie entgegengestellt.

Stimmführerin und treibende Kraft hinter der Online-Plattform „F-pis’mo“ ist Galina Rymbu (*1990), die sich als «поэтесса, литературная критикесса, кураторка, философия», also als „Lyrikerin, Literaturkritikerin, Kuratorin, Philosophin“²⁰ bezeichnet. Die für das Russische unüblichen weiblichen Derivate sind hier Programm: Ihr Ziel ist es, durch ihre Tätigkeit als Lyrikerin, Essayistin und Organisatorin über die Transformation der Sprache die Gesellschaft zu verändern.²¹ Rymbu hat am Gor’kij-Literatur-Institut in Moskau studiert und debütierte 2014 am Vorabend der Ukraine Krise mit dem Gedichtband «Передвижное пространство переворота» [Der mobile Raum des Umsturzes]. Hier werden weibliche Sexualität und Revolution aufeinander bezogen: Sexuelle Erfahrung wird als mobilisierende Urkraft verstanden, die politische Veränderung erst ermöglicht.²² Der Band «Жизнь в пространстве» [Leben im Raum]²³ thematisiert Bewusstseinsstrangression und De-Subjektivierung als Eigenart weiblicher Welterfahrung und Erkenntnismodus. Außerdem sind die prekären Verhältnisse in der russischen Provinz und die sozioökonomische Traumatisierung der 1990er Jahre ein wichtiges Thema, das im Zyklus «Космический проспект» [Kosmischer Prospekt] durch die Verflechtung von biographischen Details mit scharfer Gesellschaftskritik poetisiert wird.²⁴ Ihr neuestes Buch «Ты – будущее» [Du bist die Zukunft]²⁵ enthält die beiden Gedichte «Моя вагина»

¹⁹ Bobylëva (o.J.).

²⁰ Rymbu (o.J.). Im vorliegenden Band wird Rymbu in den genannten Beiträgen behandelt.

²¹ Rymbu (2019a).

²² Vgl. Rymbu (2020b: 53-81): «Я перехожу на станцию Трубная и вижу – огонь» / “I change at Trubnaya station and see – fire”, «сон прошел, Лесбия, настало время печали» / “the dream is over, Lesbia, now it’s time for sorrow”, «Секс-Пустыня» / “Sex Is a Desert”.

²³ Rymbu (2018), Teile in englischer Übersetzung in: Rymbu (2020b: 117-179).

²⁴ Rymbu (2018: 70-80). Vgl. auch schon in Rymbu (2014: 42-47) das Gedicht «Только в нашем районе было столько заводов» [Nur in unserem Viertel gab es so viele Fabriken] u.a.m. Zur Thematik des Traumas der 1990er in der zeitgenössischen russischen Lyrik außerdem L’vovskij (2015).

²⁵ Rymbu (2020a).

[Meine Vagina] und «Великая русская литература» [Große russische Literatur], die im Sommer 2020 die russische Literaturszene erschütterten.²⁶

Eine breitere politische Wirksamkeit hat die feministische Bewegung in Zusammenhang mit der ukrainisch-russischen #MeToo-Debatte entfaltet (auf Russisch #ЯНеБоюсьСказать (#IchHabeKeineAngstZuSprechen)),²⁷ die zum Inspirator so programmatischer lyrischer Texte wie «Песни ярости» [Gesänge des Zorns] oder «Что я знаю о насилии» [Was ich über Gewalt weiß]²⁸ wurde. Außerdem konnte dank russlandweiter Aktionen zur Unterstützung der Schwestern Chatčaturian, die ihren sexuell übergriffigen Vater getötet hatten, deren Verurteilung verhindert werden.²⁹ Zu einem besonderen Ereignis wurde die Aktion zur Unterstützung der sibirischen Künstlerin und LGBTQ+-Aktivistin Julija Cvetkova, die wegen der Kunstaktion „Vagina Monologues“ und der body-positiven Kampagne «Женщины – не куклы» [Frauen sind keine Puppen] auf der russischen Social Media Plattform VKontakte zu sechs Jahren Haft wegen angeblicher Verbreitung pornographischer Inhalte verurteilt werden sollte.³⁰ Die feministische und LGBTQ+-Bewegung startete daraufhin eine Solidaritätskampagne mit verschiedenen Aktionen online und offline, deren Höhepunkt ein am 27. Juni 2020 vom Voznesenskii Zentrum in Moskau veranstalteter, mehr als neunstündiger Lyrikmarathon war.³¹ Galina Rymbu hatte zu diesem Anlass das Gedicht «Моя вагина» [Meine Vagina] verfasst³² und an diesem Tag auf ihrer Facebook-Seite gepostet. Es löste eine Flut an Reaktionen aus³³, wobei kaum wahrgenommen wurde, dass die Lyrikerin in dem Langgedicht mit dem Genre der „Vagina-Monologe“ spielt, das die US-amerikanische Dramatikerin Eve Ensler 1996 begründet und mit Erfolg in den USA und andernorts etabliert hat.³⁴ Dabei ist es in Russland längst angekommen: Seit 14 Jahren wird das Bühnenstück von Ensler

²⁶ Vgl. dazu Zitzewitz in diesem Band, deren Interpretation des ersten Gedichts hier struktural-hermeneutisch vertieft wird. Zur strukturalen Hermeneutik als textwissenschaftliche Methode vgl. Stahl (2019: 8-23).

²⁷ Vgl. Aripova / Johnson (2018), Korowin (2021).

²⁸ Vgl. Vasjakina (2019: 62-80, 134-145), Vasyakina (2018).

²⁹ <https://www.theguardian.com/world/2020/mar/10/khachaturyan-sisters-killing-of-abusive-father-russia-trial-family-values> (04.06.2021).

³⁰ Vgl. <https://www.siegressaeule.de/magazin/lgbti-aktivistin-yulia-tsvetkova-ich-bin-nicht-kriminell/> (04.06.2021).

³¹ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=KjmlpzWi_cg&t=592s (03.18.2021).

³² Mittlerweile veröffentlicht in: Rymbu 2020a, 2020c, 2020d, außerdem in diversen Übersetzungen in mehrere Sprachen online zugänglich, auf Deutsch bei Fixpoetry: <https://www.fixpoetry.com/texte/text-des-tages/galina-rymbu/meine-vagina> (07.06.2021).

³³ Vgl. dazu den Beitrag von Josephine von Zitzewitz in diesem Band. Leider wurde das Gedicht im Februar 2021 von Facebook gelöscht, weshalb die Debatte nicht mehr nachvollziehbar ist.

³⁴ Vgl. Ensler (1998): *The Vagina Monologues*, Ensler (2000): *Die Vagina-Monologe*. Mit einem Nachwort von Gloria Steinem. Aus dem amerikanischen Englisch von Peter Staatsmann und Bettina Schültke.

im Teatro Di Capua in Sankt Petersburg mit großem Erfolg aufgeführt, trotz zahlreicher Skandale und Verbote.³⁵ Es trägt hier den Decknamen «Запретные монологи В...» [Die verbotenen Monologe V...]. Und es gibt eine russische Variante von Lidija Russkova, die das Stück, basierend auf Erfahrungen russischer Frauen, neu geschrieben und unter dem Titel «Она это мы» [Sie, das sind wir] auf die Bühne gebracht hat.³⁶

Gedichtanalyse: «Моя вагина» [Meine Vagina] von Galina Rymbu

Anlass und Bezug von Rymbus Gedicht sind klar durch die Struktur gesetzt: Es besteht aus insgesamt 169 freien Verszeilen inklusive Überschrift; in der 85. Verszeile, also exakt im Zentrum des Textes, wird auf den Fall Julija Cvetkova verwiesen: «(в России, /) где Юлю Цветкову хотят отправить в тюрьму за нежные рисунки вагины» [(in Russland,) / wo man Julja Cvetkova ins Gefängnis stecken möchte, für zarte Vagina-Zeichnungen]. Umrahmt ist diese Aussage von der Überschrift «Моя вагина» [Meine Vagina] und der letzten Verszeile «боевая вагина. Это мой монолог.» [eine kämpferische Vagina. Das ist mein Monolog.]. Da im Russischen das Hilfsverb *sein* im Präsens wegfällt, ergibt dies zusammen zwei vollständige Sätze, in denen die Vagina der Sprecherin als kämpferisch charakterisiert und das Gedicht als personalisierter Monolog bestimmt, also in die Tradition der Vagina-Monologe von Eve Ensler eingereiht wird. Auch die „kämpferische Vagina“ bezieht sich auf den US-amerikanischen Vagina-Diskurs: 2005 hat Ensler zusammen mit der Fotografin Joyce Tenneson den Dokumentarband „Vagina Warriors“ herausgegeben; als „Vagina-Kämpfer:innen“ werden hier Frauen und Männer bezeichnet, die sich für ein Ende der Gewalt an Mädchen und Frauen einsetzen. Der Diskurs, innerhalb dessen sich der lyrische Text positioniert, wird also lakonisch und klar benannt.

Zwar erweckt das Gedicht vordergründig den Eindruck einer spontanen emotionalen Entladung – so wurde es als Facebook-Post zunächst auch vornehmlich rezipiert –, auf den zweiten Blick besitzt es jedoch eine durchkomponierte Struktur, die klassischen Zahlenprinzipien folgt. Es besteht aus zehn mit Sternchen voneinander getrennten Abschnitten mit einer sehr unterschiedlichen Anzahl von Strophen und Verszeilen; die Mitte liegt im Zentrum des siebten Abschnitts. Die zehn Abschnitte lassen sich in drei kompositorische Einheiten gliedern, die jeweils vom Privaten ins Politische überleiten, wobei die Schilderung intimer biographischer Tatsachen anfangs einen sehr großen Raum einnimmt

³⁵ Vgl. <http://teatrodicapua.com/monologi-v/> (07.06.2021).

³⁶ Vgl. <https://www.themoscowtimes.com/2018/10/09/russian-audiences-welcome-vagina-monologues-a63129> (07.06.2021). Es gibt auch eine Buchausgabe russischer Vagina-Monologe, die als Book on Demand erschienen ist: Jakovleva (2011): «Монологи русской вагины» [Monologe der russischen Vagina] und in erweiterter Neuauflage (2015): «Хроники пикирующего Эроса» [Chroniken des pikierenden Eros].

und in zunehmendem Maße von der politischen Dimension überlagert wird. Zehn, Sieben und Drei sind traditionell Zahlen, die Vollständigkeit und Vollkommenheit symbolisieren³⁷ und daher in der kompositorischen Strukturierung von Dichtung eine wichtige Rolle spielen.

Die erste kompositorische Einheit umfasst die ersten fünf Abschnitte.³⁸ Hier geht die Schilderung von Geburt (I), heterosexueller ehelicher Intimität (II) und ersten sexuellen Erfahrungen (III) zur Benennung gesellschaftlicher Stereotype (IV) über, um in Abschnitt V endgültig aus dem Raum des Privaten ins Politische zu kippen: Die jugendliche Unwissenheit und Angepasstheit werden als überwunden und das personalisierte weibliche Geschlechtsorgan als Instrument politischer Agitation identifiziert, das gegen die Missstände in der russischen Gesellschaft antritt.

Das Gedicht beginnt mit dem Geburtsdatum von Rymbus Sohn, ein deutlicher Verweis auf den autobiographischen Bezug: «17 мая 2013 года под музыку группы „Смысловые галлюцинации“ / из моей вагины вышел сын» [Am 17. Mai 2013, zur Musik der Band „Semantische Halluzinationen“, / kam aus meiner Vagina ein Sohn heraus.] Die Details der Niederkunft werden realistisch und sachlich in ihrer elementaren Körperlichkeit und mit allen dabei auftretenden Ausscheidungen dargelegt. Das Gebären wird als Vorgang geschildert, dem man als Frau ausgeliefert ist, der die Gebärende in einen transgressiven Bewusstseinszustand führt, in dem die Welt zum weiblichen Geschlechtsorgan und dem durch den Geburtskanal ins Leben tretenden Säugling wird: «мир стал моей вагиной, сыном, его горячей стружкой, / его мокрой тёплой головой, моим пустым / животом.» [die Welt wurde meine Vagina, wurde mein Sohn, sein heißer Strahl, / sein nasser, warmer Kopf, wurde mein leerer / Bauch.] Die Vagina wird hier in ihrer fundamentalen Funktion als Tor zum Leben evoziert, als welches sie in archaischen Kulturen als heilig verehrt wurde. Der Aufdruck auf dem „billigen roten Morgenmantel“ («дешёвое красное платье-халат») in der zweiten Strophe illustriert die soziokulturelle Position der Frau: Zwei Frauen tragen hier Baumkronen und werden ihrerseits von wilden Tieren getragen, ein Bild für die Gemeinschaftsfähigkeit und die Eingebundenheit des weiblichen Körpers in die Zyklen der Natur, die sich in der Sorge um den anderen und in der Geburtsfähigkeit äußern, in Merkmalen also, die in einer männlichkeitsdominierten kapitalistischen Weltordnung in den Hintergrund treten.

Der zweite Abschnitt behandelt die Intimität des partnerschaftlichen Geschlechtsverkehrs in poetisch-metaphorischer Weise fern jeglicher Anzüglichkeit oder Obszönität. Vielmehr evoziert die Metaphorik der Vagina als „Bau“ und des

³⁷ Vgl. Endres / Schimmel (1986: 72, 142f., 197f.).

³⁸ Da das Gedicht sehr lang ist, wird auf eine Zitierung des Textes verzichtet. Es ist online auf Russisch verfügbar unter: <https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/> (07.06.2021), auf Deutsch unter: <https://www.fixpoetry.com/texte/text-des-tages/galina-rymbu/meine-vagina> (07.06.2021). Übersetzungen ins Deutsche stammen jedoch von der Verfasserin.

männlichen Glieds als „braunes Raubtierchen mit großem rotem Köpfchen“, das in diesem Bau Kraft tanken kann («Теперь моя вагина — это норка / для твоего коричневого зверька с большой красной головкой, куда он иногда про-скальзывает, чтобы набраться сил.»), der Zärtlichkeiten austauschenden Finger als „Schreibutensilien aus dem vergangenen Jahrhundert“ («письменные принадлежности из прошлого века») und der Klitoris als einer in ein „zartes faltiges Kapüzchen“ gewickelten „Perle“ («он похож на бусинку и завернут в нежный / складчатый капюшончик») die intime Sprache, in der sich ein Liebespaar in vertrauter Atmosphäre über die gemeinsam gelebte Sexualität austauscht.

Die Abschnitte III und IV halten dieser Art reifer Sexualität die Vorstellungen des Teenagers entgegen, die sich aus den von der Gesellschaft vorgegebenen Stereotypen speist: Geschlechtsverkehr als mechanischer Akt der Penetration, körperbetonte feminine Kleidung von Seiten des weiblichen, maskulines Machogehabe von Seiten des männlichen Geschlechts. Außerdem wird der feministische Vorwurf aktualisiert, dass der offizielle Literaturkanon die weibliche Perspektive ausgrenzt.

Die erste Einheit endet mit der Deklaration der Vagina als von höchster gesellschaftlicher Relevanz: «до моей вагины всем есть дело» [meine Vagina geht alle etwas an] (Abschnitt V). Die nachfolgende Aufzählung von dreizehn Institutionen und Gesellschaftsgruppen erfasst alle Aspekte des feministischen Aktivismus in Russland, vom Kampf mit staatlichen und kirchlichen Restriktionen aufgrund einer rückständigen Gesetzgebung und traditionalistischer Werte über fehlende gesellschaftliche Akzeptanz liberaler Verhaltensweisen bis hin zu Auswirkungen auf dem Arbeitsmarkt und im Kulturbetrieb.

Die zweite Einheit (Abschnitte VI und VII) enthält eine klare Provokation durch einen dreifachen Tabubruch: Erstens wird ein gesellschaftliches Tabu gebrochen, indem ausführlich über die weibliche Menstruation gesprochen wird (erste Strophe Abschnitt VI). Zweitens wird ein wichtiges religiöses Tabu gebrochen,³⁹ indem die Menstruation als besonders geeigneter Zeitpunkt für Intimverkehr gepriesen wird, da der weibliche Körper hier besonders empfänglich für Lustempfindung ist (zweite Strophe Abschnitt VI): «Мне нравится заниматься сексом во время месячных, / всё тело становится суперчувствительным.» [Ich mag es, Sex zu haben während meiner Tage, / der ganze Körper wird superempfindlich.] Und drittens werden die gesellschaftlich zugeschriebenen Rollenzuteilungen aufgehoben, indem dem männlichen Partner weibliche Eigenschaften zugeschrieben werden («люблю представлять, что у тебя тоже месячные, / что солёная тёплая кровь капает из маленькой дырочки / на твоей головке.» [(Ich) mag

³⁹ In vielen Religionen gelten Frauen während der Periode als unrein. Im Hinduismus ist ihnen zu dieser Zeit die Durchführung des täglichen Rituals am Hausaltar verboten (Schmelzer/Schmitt 2021a: 127), im traditionellen Judentum dürfen sie von ihrem Ehemann nicht berührt werden und müssen danach ein rituelles Reinigungsbad nehmen (Schmelzer/Schmitt 2021b: 43), Ähnliches gilt bei den Altgläubigen, wo die Reinigung durch den Besuch der Banja vollzogen wird.

es mir vorzustellen, dass auch du die Tage hast, / dass salziges, warmes Blut aus dem kleinen Löchlein tropft / auf deinem Köpfchen], «твои нежные розовые соски (почти как у девочки)» [deine zarten rosafarbenen Brustwarzen (fast wie bei einem kleinen Mädchen)], «я мечтаю, ты когда-нибудь сможешь выносить нашу дочь.» [ich träume davon, dass du irgendwann unsere Tochter austragen wirst.]), während die sexuellen Geschlechtsmerkmale des männlichen Körpers auf den weiblichen übertragen werden – das Anschwellen der Brust und das imaginäre Austreten von Muttermilch parallelisiert die Erektion und den Samenenerguss beim Mann: «как набухает грудь и становится горячей, / как будто оттуда вот-вот польётся молоко. / Я дам тебе его пить, любимый» [als ob die Brust anschwillt und heiß wird, / so als ob jeden Moment Milch aus ihr fließen würde. / Ich gebe sie dir zu trinken, Liebster]. Es wird auf diese Weise Stellung bezogen gegen die Unterdrückung und Marginalisierung der Frau, gegen ihre Stigmatisierung als schwaches, sekundäres Geschlecht und passives Lustobjekt des Mannes und für die Egalität der Geschlechter, für Diversität und fließende Grenzen geschlechtlicher Identifikation. Abschnitt VII geht wieder ganz offen zur politischen Agenda über, indem die Festnahme von Julija Cvetkova und die in Russland verbreitete Homophobie angeprangert werden. Durch die zweifache Wendung «бояться» [Angst haben] wird auf die schwierige Situation verwiesen, in der sich insbesondere gleichgeschlechtliche Paare in Russland befinden, da sie ihre Beziehungen nicht öffentlich leben können:

[...] в России,
 где Юлю Цветкову хотят отправить в тюрьму за нежные
 рисунки вагины,
 где мои подруги боятся целоваться на улице,
 где мы с Катей после школы подолгу лежали на ковре
 у неё дома и трогали друг друга, превращались в одно
 солёное море, а потом
 боялись об этом говорить.

[...] in Russland
 wo man Julja Cvetkova ins Gefängnis stecken möchte, für zarte Vagina-
 Zeichnungen,
 wo meine Freundinnen Angst haben müssen, sich auf der Straße zu küssen,
 wo ich mit Katja nach der Schule lange auf dem Teppich lag,
 bei ihr zuhause, und wir uns gegenseitig berührten, uns in ein einziges
 salziges Meer verwandelten, und danach
 Angst hatten, darüber zu sprechen.)

Diese Angst wird in der darauffolgenden letzten thematischen Einheit (Abschnitte VIII bis X) zum Leitthema, indem die auch in der russischen Kultur übliche Bezeichnung des weiblichen Geschlechtsorgans als „Kätzchen“ (ru. «киска», engl. “pussy”) zu „Mäuschen“ («мышка») transformiert wird. Während bisher immer von „meine Vagina“ die Rede war, wird jetzt eine inklusive Perspektive aus Sicht der männlich dominierten Gesellschaft eingenommen: «Наши вагины и вульвы называют кисками» [Unsere Vaginas und Vulvas werden Pussies genannt]. Die

Sprecherin setzt dem ihr individuelles Erleben entgegen, indem sie ihr Geschlechtsorgan als „dekoratives Haustiermäuschen“ («домашняя декоративная мышка») bezeichnet und im Folgenden von „meinem Mäuschen“ («своя/моя мышка») spricht. Während die Katze ein Raubtier ist, das Mäuse jagt, um mit ihnen zu spielen und sie gegebenenfalls zu fressen (also eigentlich die Rolle des Mannes im Rahmen traditioneller Gesellschaftsmuster verkörpert), ist die Maus ein Nagetier und das klassische Opfer des Jagdinstinkts der Katze. Mäuse sind ängstlich und nervös; bei Rymbu wird die Vagina-Maus als „klein, flauschig, unruhig“ («маленькая, пушистая, беспокойная») beschrieben, also als verletzlich und schwach, aber süß und handlich charakterisiert. Durch den ungewöhnlich kurzen Zweizeiler, bestehend aus den beiden rhetorischen Fragen «Она умрёт раньше времени? / Она умрёт в клетке?» [Stirbt sie vor der Zeit? / Stirbt sie im Käfig?] (Abschnitt VIII) wird auf die reale Situation der Frau in Russland verwiesen: Ihr weibliches Potential wird unterdrückt, sie kann sich nicht frei entfalten, muss bestimmten Rollenmustern entsprechen, die ihre Kreativität und Individualität im Keim ersticken.

Es folgt mit Abschnitt IX die längste zusammenhängende Passage des Gedichts, die von insgesamt 25 Orten berichtet, an denen die Sprecherin ihren Intimbereich berührt habe. Dies dient zum einen einer umfassenden Charakteristik der Sozialisation der Sprecherin, zum anderen wird über 45 Verse plakativ eine Vertrautheit mit dem eigenen Geschlechtsorgan aufgebaut, die am Ende negiert wird. Wir erfahren, dass die Sprecherin studiert hat und über eine breite Bildung verfügt, dass sie mehrfach gesundheitliche Probleme hatte, Mutter ist und in einer festen Beziehung lebt, dass sie mit dem Gesetz in Konflikt geraten ist, sich an den Protestbewegungen 2011–2012 in Moskau am „Bolotnaja Platz“ und am 12. Juni 2017 in Sankt Petersburg am Marsfeld für freie und faire Wahlen beteiligt hat. Die Leseliste, die ausschließlich männliche Namen enthält, also den kritisierten maskulinen Literaturkanon reproduziert, zeigt eine Vorliebe für marxistische Autoren, was auf die politische Gesinnung der Sprecherin verweist. Dass sie „erobert“ wurden – («я их захватила!») – steht zum postulierten Mäuschencharakter in Widerspruch, weist jedoch auf das Ende des Gedichts voraus, wo die „Vagina“ als „gefährlich“ und „kämpferisch“ charakterisiert wird («опасная вагина, / боевая вагина»). Nach dieser Tirade heißt es jedoch unerwartet «И всё равно до сих пор не знаю, не понимаю её до конца, / мою мышку, / боюсь и стесняюсь.» [Und trotz allem kenne und verstehe ich sie bis heute nicht vollständig, / meine Maus, / ich habe Angst und empfinde Scheu.]. Es wird also wieder die der Frau zugeschriebene defensive Haltung eingenommen, die von Angst und Scham geprägt ist, also der Mäusecharakter bestätigt.

Abschnitt X kehrt diese Einstellung aber wieder um und zelebriert die Selbstermächtigung der „Vagina“, die jetzt zur Metonymie des feministischen Protests wird: «Делать революцию вагиной. / Делать свободу собой.» [Revolution machen mit der Vagina. / Freiheit machen durch sich selbst.]. Das US-amerikanische

Genre des Vagina-Monologs wird als neue Methode des politischen Aktivismus entdeckt und erprobt:

Но мне нравится мыслить её политически,
это заводит, качает танцпол старых идей,
даёт надежду в отсутствие новых
активистских методов.

Aber mir gefällt es, sie politisch zu denken,
das törrt an, rüttelt den Tanzboden alter Ideen,
gibt Hoffnung, wenn es an neuen
aktivistischen Methoden fehlt.

Es folgt eine Aufzählung aller Missstände in Russland, die den aufgeklärten jungen Menschen zuwider sind: der „ungesetzliche“ Präsident («незаконный президент») und seine korrupte Regierung, die ungerechte Sozialordnung, die auf Seilschaften, Gewalt, Korruption und Unterdrückung beruht, die staatlichen Strukturen, die das System aufrechterhalten, Oligarchie, Patriarchat, Konservatismus, Revanchismus, Nationalismus, Militarismus, die ungerechte Rechtsprechung und die politischen Gefangenen, Armut und Ausgrenzung, der Ukrainekrieg und die Annexion der Krim. Nachdem das weibliche Geschlechtsorgan bisher immer neutral (Vagina, Vulva) oder metaphorisch (Kätzchen, Mäuschen) angesprochen wurde, steigert sich die Nennung der Anklagepunkte bis zu dem starken Ausdruck der russischen Vulgärsprache «в пизду» (in die Fotze), der sich auf den russischen Militarismus bezieht.

Die letzte Strophe aus fünf Versen fasst noch einmal den Inhalt des Langgedichts in Schlagworten zusammen: «Моя вагина — это любовь, история и политика.» [Meine Vagina ist Liebe, Geschichte und Politik.]. – Die Beschreibung des Privatlebens als Mutter und Geliebte nahm den meisten Platz im Text ein (Liebe), gefolgt von der persönlichen Biographie, die bei Rymbu immer eine zeitgeschichtliche Dimension besitzt, weil sie sich mit den sozialen Missständen der postsowjetischen Gesellschaft und den prekären Verhältnissen in der russischen Provinz solidarisiert (Geschichte), und der politischen Dimension dieser Problematik, die von einer konservativen, traditionelle Werte aufrecht erhaltenden Gesellschaft zum Status quo erhoben wird, die nationale Egoismen und eine maskuline Agenda verfolgt (Politik). Weiter wird das politische Instrumentarium des feministischen Protests genannt: «Моя политика — это тело, быт, аффект.» [Meine Politik ist Körper, Alltag, Affekt.]. – Die Beschreibung weiblicher Körperlichkeit und alltäglicher Gegebenheiten bezweckte die Provokation affektgeladener Reaktionen. Es wurde eine Welle der Leidenschaften losgetreten, die die literarische Welt des Runet erschütterte, und in einzelnen Fällen sicher auch einen Perspektivwechsel bewirkte. Und schließlich wird mit dem homonymen russischen Wort «мир» gespielt, das sowohl „Welt“ wie auch „Frieden“ bedeuten kann:

Мой мир — вагина. И я несу мир,
но для некоторых я — опасная вагина,
боевая вагина. Это мой монолог.

Meine Welt ist die Vagina. Ich trage die Welt (bzw.) bringe Frieden,
aber für manche bin ich – eine gefährliche Vagina,
eine kämpferische Vagina. Dies ist mein Monolog.

Masalov hat die Hauptkritikpunkte, die gegenüber Rymbus Gedicht im Netz geäußert wurden, wie folgt zusammengefasst: «а) текст продавливает линию партии, б) использование образа «вагины» – неэстетично; в) это вообще не поэзия» (a) der Text drängt die Parteilinie auf, b) die Verwendung des Bildes der „Vagina“ ist unästhetisch, v) das ist überhaupt keine Lyrik).⁴⁰ Der erste Vorwurf lässt sich nicht entkräften, «Моя вагина» verfolgt eine klare politische Linie. Allerdings muss hinterfragt werden, ob Kunst sich wirklich aller Engagiertheit enthalten sollte, wie manche Literat:innen noch heute in Russland meinen, oder ihr in einem Staatsgebilde mit diktatorischen Zügen nicht gerade die Aufgabe zufällt, auf intellektuell anspruchsvolle Weise gegen die herrschende Norm zu protestieren. Dem zweiten Punkt widerspricht zum einen das Gedicht selbst, in dem sehr produktiv mit verschiedenen Formen der Ästhetisierung des weiblichen Geschlechtsorgans gespielt wird, zum anderen stellt die Vulva ein uraltes Symbol religiöser Kunst dar, das sich bereits in der Altsteinzeit findet.⁴¹ In der hinduistischen Kunst bildet es als „Yoni“ das Sammelbecken, in dem die über dem Lingam, dem symbolisierten Phallus, ausgegossene Opferflüssigkeit aufgefangen wird; beide zusammen stehen für den Grundgegensatz von Shiva und Shakti, von göttlichem Bewusstsein und schöpferischer Energie.⁴² Der dritte Punkt, der sich vor allem gegen die fehlenden Merkmale klassischer Dichtung wie Metrum und Rein richtet, übersieht, dass die klassischen Strukturmerkmale durch moderne ersetzt werden, was der nach traditionellen Zahlenprinzipien ausgeführte Aufbau des poetischen Textes und seine Komposition zeigen (vgl. die angeführten Ordnungszahlen 3, 7 und 10 sowie die exakte Mittelstellung des Hauptbezugspunkts).

In einem Interview sagte Rymbu, dass sie anstelle einer „eigenen lyrischen Stimme“ («свой поэтический голос») ein „bewegliches Schreiben“ («гибкое письмо») bevorzuge.⁴³ Sie versteht darunter das Experimentieren mit verschiede-

⁴⁰ Masalov (2020). Das Ziel von Masalovs Aufsatz ist es zu zeigen, dass die Art von Subjektivität, die bei Rymbu zum Tragen kommt, auf der Entwicklung der „direkten Aussage“ («прямое высказывание») beruht, die seit den 1990er Jahren in der russischen Lyrik entfaltet wird.

⁴¹ Vgl. etwa die Abteilung „Kunstgeschichte“ im virtuellen Vaginamuseum: <http://www.vaginamuseum.at/about-kunstundkultur-kunstgeschichte> (09.06.2021).

⁴² Vgl. Keilhauer (1983: 167-170).

⁴³ Vgl. Rymbu (2019b): «„Гибкое письмо“ – это идея, которая очень меня вдохновляет. Сегодня не обязательно найти „свой поэтический голос“ (метод) и дальше ехать только на нем куда глаза глядят, до конца. Формальное пространство письма – бесконечно расширяющаяся вселенная, его можно все время переоткрывать.» [„Bewegliches Schreiben“ – das ist eine Idee, die mich sehr inspiriert. Heute musst du nicht unbedingt deine „eigene lyrische Stimme“ (Methode) finden und weiter darauf fahren wohin die Augen blicken, bis

nen Schreibweisen, also eine Polyphonie der Stimmen. In «Моя вагина» greift sie das von Ensler geprägte Genre der „Vagina-Monologe“ auf, das zusammen mit der bereits in früheren Gedichten ausgebildeten Ausrichtung auf das Private als dem Politischen zu einer Klarheit und Direktheit umgeformt wird, die den lyrischen Text allgemein zugänglich und leicht rezipierbar machen. Im Gegensatz zu den lyrischen Texten, die Rymbu bis dahin geschrieben hat, die immer eine mehr oder weniger stark ausgebildete Polyvalenz und Unbestimmtheit enthielten, ist dieser Text damit ideal für den Zweck und die Situation geeignet, für die er verfasst wurde. Er kann daher als situative Appropriation des US-amerikanischen Genres der Vagina Monologues im russischen Kontext bezeichnet werden. Dies bedeutet nicht, dass er nicht auch in der Tradition russischen weiblichen Schreibens überhaupt zu verorten wäre, allerdings öffnet er diese radikal westlichen Einflüssen.

Ansätze zu einer Konzeptualisierung

Das Beispiel zeigt, auf welche Weise die Neuen Medien alternative Wege politischer Partizipation eröffnen, auch und gerade in dem von autoritären Regierungen geprägten postsowjetischen Raum. Die Frage nach dem Ermächtigungspotential des Internets erscheint dadurch in einem besonderen Licht. Es kann von autoritären Staaten als Herrschaftsinstrument missbraucht werden,⁴⁴ aber zur gleichen Zeit auch Raum für politischen Aktivismus bieten.⁴⁵ Obwohl die Repressions- und Kontrollmaßnahmen in der Russischen Föderation und in Belarus in den 2010ern immer drastischer wurden und viele russische Aktivist:innen verstummt, kommt es immer wieder zu neuen Wellen des Protests, die durch die Neuen Medien stimuliert werden.⁴⁶ Die literarische Ermächtigungsstrategie der feministischen Dichter:innen verläuft zwar unterhalb der internationalen medialen Oberflächenwahrnehmung, erscheint jedoch nachhaltiger wirksam als politischer Kunstaktionismus, Enthüllungsvideos und programmlose Aufrufe zum Massenprotest. Denn die Aktivist:innen lassen die marginalisierten Bevölkerungsschichten auf hohem Reflexionsniveau und in sprachgewaltigen Textkunstwerken zu Wort kommen und streben so eine Bewusstseinsveränderung von unten an. Die breite Bevölkerung erreichen sie damit gleichwohl kaum, sondern schreiben vielmehr für einen exklusiven Kreis der intellektuellen Elite.

zum Ende. Der formale Raum des Textes ist ein sich ins Unendliche ausdehnendes Universum, das man ständig wieder neu entdecken kann.]

⁴⁴ Vgl. Krivolap (2009), Morozov (2011) allgemein zum Problem, Asmolov / Kolozaridi (2020) und Wijermars (2020) speziell zum Runet.

⁴⁵ Vgl. Benkler (2006), Uffelman (2011, 2018).

⁴⁶ Vgl. Dryndova (2020) zu Belarus und Tichanovkij, Lonkila / Shpakovskaya / Torchinsky (2020) zu Russland und Navalnyj.

Den Sozialen Medien kommt dabei eine Schlüsselfunktion zu, obwohl der Zusammenhalt des Netzwerks sich offensichtlich aus der Tatsache speist, dass sich die Akteurinnen auch offline vielfach begegnen und Kontakte pflegen: Rymbu, Vasjakina und Serenko etwa studierten zusammen am Gor'kij Institut in Moskau. Der Dichter Kirill Medvedev hat Rymbus Gedicht «Моя вагина» treffend mit Allen Ginsbergs "Howl" verglichen.⁴⁷ Während allerdings dieses Initiationsgedicht der 68er-Bewegung seine Schlagkraft vor allem aus dem mündlichen Vortrag schöpfte, konnte Rymbu große Resonanz mit einem Facebook-Post erreichen, wobei natürlich noch offen ist, ob dem Gedicht langfristig eine ähnlich durchschlagende Transformationskraft beschieden sein wird, wie sie Ginsbergs "Howl" erzielte. Dass dies in der russischen Gesellschaft möglich ist, liegt zum einen an dem trotz einfacher Lebensverhältnisse extrem hohen Bildungsniveau, zum anderen an dem Literaturzentrismus, der auch unter digitalen Bedingungen bestehen bleibt.⁴⁸

Schmidt hat mit Bezug auf die 1990er Jahre in Russland das russische Internet als autonomes literarisches Feld im Sinne Bourdieus charakterisiert.⁴⁹ Meindl sah die politische Kunst und Literatur der 2000er Jahre in Russland „in der heroischen Phase der Eroberung der Autonomie“ befindlich, bescheinigt ihnen aber zugleich, „Konzentrationspunkte einer Art kultureller und politischer Gegenöffentlichkeit zum Machtfeld“ ausgebildet zu haben.⁵⁰ Gesellschaftliche Relevanz spricht er ihnen jedoch ab; allenfalls habe die marxistische Subkultur Bedeutung, insofern sie die Entfremdung der modernen Lebens- und Arbeitswelt zu überwinden strebe.⁵¹ Das literarische Feld feministischer Lyrik und Kritik im postsowjetischen Raum heute kann nicht im Sinne von Bourdieu charakterisiert werden. Die Vertreterinnen entstammen nicht einer bourgeoisen Elite, sondern kommen aus einfachen Verhältnissen. Ihr Ziel ist es, der Stimme des einfachen Menschen Gehör zu verschaffen und damit die sozialen Verhältnisse im postsowjetischen Raum zu verbessern. Wie den französischen Literaten des 19. Jahrhunderts geht es ihnen nicht um Profit oder Kommerz, aber auch nicht um literarischen Ruhm, sondern um politische Veränderung. Und sie glauben an die Macht des lyrischen Wortes, dies bewirken zu können: «я до сих пор верю, что поэзией реально можно изменить мир» [ich glaube bis heute, dass man durch Lyrik real die Welt verändern kann], sagte Rymbu in einem Interview und wiederholte es in einem Vortrag am

⁴⁷ Medvedev (2020).

⁴⁸ Vgl. Schmidt (2011). Der aus dem Sozialismus ererbte Bildungszugang für alle hat den feministischen Dichterinnen aus der Provinz ein Creative Writing Studium in Moskau ermöglicht und unterscheidet ihre Stellung wesentlich von der vor dem Hintergrund der indischen Kastenordnung formulierten Subalternität, die Gayatri Spivak formuliert hat. Vgl. Spivak (1988), Maggio (2007).

⁴⁹ Schmidt (2011: 633-635).

⁵⁰ Meindl (2018: 17-18).

⁵¹ Ders., 577-578.

17.09.2021.⁵² In der Verquickung mit verschiedenen sehr erfolgreichen #-Aktionen, Flashmobs und Picketings zeichnet sich eine enge Verflechtung mit der feministischen Bewegung ab. Elitarismus möchten die Akteurinnen gerade bekämpfen durch Ermächtigungsstrategien wie kostenlosem Zugang zu Texten, Seminaren und Schreibkursen. Zu berücksichtigen sind auch die besonderen Entstehungsbedingungen zeitgenössischer Lyrik, die zunächst im virtuellen Raum gesellschaftliche Relevanz entfaltet, also wie das Gedicht «Моя вагина» von Rymbu eine digitale Publikations- und Rezeptionsgeschichte besitzt, bevor es (postdigital) als Print-Publikation erscheint. Auf die Notwendigkeit, diese Dimension der Eingebundenheit analoger Gegebenheiten in einen von digitaler Kommunikation bestimmten Raum, zu berücksichtigen, hat Cramer hingewiesen.⁵³ Sie verleiht dem literarischen Feld der Gegenwart seinen besonderen Charakter.

Hannah Arendts politische Theorie der *Vita activa* bietet einen interessanten Ansatz, um die gesellschaftliche Relevanz des Phänomens feministischer Lyrik im postsowjetischen Raum zu fassen: als Sprechen und Handeln durch Dichtung. Die Philosophin unterscheidet im tätigen Leben des Menschen die Arbeit, das Herstellen und das Handeln. Die Kategorie der Arbeit bezieht sie auf Nahrungssicherung und Reproduktion⁵⁴, das Herstellen auf die Produktion von Gegenständen, die Bestand und Dauer besitzen und dadurch dem Menschen „Heimat“ geben⁵⁵, wohingegen das Handeln den Bereich der Öffentlichkeit und des zwischenmenschlichen Miteinanders betrifft und mit der menschlichen Kommunikationsfähigkeit eng verbunden ist. Handeln und Sprechen sind für Arendt der genuin menschliche Bereich, da das einzigartige Wesen des menschlichen Individuums durch sie in Erscheinung tritt: „Sprechend und handelnd unterscheiden Menschen sich aktiv voneinander, anstatt lediglich verschieden zu sein; sie sind die Modi, in denen sich das Menschsein selbst offenbart.“⁵⁶ Im Bereich des Herstellens sieht Arendt im Kunstwerk und innerhalb dieser Kategorie in der Dichtkunst den höchsten Ausdruck menschlicher Werkstätigkeit gegeben.⁵⁷ Sprechen und Handeln dagegen versteht sie als die höchsten menschlichen Tätigkeiten überhaupt, durch die der Mensch sich als Mensch realisiert.⁵⁸ Das literarische Werk aber ist für Arendt der Ort, an dem die Flüchtigkeit des Handelns und Sprechens verdinglicht und damit verewigt wird.

⁵² Vgl. Bobyleva (o.J.) sowie https://www.youtube.com/watch?v=fUVD2wqdN_o (05.10.2021).

⁵³ Cramer (2014).

⁵⁴ Arendt (1985: 15): „[...] die Arbeit (sichert) das Am-Leben-bleiben des Individuums und das Weiterleben der Gattung“.

⁵⁵ Dies., 15, 124.

⁵⁶ Dies., 165.

⁵⁷ Vgl. dies., 162f.

⁵⁸ Dies., 164-169.

Der Begriff des Handelns ist außerdem mit dem der Natalität eng verknüpft. Anders als ihre männlichen Kollegen von Plato bis Heidegger denkt Arendt den Sinn des menschlichen Daseins nicht vom Tod, sondern von der Geburt her: Durch Sprechen und Handeln als genuin menschlichen Ausdrucksweisen des freien denkenden Menschen kommt Neues in die Welt. An diesen Aspekt des Politischen als „zweite Geburt“⁵⁹ und Setzen eines Anfangs aus Freiheit haben neuere feministische Theoretikerinnen angeknüpft. Während Arendts Werk zu Lebzeiten aufgrund ihrer skeptischen bis ablehnenden Haltung gegenüber der Frauenbewegung und der ambivalenten Sicht auf die Position der Frau von feministischen Denkerinnen überhaupt nicht beachtet worden war, setzte in den 1980er Jahren in den USA zunächst eine negative Rezeption ein. Feministinnen wie Adrienne Rich (1979) und Mary O’Brien (1981) warfen Arendt vor, „wie ein Mann zu denken“ und den Bereich des öffentlichen Lebens als Arena männlicher Subjekte und ihrer heroischen Taten darzustellen, was Dietz als phallogozentrische Lesart bezeichnet hat.⁶⁰ In der zweiten Hälfte der 1980er und den 1990er Jahre folgten dann verschiedene gynozentrische Lesarten. Jean Bethke Elshtain (1986) und Sara Ruddick (1989) interpretieren Arendt als Vorläuferin eines gynozentrischen feministischen Denkens, Benhabib (1992) und Honig (1995) greifen darüber hinaus ihr Konzept der Agonalität auf. Erstere bildet den Ansatz von Arendt um in ein partizipatorisches Kommunikationsmodell im Sinne Jürgen Habermas’, letztere entwirft das Konzept einer performativen Politik, in der die Identitätsgenese des eigenen Selbst durch die Auseinandersetzung mit heterogenen Entwürfen im öffentlichen Raum geschieht.

Für das hier verhandelte Thema fruchtbar erscheint zum einen Arendts Konzeption des literarischen Werkes als Ort, an dem die Flüchtigkeit von Sprache und Handeln im Prozess des Herstellens verdinglicht und für die Nachwelt aufbewahrt wird, zum anderen die des politischen Handelns als Sprechen, durch das sich der Mensch als freies Wesen realisiert. In totalitären Regimen, denen Arendt ihre unmittelbar vor der „Vita activa“ verfasste Untersuchung „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ gewidmet hatte, wird gerade diese zentrale Kategorie des Menschseins konterkariert und durch Ideologien ersetzt.⁶¹ Zwar bezieht sich Arendts Theorie ausdrücklich auf den Totalitarismus des Nationalsozialismus und Stalinismus, den sie von einer Diktatur abgrenzt, jedoch kann ihre zentrale These, dass totalitäre Regime dort zum Zuge kommen, wo der politische Raum durch die Entfremdung des Menschen innerhalb der Massengesellschaft zerstört wird, bedingt durchaus auf Russland und Belarus als „moderne Diktaturen“⁶² angewandt werden. Auch hier rücken an die Stelle eigener Setzungen aus

⁵⁹ Dies., 165.

⁶⁰ Vgl. Dietz (1995: 23-26).

⁶¹ Vgl. Arendt (1975).

⁶² Dobson (2012).

Freiheit vorgefertigte Wahrheiten, wie Schmid feststellt,⁶³ und genau dieser Neigung zum Totalitarismus stellen sich die feministischen Lyrikerinnen entgegen.

Bezogen auf den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung können vor diesem Hintergrund folgende Schlussfolgerungen gezogen werden: In den modernen Diktaturen der ehemaligen Sowjetunion wird das Sprechen, das im öffentlichen Raum nicht möglich ist, von den feministischen Dichterinnen auf das Schreiben im virtuellen Raum verlagert. Es wird gleichzeitig zu einem Handeln, weil die Akteurinnen durch Selbstorganisation in Zeitschriften, Seminaren und Schreibwerkstätten andere Menschen ermächtigen, ebenfalls ihre menschlichen Anliegen zur Sprache zu bringen und sich so als menschliche Individuen zu realisieren, also genau das zu tun, was ihnen als Frauen von der herrschenden Machtelite verweigert wird. Dabei wird dem lyrischen Wort der Vorzug gegeben, dem in der Tradition der literarischen Moderne eine transformative Kraft zugestanden wird. Es kann dadurch das Potential einer zivilgesellschaftlichen Transformation von unten entfalten – auch in seiner geschriebenen Form auf der Grundlage der Multiplikationswege der Neuen Medien. Mit Blick auf die vom Moskauer Konzeptualismus kultivierte postmoderne Reflexion auf das Verhältnis von Wort und Tat in einer totalitären Kultur wie der späten Sowjetunion⁶⁴ erscheint die so geübte Praxis politischer Engagiertheit als post-postmoderne Re-Aktivierung der Sprache als Handlungsmacht. Allerdings wird diese hier unter den Bedingungen des 21. Jahrhunderts als Social Media Post realisiert, der seine Macht über das virtuelle Netz der Neuen Medien entfaltet, jedoch in politischen Aktionen auch die Straße erreicht.

Literatur

Primärliteratur:

- Agamalova, L. (2019): *Вдоль мысли тела: Стихи*. Харків.
- Arendt, H. (1975): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Frankfurt a.M..
- Arendt, H. (1985): *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München.
- Enslar, E. (1998): *The Vagina Monologues*. New York.
- Enslar, E. (2000): *Die Vagina-Monologe*. Mit einem Nachwort von Gloria Steinem. Aus dem amerikanischen Englisch von Peter Staatsmann und Bettina Schültke. Hamburg.
- Enslar, E. / Tenneson, J. (2005): *Vagina Warriors*. Belfast.
- Jakovleva, A. (2011): *Монологи русской вагины*. Morrisville.
- Jakovleva, A. (2015): *Хроники пикирующего Эроса*. Екатеринбург.
- Jusupova, L. (2013): *Ritual C-4*. М.
- Jusupova, L. (2016): *Dead Dad*. Тверь.
- Jusupova, L. (2020): *Приговоры*. М.

⁶³ Vgl. Schmid (2015).

⁶⁴ Vgl. Sasse (2003).

- Jusupova [Yusupova], L. (2021): *The Scar We Know*. Ed. by Ainsley Morse. NY.
- Rymbu, G. (2014): *Передвижное пространство переворота*. Серия: Поколение. М.
- Rymbu, G. (2018): *Жизнь в пространстве*. Серия «Новая поэзия». М.
- Rymbu, G. (2020a): *Ты – будущее*. М.
- Rymbu, G. (2020b): *Life in Space*. Translated from Russian by Joan Brooks. Preface by Eugene Ostashevsky. NY.
- Rymbu, G. (2020c): *Моя вагина // Шо*. 02.09.2020. <https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/> (03.22.2021).
- Rymbu, G. (2020d): *My Vagina*. In: Rymbu, G. / Ostashevsky, Eu. / Morse, A. (eds.): *F-Letter: New Russian Feminist Poetry*. With forewords by Eileen Myles and Amia Srinivasan. NY. 220-243.
- Rymbu, G. / Ostashevsky, Eu. / Morse, A. (2020): *F-Letter: New Russian Feminist Poetry*. With forewords by E. Myles and A. Srinivasan. NY.
- Serenko, D. (2017): *Тишина в библиотеке*. Серия: Поколение. М.
- Vasjakina, O. (2019): *Ветер ярости*. М.
- Vasyakina, O. (2018): *Wind of Fury – Songs of Fury*. Translated by Jonathan Brooks Platt. In: *Sinister Wisdom*. 110, Fall. 34-49.
- Zabužko, O. (2005): *Let my people go: 15 текстів про українську революцію*. Київ: Факт.

Sekundärliteratur:

- Aripova, F. / Johnson, J. E. (2018): *The Ukrainian-Russian Virtual Flashmob against Sexual Assault*. In: *Journal of Social Policy Studies*. 16,3 (2018). 487-500.
- Asmolv, G. / Kolozaridi, P. (2021): *Run Runet Runaway: The Transformation of the Russian Internet as a Cultural-Historical Object*. In: Gritsenko, D. / Wijermars, M. / Kopotev, M. (eds.): *The Palgrave Handbook of Digital Russia Studies*. Cham. 277-296.
- Benhabib, S. (1992): *Situating the Self: Gender, Community, and Postmodernism in Contemporary Ethics*. NY.
- Benkler, Y. (2006): *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven (CT).
- Bias, L. (2021): *Angriff auf die Gender-Forschung: Kreml geht gegen Feministinnen vor*. In: *Frankfurter Rundschau*, 03.01.2021. <https://www.fr.de/politik/russland-feministinnen-frauenrechte-queer-gender-ngos-wladimir-putin-90222019.html> (03.18.2021).
- Bikbulatova, M. (2020): *Ф-письмо отказывается от Премии Белого*. <https://syg.ma/@mariia-bikbulatova/f-pismo-otkazyvaietsia-ot-priemii-bielogho> (03.16.2021).
- Bobyleva, M. (o.J.): *Поэтика Феминизма*. <https://fem.takiedela.ru/> (03.11.2021).
- Borenstein, E. (2020): *Pussy Riot: Speaking Punk to Power*. NY.
- Cramer, F. (2014): *What Is “Post-digital”?* A Peer Reviewed Journal About. 3,1 (2014). 11-24.
- Dietz, M.G. (1995): *Feminist Reception of Hannah Arendt*. In: Honig, B. (ed.): *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*. University Park, Pennsylvania. 17-50.
- Dobson, W. J. (2012): *The Dictator’s Learning Curve: Inside the Global Battle for Democracy*. NY.
- Dryndova, O. (2020): *Corona, Politisierung und Selbstorganisation*. In: Rostek, A. / Weller, N. / Weiler, Th. et al. (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin. 21-34.

- Elshtain, J.B. (1986): *Meditations on modern political thought: Masculine/feminine themes from Luther to Arendt*. NY.
- Endres, F. C. / Schimmel, A. (1986): *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*. Köln.
- Hanisch, C. (1969): *The Personal Is Political*. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (03.08.2021). (Hanish, C. (2000): *The Personal is Political* [1969]. In: Crow, B.: *Radical Feminism: A Documentary Reader*. NY. 113-116. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (24.06.2020).)
- Honig, B. (1995): *Toward an agonistic feminism: Hannah Arendt and the politics of identity*. In: Dies. (ed.): *Feminist Interpretations of Hannah Arendt*. University Park, Pennsylvania. 135-166.
- Hundorova, T. (2016): *Ukrainian Euromaidan as Social and Cultural Performance*. In: Bertelsen, O. (ed.): *Revolution and War in Contemporary Ukraine: The Challenge of Change*. Stuttgart. 161-179.
- Keilhauer, A. u. P. (1983): *Die Bildsprache des Hinduismus. Die indische Götterwelt und ihre Symbolik*. Köln.
- Korowin, E. (2021): *Russian Vicious Circles: The Facebook Flash Mob# яНеБоюсьСказать, Biopolitics, and Rape Culture*. In: Bluhm, K. et al. (eds., 2021): *Gender and Power in Eastern Europe: Changing Concepts of Femininity and Masculinity in Power Relations*. Cham. 107-121.
- Krivolap, A. (2009): *Дискуссия: Виртуализация белорусской власти в интернете // Russian Cyberspace*. 1/1. https://www.digitalicons.org/issue01/pdf/issue1/Virtualization-of-Belarusian-Power_A-Krivolap.pdf (24.3.2021).
- Lonkila, M. / Shpakovskaya, L. / Torchinsky, Ph. (2021): *Digital Activism in Russia: The Evolution and Forms of Online Participation in an Authoritarian State*. In: Gritsenko, D. / Wijermars, M. / Kopotev, M. (eds.): *The Palgrave Handbook of Digital Russia Studies*. Cham. 135-153.
- L'vovskij, S. (2015). *Различение травмы*. НЛО. 2. 286-303.
- Maggio, J. (2007): "Can the Subaltern Be Heard": Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak. *Alternatives*. 32, 4 (2007). 419-443.
- Martynov, M. (2021): *Современная русскоязычная поэзия в контексте анархистской философии*. (=Neuere Lyrik. Interkulturelle und interdisziplinäre Studien. Bd. 11) Berlin.
- Masalov, A. (2020): *Что такое прямое высказывание? // Артикуляция. Литературно-художественный альманах*. 11, Август. <http://articulationproject.net/7206> (09.06.2021).
- Medvedev, K. (2020): *Facebook post July 5th 2020*. <https://www.facebook.com/kirill.medvedev.7/posts/3075458209207881> (03.22.2021).
- Meindl, M. (2018): *Reiner Aktivismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*. Köln.
- Morozov, E. (2011): *The Net Delusion: How Not to Liberate the World*. London.
- O'Brien, M. (1981): *The Politics of Reproduction*. Boston.
- Palvan-Zade, F. (2014): *Ответы на часто задаваемые вопросы*. <https://syg.ma/@furqat/otviety-na-chasto-zadavaemye-voprosy> (03.16.2021).
- Podlubnova, I. (2020): *Мария выговаривает Марию: Феминистская литература в журналах и на порталах: 2019–2020 годы // Знамя*. 12. <https://znamlit.ru/publication.php?id=7814> (03.10.2021).

- Rich, A. (1979): Rich, A. (1995). *On lies, secrets, and silence: Selected prose 1966–1978*. NY.
- Ruddick, S. (1989): *Maternal thinking: Toward a politics of peace*. NY.
- Rymbu, G. (2019a): Поэт, поэтка, поэтесса? Феминитивы. Отвечают современницы // Год Литературы (март 2019). <https://godliteratury.ru/articles/2019/03/16/poyet-poyetka-poyetessa-feminitivy-otve> (21.3.2021).
- Rymbu, G. (2019b): Большое интервью. «Депрессия и меланхолия – это способ знания». <https://www.colta.ru/articles/literature/22622-galina-rymbu-bolshoe-intervyu> (09.06.2021).
- Rymbu, G. (o.J.): Галина Рымбу. <https://syg.ma/@galina-1> (03.16.2021).
- Scharlaj, M. (2020): Belarus als Frau und die Frauen von Belarus. In: Rostek, A. / Weller, N. / Weiler, Th. et al. (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin. 35-40.
- Schmelzer, A. / Schmitt, A. (2021a): *Hinduismus (=Die Weltreligionen: Vielfalt und Zusammenklang)*. Stuttgart.
- Schmelzer, A. / Schmitt, A. (2021b): *Judentum (=Die Weltreligionen: Vielfalt und Zusammenklang)*. Stuttgart.
- Schmidt, H. (2011): *Russische Literatur im Internet: Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda*. Bielefeld.
- Shparaga, O. (2020): “Wir brauchen eine starke Gesellschaft.” In: Rostek, A. / Weller, N. / Weiler, Th. et al. (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin. 83-95.
- Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak?* In: Nelson, C. / Grossberg, L. (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Houndmills / Basingstoke. 271-313.
- Stahl, H. (2019): *Sophia im Denken Vladimir Solov’evs. Eine ästhetische Rekonstruktion*. Münster.
- Uffelmann, D. (2011): *Umriss einer crossmedialen und grenzüberschreitenden Slavistik: Anstelle eines Manifests*. In: Christoph Barmeyer et al. (Hgg.): *Medien und Wandel*. Berlin. 161-183.
- Uffelmann, D. (2018): *Prosumers of the Russian Internet in Central Asia*. In: Bömelburg, H.-J. / Kirchner, M. / Koller, M. et al. (Hgg.): *Identitätsentwürfe im östlichen Europa – im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdwahrnehmung*. Wiesbaden. 241-262.
- Ulitzkaja, L. (2020): Ljudmila Ulitzkaja, an Svetlana Alexijewitsch, 10. September 2020. In: Rostek, A. / Weller, N. / Weiler, Th. et al. (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin. 108-109.
- Wijermars, M. (2021): *The Digitalization of Russian Politics and Political Participation*. In: Gritsenko, D. / Wijermars, M. / Kopotев, M. (eds.): *The Palgrave Handbook of Digital Russia Studies*. Cham. 15-32.
- Zychowicz, J. (2020): *Superfluous Women: Art, Feminism, and Revolution in Twenty-First-Century Ukraine*. Toronto.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge
Von Zitzewitz, Josephine: Case Study: Galina Rymbu, “Moia vagina,” June 2020. In: IZfK 6 (2022). 187-210.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-03f1-7a8e

Josephine von Zitzewitz (Tromsø)

Case Study: Galina Rymbu, “Moia vagina,” June 2020

On 27 June 2020, the prominent feminist poet Galina Rymbu published the poem «Моя вагина» (“My Vagina”) on her Facebook feed. «Моя вагина» is a solidarity poem, written in support of artist and LGBTQ activist Iuliia Tsvetkova, who is facing a charge of distributing pornography for her abstract paintings of vaginas in a group on the social media platform VKontakte. Rymbu’s poem created huge resonance: it was shared, translated and republished on various platforms on the web and in print, examined by researchers, and debated as both a work of literature and a political statement. The present article charts the story of this remarkable poem, from its origins to its formal properties, its place within contemporary feminist poetry and its close links to feminist activism, and the reactions it has triggered. It also analyses the follow-up poem Rymbu wrote in reply to her detractors, «Великая русская литература» (“Great Russian Literature”), with a focus on Rymbu’s ingenious play on personal pronouns. Finally, it will briefly look at the role of social media for the literary process in Russia, specifically the field of poetry.

Keywords: Galina Rymbu, feminist poetry, Russia, social media

On 27 June 2020, the prominent feminist poet Galina Rymbu – already discussed in the present volume by Stephanie Sandler and Dmitriï Kuz’min – published a poem called «Моя вагина» (“My Vagina”) on her Facebook feed.¹ Rymbu’s original post was shared over 200 times from Facebook alone and triggered a huge debate, some of it acrimonious. Poets felt prompted to write poems

¹ See Rymbu (2020a).

in response and/or support,² several feminist platforms abroad translated the poem, a public art project photoshopped it onto residential buildings,³ and several cultural institutions in Russia released statements in defence of Rymbu.⁴ Perhaps it is a coincidence, but a few days later the Russian platform *Takiedela*, which focuses on social issues rather than art, published a special section on feminist poetry in which the heated debate around «Моя вагина» (“My Vagina”) assumed a prominent position.⁵ Evidently, the word ‘vagina’ is still incendiary, and a vagina as the protagonist of a poem is anathema to many.⁶ In February 2021 – over half a year after the poem became a literary sensation – Facebook removed Rymbu’s original post, far too late to stop the proliferation of the text. However, as one commenter noted, the post had attracted so many comments that it had acquired sociological value; and these comments are now lost.⁷

«Моя вагина» (“My Vagina”) is itself a solidarity poem, written in the first person, in support of artist and LGBTQ activist Iuliia Tsvetkova. Tsvetkova is facing a charge of producing and distributing pornography on the internet⁸ for her abstract paintings of vaginas, which appeared in a VKontakte group called «Монологи вагины» (“The Vagina Monologues”)⁹ – probably in homage to Eve Ensler’s eponymous, now world-famous play on female experience (premiered in 1996) – as well as for a body positivity campaign under the title «Женщины – не куклы» (“Women are not Dolls”) that featured schematic drawings of naked women’s bodies.¹⁰ Various artists and organisations have been producing material in solidarity since Tsvetkova was first charged in December 2019.¹¹ On 27 June 2020, a concerted support campaign called “Media Strike” began, which included

² On Facebook: for example, Irina Kotova, «Я – устала» (Kotova 2020). Alla Gorbunova’s «Стихотворение, которое я бы написала о своем члене, если бы была мужчиной», mentioned in various literary digests (see Oborin 2020b), has since been removed. Nadia Delaland wrote a stylized ode to the vagina, «О, да Вагине», on the page of the Moscow Women’s Museum (Delaland n.d.). Further reactions – by Lida Iusupova, Ekaterina Simonova and Mariia Vilkoviskova – are cited on the page of the *Poëziia feminizma project* under the rubric «Битва за вагину».

³ As done by the *Yes Women Group* (see Links – [1] and [2]).

⁴ Pioner Bookstore, Moscow: see Links – [3]; Novoe Literaturnoe Obozrenie, the prestigious publisher: see Links – [4]; Andrei Voznesenskii Center: see Links – [5].

⁵ See Bobylëva (n.d.).

⁶ As noted, drily, by Lev Oborin (2020a).

⁷ For Rymbu’s own commentary see Rymbu (2021).

⁸ Paragraph “b”, Part 3 of Article 242 of the Criminal Code of the Russian Federation, punishable by up to six years of prison.

⁹ See Links – [6].

¹⁰ See Links – [7].

¹¹ See, for example, an art exhibition in Moscow back in December (Links – [8]). The various support campaigns are documented on a dedicated website (Links – [9]).

a female-body-themed photo exhibition by the wonderzine art project¹² and the poetry reading marathon for which Rymbu wrote her poem, curated by the Voznesenskii Center in Moscow.¹³ Running to over nine hours, this marathon is an astonishing feat in itself and evidence of the resonance of feminist themes in the contemporary Russian poetry scene. In its statement of support, the Pioner Bookstore claims that «Первым мостиком между активизмом и современной поэзией в этой истории стало [...] ее же стихотворение [Галины Рымбу] „Моя Вагина“.»¹⁴ (“The first bridge between activism and contemporary poetry is [Galina Rymbu’s] poem ‘My Vagina.’”) This is not quite correct – indeed, the link between feminist activism and poetry is well established in Russia today.

Rymbu is one of the figureheads of a literary current that is rapidly gaining prominence, and «Моя вагина» was born within a context that the author herself has shaped and by which she has been nourished. The poets at the forefront of *fem-poëziia* form an effective if ultimately small network, the members of which promote one another. Many of them espouse a clear political position.¹⁵ The fusion of (literary) aesthetics with a political agenda is a deliberate strategy here and one of the objectives of the foundation, in 2017, of the feminist platform *F-Pis'mo*, which is part of the cultural website *syg.ma*.¹⁶ Three of the best-known representatives, all around 30 years old at the time of writing – Galina Rymbu, Oksana Vasiakina and Dar'ia Serenko – studied together at the Literary Institute in Moscow. Several prominent poets are also prolific literary critics and/or curators of literary platforms, and change roles seamlessly: Rymbu co-founded *F-Pismo*, which she edits alongside Elena Kostyleva, Lolita Agamalova, Stanislava Mogilëva and Ekaterina Zakharkiv, while Anna Golubkova is one of the moderators of the platform *Artikuliatsiia*. Vasiakina and Serenko also curate art and media projects.¹⁷

¹² See Links – [10].

¹³ For the recording of the marathon see Links – [11].

¹⁴ See Links – [3].

¹⁵ A few examples: Kostyleva used to be a member of the infamous art collective *Voïna*, which organized high-profile stunts in the 2000s. In her interview for the project for *Poëtika feminizma* Lida Iusupova states: «Российский патриархат – огромная проблема современной российской фемпоэзии. Феминистская поэзия – это поэзия борьбы с патриархатом, поэтому у нее не может быть большей проблемы, чем патриархат.» (“The Russian patriarchy is an enormous problem for contemporary Russian feminist poetry. Feminist poetry is the poetry of struggle against the patriarchy, which is why it cannot have a greater problem than the patriarchy.”) (Iusupova n.d.). Dar'ia Serenko talks eloquently about art and feminist activism (Serenko 2017).

¹⁶ This concept, including its theoretical foundation, is discussed by Henrieke Stahl (2015: 442-445). Rymbu details her considerations in Rymbu (2020c).

¹⁷ Vasiakina tirelessly promotes feminist literature and poetry. Her contribution on *Wonderzine's* virtual bookshelf lists only books by women authors, and she makes a point of naming Lida Iusupova – in her late fifties and, in style and subject matter, clearly a role model for

Fempeziia as a literary current has been catalyzed by the various literary projects of veteran publisher and curator Dmitrii Kuz'min: his journal *Vozdukh*, in particular, has published Vasiakina (No 4, 2014), Rymbu (multiple times, featured author in No 1, 2016), Serenko (No 4, 2014), and Lida Iusupova (multiple times, featured author in No 4, 2014). ARGO RISK, the publishing house he heads, has published collections by Vasiakina, Rymbu, Iusupova and Serenko; Elena Kostyleva was published for the very first time in his journal *Vavilon* in 2001.¹⁸ In 2020/2021, *Fempeziia* arrived in English with three seminal publications: Iusupova's "The Scar we Know" (Preface: Oksana Vasiakina), Rymbu's "Life in Space," and the much-debated anthology "F-Letter: New Russian Feminist Poetry,"¹⁹ which has the potential to become the definitive reference collection for both English-and Russian-speaking readers owing to the fact that it is bilingual. "F-Letter," named after the *F-Pis'mo* platform, features twelve poets and many of the best-known 'activist' poems, such as Egana Dzhabbarova's «ямы сестры хачатурян» ("we are all the khachaturian sisters"),²⁰ Kostyleva's poem about the torture of homosexuals in Chechnya and Vasiakina's «Эти люди не знали моего отца» ("These people didn't know my father"), which acknowledges the formative significance of Lida Iusupova's 2016 poetry collection "Dead Dad" for the aesthetic of contemporary feminist poetry. Iusupova and Rymbu, whose seminal poems «Минутки» ("One Minute") and «Моя вагина» bookend the collection, are the only poets in the anthology represented by two poems each. Rymbu acted as a co-editor for the anthology – a testimony to her growing reputation and influence as a curator as well as a writer.

Now, in 2021, these feminist poets are able to reach a considerable audience through their various projects. One indicator of their success is the week-long *Festival feministского пис'ма*, which took place (online) for the first time in March 2021 and brought together a large number of authors, activists, translators, scholars, feminists, and poetry lovers.²¹ Contemporary feminist poetry is increasingly attracting critical attention, too.²² It is fair to assume that the repercussions

her younger colleagues – as her favorite poet (Vasiakina 2019). Rymbu also drives the discussion about feminist concerns in language and literature (Rymbu 2019).

¹⁸ Kostyleva singles out Kuz'min as her literary mentor and underlines the importance of his projects for feminist poetry in her interview for the project *Poëtika feminizma* (Kostyleva n.d.).

¹⁹ For discussions of these translations into English see Haynes (2020) and Zilberbourg (2020). The editors of "F-Letter" introduce the anthology in Ostashevsky / Morse (2020). Rymbu's own preface, in the original Russian, is available in Rymbu (2020c). For a review of "F-Letter" see Ebel (2020).

²⁰ The three Khachaturian sisters were charged with murder in 2018 after killing their father, who had physically and sexually abused them for years.

²¹ See Links – [12].

²² For example, Elena Georgievskaja, who singles out Vasiakina's collection «Ветер ярости» ("Wind of Fury") (Georgievskaja 2020). See also Stephanie Sandler's essay in this volume.

of this specific poem were amplified by Rymbu’s standing. Moreover, «Моя вагина», and the scandal it caused, made a significant contribution towards communicating the link between poetry and activism to people outside of literary, activist, and critical circles.

“*My Vagina*”

«Моя вагина» employs a form that has become increasingly common in Rymbu’s poetry. The poem is very long, consisting of clearly separate sections that each pursue their own specific focus. Moreover, «Моя вагина» is written in free verse; the language is simple, the metaphors transparent, and the phrasing concise; there is little obvious sound play. A highly topical poem, it is both accessible and supremely translatable, factors that have aided its quick proliferation. The first translation into English appeared the day after its publication; several others followed quickly.²³ More re-publications appeared in August and September, and later in the year, too, and these illustrate that publication on social media is not an impediment to print publication in the sphere of Russian literature today. What is more, it can evidently fast-track a poem for being brought to the attention of publishers.²⁴

«Моя вагина» is an uncomplicated poem if we consider only the lexicon, poetic devices, or metaphors. However, this apparent simplicity is offset by the poem’s composition. An attentive reading reveals a carefully crafted political poem that is laced with references to the Tsvetkova affair: both her name and her public on VKontakte are mentioned, and gender fluidity and homosexual sex feature prominently. Moreover, «Моя вагина» is almost archetypal in its display of key feminist tenets, yet at the same time strikingly original and personal.

In section five of the poem, the vagina becomes a stand-in for the female body as a whole when the poet offers the weary observation that, in a society struggling with its patriarchal heritage, «до моей вагины всем есть дело» (“my vagina is everyone’s business”). The list that follows is both universal and specific, with certain terms (*эшники* for “special forces,” *батюшка* for “priest” rather than the universal *священник*) that clearly invoke a Russian context:

²³ The poem was translated into English by Kevin M.F. Platt, see Platt (2020a); into Latvian by Anna Auziņa, see Auzina (2020); into Polish by Aneta Kamińska, see Kamińska (2020); into Romanian by Lilia Nenescu, see Nenescu (n.d.). There are also translations into Ukrainian and Belarusian.

²⁴ A translation into German by Jan Schaldach was featured as a poem of the day on a platform not specializing in feminist texts, see Schaldach (n.d.). A Danish translation was also published by Jon Kyst (paywall), see Kyst (n.d.). Both online and print versions were published in the original Russian by the Ukrainian journal ShO, see Rymbu (2020d). For the publication of Kevin Platt’s English translation and his preface, see Platt (2020b). The final version of Platt’s translation is also published in Rymbu / Ostashevsky / Morse (ed., 2020).

государству, родителям, гинекологам, незнакомым мужчинам,
 православным батюшкам, у которых под рясой погоны,
 а на рясе – женская кровь,
 работодателям, эшникам, военным, нацикам, миграционным службам,
 банкам, консервативным критикам «развратного образа жизни»,
 патриотичным деятелям культуры, юзающим традиционные ценности
 под коньячок.²⁵

the government, my parents, gynaecologists, men I don't know,
 Orthodox priests with epaulettes under their cassocks
 and women's blood on the cassock itself,
 employers, special forces, soldiers, nazis, migration control,
 banks, conservative critics of the 'depraved lifestyle',
 patriotic cultural figures debating traditional values
 while sipping cognac.²⁶

Another feature that betrays the poem's close ties to contemporary Russian feminism is the manner in which Rymbu merges, even identifies, the private with the political: «Но мне нравится мыслить её политически» (“but I like thinking about it [i.e. my vagina, J.v.Z.] in political terms”), or: «Моя вагина – это любовь, история и политика» (“My vagina is love, history, and politics”).²⁷ The private, in its most basic definition, emerges as the strongest political force there is. With little discernible irony, the poet declares that the vagina – representing the individual woman as well as feminist literature – will achieve the feats many activists dream of:

Я думаю, а что, может, и правда вагина погубит это государство,
 прогонит незаконного президента,
 отправит в отставку правительство.

I think that perhaps it's true that the vagina will destroy this state,
 drive out the illegal president,
 make the government redundant.

By the end of the poem, and particularly once we have read the companion poem «Великая русская литература» (“Great Russian Literature”), discussed below, we are inclined to agree. How does Rymbu achieve this?

The separate sections hone in on the great taboos that still surround the female body, and certainly not just in Russia. Section one begins with the raw physicality of childbirth – the definitive womanly act, since men cannot do it, and since reproduction is central to the species – and the damage this causes to the body:

²⁵ See Rymbu (2020e). All further citations refer to this version.

²⁶ All translations in this article are the author's.

²⁷ See Dmitrii Kuz'min's essay in this volume for an exposition of how contemporary Russian poets develop this idea, which has its origin in the 1960s women's movement and was first verbalized by the American feminist Carol Hanisch in 1969.

Потом мою вагину зашили,
она изменила форму. Стала узкой и стянутой
вагина-тюрьма, вагина-рана.

Later they sewed up my vagina,
it changed form. It became a narrow, tight
vagina-prison, a vagina-wound.

Normally, this kind of detail is carefully omitted from the omnipresent glossy stories hailing new motherhood. The following section could not be more different: an erotic poem, it tells of the joy of (heterosexual) sexual union using woman-centric (and hence feminist) images:

Теперь моя вагина – это норка
для твоего коричневого зверька с большой красной головкой.
куда он иногда проскальзывает, чтобы набраться сил.

Now my vagina is a burrow
for your little brown beast with its big red head.
it slips in there from time to time to gather strength.

These images are particular to the couple portrayed; this, and their non-sensational tenderness, places them beyond reach of the norms that define sex in the public eye – norms that are shaped by pornography and obscene language.

In section four, Rymbu celebrates menstruation as a special time to be enjoyed and a prime occasion for having sex. In so doing, she challenges a taboo that has been deployed for centuries to limit women's access to public life, and which is still used for that purpose in many parts of the world today.²⁸ What is more, the first-person heroine has an enlightened male partner who celebrates her body and its natural functions. His continued presence throughout the poem indicates that the text is in no way advocating a female-only space but rather pushing back against a notion of the world as defined by norms that exclude and/or restrict female-specific experience.

By contrast, an adolescent girl's discovery of her own body as a sexual entity is hers alone. Rymbu describes her search for a space not defined by boys' games and tastes; she, too, had accepted society's concept of sex as intercourse, as when she first masturbated:

²⁸ Many religious traditions regard menstruating women as ritually impure, notably Judaism (the relevant texts are, of course, also part of the Christian heritage, for example, Leviticus 20:18: "If a man lies with a woman during her menstrual period and uncovers her nakedness, he has made naked her fountain, and she has uncovered the fountain of her blood. Both of them shall be cut off from among their people." See also Leviticus 15:19-30) and Islam. In some Hindu communities in Nepal, menstruating women must stay in a designated hut (the practice persists, although illegal). More subtle discrimination exists, too: in poor communities, the unavailability of sanitary products affects teenage girls' school attendance.

Когда мне было 13, я пыталась засунуть туда дачный
огурец: хотела понять, что такое секс.
Тогда я ещё не знала, что это не только
пенетрация.

When I was 13 I tried to insert a summer
cucumber: I wanted to understand what sex is like.
Back then I didn't know yet that sex is not just
penetration.

The heroine also explores the excitement of touch with a female school friend, a scene that can be interpreted in several ways. To include a lesbian scene is most explicitly a token of solidarity with the LGBTQ activist Tsvetkova and the other lesbian and bisexual women who are such an important part of the feminist movement. Moreover, it protects the poem – a text that advocates for an inclusive approach to female sexuality – against being interpreted as heteronormative. Perhaps the scene of two girls' shared bliss and speechlessness also simply acknowledges the fact that sexuality is a spectrum and that people might find themselves at different points on this spectrum at different stages in their lives.

A particular focus of this poem is terminology: Rymbu uses a precise, unemotive lexicon – vagina, clitoris, penetration, penis, perineum, menstruation, period – that stands in marked contrast both to the belittling euphemisms we tend to use for body parts and physiological processes and to obscene language, which so often centers on genitals and sex. It hence becomes much harder to call her poem obscene or pornographic. The same conversational manner in which she refers to sex and body parts and all other phenomena normalizes these terms as parts of everyday speech. Rymbu is indeed highly aware of terminology and the associations triggered by specific words, and she deftly inverts received discourse and makes it her own when she observes that, while women allegedly have a “pussy” (note that this is the first time she uses the first-person plural), her organ is nothing like that; in fact, it is the exact opposite – a pretty, fluffy, but skittish mouse. She then goes on to literalize the image:

Наши вагины и вульвы называют кисками,
но у меня скорее не киска, а домашняя декоративная мышка,
маленькая, пушистая, беспокойная.
Она умрёт раньше времени?
Она умрёт в клетке?

Our vaginas and vulvas are called pussies,
but what I have is not a pussy, but more like a decorative pet mouse
small, fluffy, and skittish.
Will she die before her time?
Will she die in a cage?

The final section consists of a chain of images that explicitly identify the first-person heroine with her vagina:

Моя вагина – это любовь, история и политика.
 Моя политика – это тело, быт, аффект.
 Мой мир – вагина. Я несу мир,
 но для некоторых я – опасная вагина,
 боевая вагина. Это мой монолог.

My vagina is love, history and politics.
 My politics is the body, everyday life, affect.
 My world is the vagina. I carry the world,
 but some think that I’m a dangerous vagina,
 a warrior-vagina. This is my monologue.

Hence Rymbu calls her poem, which takes the form of a monologue, a “vagina monologue.” This move allows her to end on an unobtrusive reference to Tsvetkova’s group on VKontakte – the one that earned her the pornography charge.

In Response to her Detractors: “Great Russian Literature”

As predicted in the poem, everybody did, indeed, have something to say about Rymbu’s titular vagina. The world of Russian poetry remains largely conservative; this concerns content as well as form. While the popularity of free verse is growing rapidly, especially among younger poets, formal poetry continues to exert a strong influence.²⁹ This distinguishes the Russian poetry scene from its UK and US counterparts. Confessional poetry that involves frank descriptions of bodily processes came to Russia comparably late. At least as important is the fact that Russian society remains socially conservative. A sizeable part of the public lends at least silent support to laws such as that prescribing the “protection of children from information advocating for a denial of traditional family values” – that is, the law that can be used against anybody seen to be representing homosexuality as normal. Consequently, Rymbu’s poem is much more daring in its native context than it might sound in English. Many followers and fellow poets expressed their support, praising the poem’s literary quality and/or Rymbu’s courage. At the same time, «Моя вагина» also triggered a disturbing amount of misogynist hate speech, some of which was expressed on Rymbu’s own Facebook page (she has since disabled the ‘comment’ function for non-friends). However, most of the

²⁹ For an overview and conceptualization of contemporary free verse, see Orlitskii (2021: 176-209). Orlitskii is a curator as well as a researcher: the long-standing annual *Festival verlibra (Festival of Free Verse)*, which he now curates together with his daughter Anna, has evolved into a four-day marathon. In 2019, the poems that were read at the festivals between 1990 and 2018, were published as a two-volume anthology, accessible on the *Russian Free Verse* project’s new website, <https://rusfreeverse.com/books#anthology>. Yet the continued existence of an event specific to this form indicates that, for the time being, free verse remains the exception rather than the rule in Russian poetry.

derogatory, threatening, or just plain vulgar comments were posted on the pages of others who had shared and/or discussed her text.

Of course, there is no justification for abuse in any form. At the same time, it is almost comical to see how predictably a certain segment of the internet reiterates the same tired clichés. The toxicity of many comments is, unfortunately, characteristic of contemporary socio-political debate in many countries and of the online experience of outspoken women in general; however, it is not the topic of analysis here. I will focus exclusively on two incidents with a discernible literary component. It is worth noting that Rymbu's detractors in these cases are not acting as literary critics who ask questions and engage in dialogue. Rather, they present themselves as guardians of literary morality who effectively tell a (fellow) poet what (not) to write about. And, perhaps not surprisingly, the target is a (young) woman who writes, unashamedly, about (her own) sex.

Emblematic of this specious moralism is a Facebook post from 3 July by the Kazakh-Russian poet Bakhyt Kenzheev. Using perfectly polite language (unlike many others who became involved in the discussion on Kenzheev's page) he begins his dismissal of «Моя вагина» by sharing a jovial anecdote about the “organ of love” being the heart. He subsequently chides Rymbu, whom he recognizes as a “good poet,” for writing a poem about what he considers to be medical detail:

Есть такой древний анекдот про экзамены в медицинском институте. Профессор: «Расскажите, пожалуйста, об анатомии органа любви.» Студент: «Мужского или женского?» Профессор: «Все равно!» Студент дает обстоятельный и безупречный ответ. И получает четверку. «Но почему не пятерка?» «Вы знаете, молодой человек, в мои времена органом любви называлось сердце...» Это я к тому, что прекрасный Дмитрий Плахов сегодня вывесил у себя длинное стихотворение хорошего поэта Галины Рымбу. Оно про вагину. И стоило мне увидеть это слово, как сразу потянуло хлоркой и формалином, как из мертвецкой, а уж когда дошел до «пенетрации», так и подташнивать начало. Ох, не стоит поверять алгеброй гармонию, мне кажется. И стихов про поджелудочную железу или двенадцатиперстную кишку тоже, наверное, писать не стоит. 😊³⁰

There is this very old joke about exams at the medical institute. The professor says: “Please tell us about the anatomy of the organ of love.” The student replies: “The male organ or the female?” Professor: “Whichever you like!” The student provides a detailed, flawless description. And gets a B. “But why not an A?” – “Young man, you know, in my time the organ of love was known as the heart...” I'm telling you this, because today the wonderful Dmitrii Plakhov reposted on his page a long poem by Galina Rymbu, who is a good poet. The poem is about the vagina. And as soon as I spotted that word, I caught a whiff of chlorine and formalin, like in the morgue, and by the time I got to “penetration,” I started feeling faintly sick. Oh my, I feel one shouldn't measure harmony by algebra. And it's probably not advisable to write poems on the pancreas or the appendix either. ☺

³⁰ See Kenzheev (n.d.).

If we take him at his word, Kenzheev’s revulsion at the medical whiff that, in his imagination, emanates from Rymbu’s lexicon demonstrates an astonishing degree of ignorance on the part of the older poet, who has been living in North America since the early 1980s: after all, unlike the vagina, the pancreas and appendix are not part of the political discourse within which Rymbu’s poem is situated. Certainly, the Russian state does not persecute anybody for drawings of a pancreas on social media, but is much less tolerant of vaginas, as the Tsvetkova affair shows – and, in her poem, Rymbu makes a point of stressing that her own freedom of expression is conditional upon her living outside Russia (she now resides in L’viv, Ukraine).

Kenzheev invokes classical poetry and its musicality by alluding to a line from the opening scene of Pushkin’s 1830 verse play, “Mozart and Salieri,” in which the latter deplores «Поверил / Я алгеброй гармонию» (“I measured / Harmony by arithmetic”). In doing so, he implies that there are artistic standards that should not be tested. Yet literature – indeed any art – develops by pushing boundaries, formal and semantic. Those who follow Kenzheev in decrying Rymbu’s disregard for allegedly immovable literary standards are effectively their unease about boundaries being challenged (and, what’s more, by a young woman) behind a much more superficial indignation at the poet’s topic, lexicon, and formal tropes. Seen in this light, the outrage of Rymbu’s detractors seems directed at the very existence of a literary universe that is emphatically different from the one that they themselves favor but that is, by now, impossible to overlook.

Yet Kenzheev’s indignation at the appearance of (female) genitalia in the role of literary protagonist is positively benevolent and straightforward compared to the reaction of others, both male and female, who felt compelled to respond publicly to Rymbu’s poem. One example is the literary columnist Viktoriia Shokhina who, on 5 July, published a blog called «Границы поэзии» (“The Limits of Poetry”), consisting of the parody poem «Вагины Галины» (“Galina’s Vaginas”) (in Russian, the title rhymes) and a condemnation of Rymbu’s approach (rather than her subject matter).³¹ Shokhina’s piece represents a cross-section of the politically tinged invective often levelled at feminist poets in contemporary Russia: their gender activism is ridiculed («меня всегда смущало в феминистском дискурсе яростное стремление утвердить свой гендер; наверное, правильнее в этом случае сказать – свою гендерку» (“what has always disconcerted me in feminist discourse is the frenzied need to establish one’s gender; probably in this case I should say one’s *genderka*”³²). Meanwhile,

³¹ See Shokhina (2020).

³² Ibid. *Genderka* – Russian is a gendered language, and Shokhina’s mock-feminine version of the grammatically masculine abstract term ‘gender’ is a reference to the practice of Rymbu and many others, who insist on the use of feminine endings for nouns denoting professions. Where these don’t exist, they create them: for example, *кураторка* (*female curator*) or *авторка* (*female author*). At the same time, in other contexts the suffix *-ka* can have a diminutive, belittling and/or affectionate function (*сума* [*bag*] and *сумка* [*ladies’ handbag*]; *дочь*

the trademark form of free verse resembling the spoken-word cadences that is used by Rymbu, Yusupova, Vasyakina, and others and is also popular in Anglo-phone activist verse is derided as ‘foreign’:

Но дело не в теме – для поэзии нет запретных тем. Дело в том, как эта тема решается. [...] Поэзии как таковой нет. Есть нечто, подражающее русским переводам с американского.³³

The topic is not the issue – there are no forbidden topics in poetry. The issue is the presentation. [...] There is no poetry to speak of here. This is something that resembles Russian translations from the American.

Arguably the most unsavory aspect of Shokhina’s piece is how she yokes gender politics to nationalist concerns, decrying the close alliance of feminist and LGBTQ causes as an example of Western cultural intrusion. Hers is a prime example of the discourse of conservative nationalist forces, which identify sexual identity with political ideology and construe non-heterosexual and non-cisgender identities as alien imports from the West:

Она была девочкой
в розовом платье [...]
вся как радуга
на флаге над посольством США в Москве³⁴

She was a little girl
in a pink dress [...]
just like the rainbow
on the flag above the US Embassy in Moscow³⁵

In the same vein, the émigrée Rymbu, who chose to live in Ukraine – a country embroiled in a protracted war with Russia – is lambasted by Shokhina as lacking in patriotism. Patriotism, according to Shokhina, involves consent to Russian government policy in the areas of foreign policy, treatment of political opponents, and family/gender politics:

девочка выросла, определилась
и переехала во Львов,
там свобода и Крымненаш.
+++
Отмените референдум по Конституции!
Освободите политзаключенных!

[*daughter*] and *дочка* – affectionate term that can also refer to a young child). The term *genderka* carries all these associations; Shokhina thus presents gender as a profession/aim in itself as well as a minor thing that does not need to be taken entirely seriously.

³³ Shokhina (2020).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ This is a reference to the scandal that broke on 25 June 2020 when the US Embassy raised the rainbow flag to honor the flag’s 42nd anniversary. In 2020, the date coincided with the beginning of the Constitutional referendum in Russia. For information, including links to various Russian sources providing commentary on the incident, see Links – [13].

Запретите патриотам патриотить
традиционные ценности!³⁶

The girl grew up, made up her mind
and moved to L’vov³⁷
there’s freedom there and *Krymnesh*.³⁸

+++

Cancel the Constitutional Referendum!³⁹
Free the political prisoners!
Forbid the patriots from patriotizing
traditional values!⁴⁰

While Facebook’s newsfeed mechanism and limited search function naturally bury older posts under the sediment of newer material, which makes it difficult to uncover them once time has passed, blog posts remain visible to search engines. Today, Kenzheev’s post will only be read by those who know about it and scroll through his profile. Meanwhile, an internet search for responses to Rymbu’s poem returns Shokhina’s blog near the top of the results list.

On 3 July, Rymbu responded to the torrent of negativity she had encountered already by posting a new poem called «Великая русская литература» (“Great Russian Literature”).⁴¹ Those who have read the comments below «Моя вагина» and followed the discussion on the pages of Kenzheev and Rymbu will see that she has re-purposed some of the negative comments to lend a mordant note to her answer poem.

³⁶ Shokhina (2020).

³⁷ L’vov – the Russian name of L’viv in Western Ukraine.

³⁸ *Krymnesh* – literally “Crimea’s not ours,” a reference to *Krymnash*, “Crimea’s ours,” the ubiquitous slogan used by Russians who approved of the annexation of Crimea by Russia in 2014.

³⁹ In summer 2020 the Russian government held a popular referendum on extensive amendments to the Constitution, which included greater concentration of power in the hands of the president, permission for the current president to serve beyond the usual two terms by means of “annulling” terms already served, and the definition of marriage as a union between a man and a woman. The referendum carried.

⁴⁰ “Traditional values” – a version of the widely used euphemisms that set off heterosexual monogamous relationships against all others, derived from the infamous “anti-gay” law of 2013: «Виды информации, причиняющей вред здоровью и (или) развитию детей: (информация) отрицающая семейные ценности, пропагандирующая нетрадиционные сексуальные отношения [...]» (“Forms of information that cause harm to the health and/or development of children are: [information] that negates family values, propagates non-traditional sexual relations [...]”; Federal Law of the Russian Federation No 436-FZ, Article 5.4)

⁴¹ See Rymbu (2020b).

Unlike «Моя вагина», which is almost entirely written in the first-person singular, large parts of «Великая русская литература» use the first-person plural. In these sections, the poet purports to speak for all women; or, at least, for all women who write. Her tone is belligerent. The poem starts with a series of rhetorical questions directed at her attackers:

Кто в «русской литературе» эстетизировал насилие над женщиной?

Кто имеет право и голос, чтобы издеваться в своих текстах и комментариях над нашими словами, нашим телом, нашими мыслями и текстами?

Кто может написать про нашу поэзию, поэзию женщин:
«эта девочка больна, раз такое пишет»⁴²

Who aestheticized violence against women in “Russian literature”?

Who has the right and the voice to mock our words, our body, our thoughts and our texts in their texts and comments?

Who can write about our poetry, women’s poetry:
“this girl must be sick to write this stuff”

While her list includes the body as the aspect by which women are often defined, her focus is very much on the chauvinistic criticism of women’s words – and, we can assume, specifically of women’s poetry. The shift from ‘I’ to ‘we’ offers an interesting angle for analysis. The individual under attack from a crowd (re-)conceptualizes herself as the representative of an invisible collective. The ‘we’ of Rymbu’s heroine seems inclusive – she is writing from within, and on behalf of, the collective of women writers. At the same time, one purpose of this ‘we’ is clearly to delineate identity and draw battle lines. ‘We’ stands for female writers who suffer censure at the hands of the male establishment and who are aware of, and struggling against, patriarchal power structures. Rymbu’s ‘we’ is effectively the ‘we’ of feminist poets, and it has a clearly delineated opponent: the literary establishment, dominated by men with patriarchal values, which is presented in this poem as a hostile, closed group with the temerity to impose norms upon women and the texts that they write.⁴³

Rather than make the shift from individual to collective an explicit one (as, for example, Anna Akhmatova does in her “Requiem”), Rymbu seamlessly moves from singular to plural and back again. Just like «Моя вагина», «Великая русская литература» contains elements that seem plausibly autobiographical, and these elements are told by a female first-person narrator. This narrator seems to introduce some distance from the ideological standpoint of the ‘we’ narrator. However, her voice lacks the tenderness that marks lexicon and inflection of «Моя

⁴² Rymbu (2020f). All further citations refer to this version.

⁴³ Natalia Azarova has conducted a large-scale survey study on the use of ‘we’ in contemporary Russian poetry based, among other things, on the concept of inclusive and exclusive ‘we’ put forward by Karl Bühler in his “Theory of Language” (1934). See Azarova (2019). For a theoretical treatment, see Stahl (2019).

вагина». The encounters between this first-person heroine with those who oppose her poetics in the name of received literary standards – all the things that ‘classical literature’ stands for – have been marked by violence, whether physical or verbal/virtual. We witness how she, still a teenager, is slapped by a male poet following a disagreement over poetic forms, while the others at the literary gathering continue to socialize as if nothing happened. She continues to address a single opponent in the second-person plural when she calls out a person who used the internet as an easy way to harass her with personal messages, including unsolicited ‘dick pics,’ and adds that this has happened multiple times. Indeed, #Me-Too (in Russian, #Янебоюсьсказать) has proven this experience to be so common, especially for women in the public eye, that the singular comes to denote a generic action.

In step with the subject matter, the lexicon of «Великая русская литература» is radically different from that of «Моя вагина». While the latter only features two instances of profanity, vulgar language abounds in «Великая русская литература», although all obscenities refer back to the aggressors – men who habitually use this language themselves, posing as macho, while remaining speechless when it comes to fields of sexual pleasure that require trust and self-abandonment:

в твоей самой запретной
метафоре – простате,
которую нельзя стимулировать,
про которую нельзя говорить,
которую, наверное, даже нельзя так называть:
(слишком физиологично, даже пахнет
МИДИЦИНСКИМ ФЕМЕНИЗМОМ,
от которого просто тошнит)

in your most forbidden
metaphor – the prostate,
which one mustn’t stimulate,
which one mustn’t talk about,
which one probably mustn’t even call that:
(too physiological, it even carries a whiff of
MIDICAL FEMENIZM,
which makes you simply feel sick)

“MIDICAL FEMENIZM,” deliberately misspelled, is an intertextual reference to Kenzheev’s claim that Rymbu’s poem «Моя вагина» carries the odor of the morgue. Rymbu thus clearly identifies the discourse of Kenzheev and those arguing like him as representative of the order her poem is attacking.

«Великая русская литература» is an indictment of a literature that is part of a system perpetuating the violent repression of women and their voices. According to Rymbu’s heroine, this system works because it is implicit. In other words, it is not acknowledged as an order created for the benefit of a particular group, not

least because to acknowledge it as such would expose the patriarchal order as potentially replaceable by another (any other) system:

Кто ИЗ ВАС может честно написать об этом?
 Объяснить, как работает эта система и что она для вас
 значит? КТО?
 Напиши!
 Будь смелым,
 покажи нам
 СВОЁ
 ПРИРОДНОЕ
 ПРАВО!

Who OF YOU can honestly write about this?
 Explain how this system functions and what it means
 for you? WHO?
 Come on, write!
 Courage!
 show us
 YOUR
 NATURAL
 RIGHT!

In this poem, the term “classical Russian literature” applies not just to well-known texts in which «барин насилует служанку» (“the landowner rapes the servant girl”) with impunity. Rather, it designates the established contemporary literary scene that subjects creative, non-conformist women to verbal or even physical violence if they refuse to tone down their voices.

But «Великая русская литература» ends on a note of defiant hope, or challenge: Rymbu’s first-person narrator affirms that the literature defined by a certain group of men is not ‘our literature.’ This is the place at which she opens out her ‘we’ to include not just female poets, not just women, but (perhaps predictably) LGBTQ people and others who challenge gender norms; and also, crucially, men who are not defined and hobbled by patriarchal norms:

Хоть бы вам такую одежду, которая делала бы вас невидимыми,
 для нас, для женщин, девушек, дочерей,
 и для мужчин, отказывающихся вписываться в матрицу
 гегемонной маскулинности,
 критикующих патриархат,
 не играющих по его правилам,
 для квирных людей, идущих за руку по улице,
 для небинарных персон с цветными волосами,
 идущих по улице с улыбкой – вам навстречу,
 для гомосексуалов, лесбиянок,
 бисексуалок и бисексуалов,
 интерсексуальных, агендерных
 и транс*персон,

May you have clothes that make you invisible
to us, to women, girls, daughters,
and to men who refuse to be written into the matrix
of hegemonic masculinity,
who criticize the patriarchy,
who don't play by its rules,
to queer persons holding hands in the street,
to non-binary persons with colorful hair,
who walk down the street with a smile on their face and in your direction,
to gay men and lesbian women,
to bisexual women and men
to intersexual, non-gendered
and trans*persons,

Only one group is left out of this expanded collective, this reassuring space of 'we': namely, those men who now impose their standards on Russian literature, gesturing towards a patriarchal tradition:

Ведь это важно — запоминать
мысли известных культурных деятелей и поэтов
великой страны, великой империи.

It's important after all to remember
the thoughts of the well-known cultural figures and poets
of the great country, the great empire.

Those are the same men that Rymbu's heroine has been denouncing for intimidation and gender-based violence throughout the poem. And in a transparent reference to a well-known establishment writer who continues to champion the war in Ukraine, she draws a direct line between violence against women and Russia's military aggression:

Вспоминаешь, Хазар Облепин?
[...]

а потому,
что тешил свой хуёк
на территории боевых действий
в чужой стране
чужими смертями,
чужими смертями,
дрочил себе смертью и темнотой,
возвеличивал свой фаллос количеством цинковых гробов,
к которым причастны твои друзья, насильники женщин,
пользующиеся военной ситуацией,
а потом написал об этом
геройскую, да? Книгу.

Remember that, Khazar Oblepin?
[...]

but because
 you entertained your tiny cock
 during active combat
 in a foreign country
 with other people's deaths
 you wanked on death and darkness
 you exalted your phallus by the number of zinc coffins
 in which your friends are complicit, rapists of women
 who take advantage of the war situation,
 and later you wrote about it
 a heroic book, right?

This implicit connection between gender-based violence and an authoritarian, imperial, repressive state is a key element of Rymbu's theory of political feminism and will be discussed, briefly, in the conclusion.

By the end of «Великая русская литература», the heroine's 'we' has morphed into an exclusive 'we' that establishes a clear sense of (upside-down) hierarchy: a just, poetic hierarchy, which deposes those who define literature today from their seats of power. The future of Russian literature is not the "greatness" that, in Russian, carries notions of national exceptionalism, but openness:

Наша разная. Русскоязычная, билингвальная,
 полилингвальная,
 анархичная, нефаллоцентричная,
 не патриотичная. ОНА ПРОТИВ
 тухлого патриотизма и режимного государства
 в принципе. Всегда была.
 И не великая,
 а ОТКРЫТАЯ.
 Но
 это
 литература
 будущего

Our literature is different. In Russian, bilingual,
 polylingual,
 anarchist, non-phallocentric,
 not patriotic. IT IS AGAINST rotten patriotism and the security state
 on principle. Always has been.
 And it's not great,
 but OPEN.
 But
 this is
 the literature
 of the future

The effect of this ingenious juggling of pronouns – from plural to singular and back – is that those excluded from the future of Russian literature are precisely the men to whom the poet's heroine addressed her rhetorical questions at the start. When the

narrator associates the literature of the future with her vagina, the phrasing invokes both Rymbu’s original poem, which started the controversy, and the inclusive feminism she promotes. It is a literature in which women have a full voice:

ЭТО
ЛИТЕРАТУРА
БУДУЩЕГО
МОЯ ВАГИНА
ЛИТЕРАТУРА ВСЯ
МОЯ
ВАГИНА
И ТЕБЕ ТУТ НЕ МЕСТО.

*

Тебе пизда.

THIS IS
THE LITERATURE
OF THE FUTURE
MY VAGINA
ALL OF LITERATURE IS
MY
VAGINA
AND THERE IS NO SPACE HERE FOR YOU.

*

The cunt will get you.

The concluding lines hinge on the contrast between the neutral term *вагина* – and everything it represents in Rymbu’s poetic universe, from women to feminist literature – and its vulgar synonym *пизда*, a word that provides the root for many Russian swearwords. In the form of the derivative *пиздец*, *пизда* is indicative of an unpleasant or desperate situation or outcome: «тебе пиздец» can be translated as “you’re done for.” But here, Rymbu’s heroine uses the dative construction «тебе...» with the original term. The second-person singular indicates the familiarity employed when we curse, but it also gives the impression that the poem is addressing an individual detractor, or rather, that the heroine’s detractors had by now all morphed into one person. Her use of *пизда* is effective on several levels: as a contrast to the positively described *вагина*, as an echo of a widespread vulgar expression, and as a clear signpost. Throughout the poem, vulgar language has been used to connote unreformed, patriarchal men, the men who revolt against the term *вагина* in a poem – ultimately, the men who promote the “great Russian literature” that Rymbu’s heroine denounces as outdated and representative of an oppressive ideology. But there is more to these final lines: “the literature of the future” is a transparent allusion to Rymbu’s most recent poetry collection, published in 2020, entitled «Ты – будущее» (“You are the Future”).

Conclusion

Like the Tsvetkova affair, «Моя вагина» and its impact originated in, and were carried along by, social media. Social media offers tremendous opportunities to poets. Liberated from the need to find favor with the editors of a very limited number of print journals (as is the situation in Russia) – or even the editors of online poetry platforms – and set free from long publication cycles, poetry posted on social media can react to current events in real time and generate aesthetic as well as political debate. Poets can also curate and engage with their audience, potentially reaching far more people than any other form of publication. Social media can make poetry ‘go viral,’ and political poetry is particularly prone to snowballing in this way. This phenomenon has been studied, particularly with regard to the multimedia/video poetry deployed by activists in response to the war in Ukraine.⁴⁴ While «Моя вагина» did not reach numbers that would justify calling it a ‘viral’ poem, it proliferated far more than could be expected of a poem published in a journal. Moreover, its proliferation shows that the mechanisms that make video poetry into a tool for political discourse also work in the case of text-only posts; for example, «Моя вагина» triggered not just heated debate but also a number of answer poems, some of which parody the tone of the original.⁴⁵ Social media is central to contemporary activism for precisely the same reasons: immediacy and the potential to reach an exponentially larger number of people through the snowball effect of reposting content. Social media is thus a natural meeting place for art and activism. This is precisely why Iuliia Tsvetkova used it for her work, and why actions in her support had such resonance. In this sense, social media has endowed art with the power to be political, to raise awareness, to rally, and to polarize.

Much of the support for Iuliia Tsvetkova came under the hashtag “My body is not a crime” («Мое тело не преступление»). Rymbu states that she hopes to «Делать революцию вагиной. / Делать свободу собой.» (“Make revolution with my vagina. / Make freedom with myself.”).⁴⁶ Contemporary feminist poetry cannot be divorced from its political mission, which goes far beyond a preoccupation with women’s rights. Rymbu herself describes the political dimension as follows:

В новой российской феминистской поэзии нередко проблематизируется связь насилия государственного и насилия гендерного, домашнего насилия, насилия на почве ненависти к ЛГБТ+. Нынешний российский режим с его институтами государственного, полицейского и военизированного насилия

⁴⁴ E.g. by Stahl (2015).

⁴⁵ Andrei Rogatchevski has analyzed activist video lyrics in the Ukraine war with special attention to the genre of the answer song; significantly, he conceptualized all these videos as music rather than poetry, including Anastasia Dmitruk’s «Никогда мы не будем братьями» (“We will never be brothers”). See Rogatchevski (2019).

⁴⁶ Rymbu (2020d).

не может существовать без поддержки института насилия в семье и гендерного подавления. Этот режим гипермаскулинен, но в то же время все время обеспокоен своей маскулинной идентичностью и боится ее потерять.⁴⁷

New Russian feminist poetry often focuses on the problematic link between state violence and gender-based violence, domestic violence and violence based on hatred towards LGBT+. The contemporary Russian regime, with its institutions of state violence, police violence, and militarized violence, cannot exist without the support of the institution of violence in the family and gendered repression. This regime is hypermasculine but at the same time is always concerned with its masculine identity and afraid of losing it.

Read in this way, feminist poets have managed to use their art in order to position themselves as outspoken opponents of the current regime. In the Russia that has managed to effectively silence so much political opposition and protest since 2012 (the year of both the Bolotnaia Square case and the Pussy Riot case, as well as the legislation against "gay propaganda," which was signed into law in 2013), feminism has shown itself to be highly resilient and inventive. This is conceivably a result of women's issues («женский вопрос») having become so politicized in the wake of the aggressively retrograde gender and family politics pursued by the Russian state. Examples include not only the law against gay propaganda but also the de-criminalization of domestic violence and the practice of using anti-pornography and anti-paedophilia laws to discredit political opponents (cf. the case of Iuliia Tsvetkova but also the Kafkaesque case of the historian Iurii Dmitriev, which has been ongoing since 2016). While the policies pursued in Russia might seem extreme, citizens of other countries should not be complacent: the same tendencies are evident in many places. Examples include the homophobic rhetoric at a government level in some Eastern European countries (Poland, Hungary) and the resurgence of an aggressive anti-abortion debate in the US and, less forcefully, in the UK. In the face of challenges such as the coronavirus pandemic, climate change, economic crisis, war, and mounting international tensions, some ruling elites remain embroiled in sexual politics. Perhaps this is why feminist activism has turned out to be so vocal and robust in Russia, and why, in the words of Rymbu's poem, the vagina – as a synecdoche for 'feminism' – is an effective political instrument.

The case of «Моя вагина» throws into sharp relief a number of questions that include genre (does work that thrives on the internet have to fulfil certain formal criteria, and are these different from those required by 'traditional' channels?); textual authority (it is easy for the author, and others, to modify or even remove a text circulating online); canonicity (do viral spread and frantic discussion in the comments section of a Facebook thread count as a measure of success?); and, last but not least, the unique vulnerability of an artist who may have to deal with a large number of abusive and personal comments and messages in real time.

⁴⁷ Rymbu (2020c).

Literature

- Auziņa, A. (2020): Galina Rimbu, Mana vagīna. <https://satori.lv/article/mana-vagina> (08.06.2022).
- Azarova, N. (2019): Новые проблемы старого «мы». In: Russian Literature. The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Edited by Henrieke Stahl. 109-110 (November–December 2019). 275-300.
- Bobylëva, M. (n.d.): Поэтика феминизма. <https://fem.takiedela.ru/> (08.06.2022).
- Delaland, N. (n.d.): О, да, Вагине // Московский женский музей. <https://www.wmmsk.com/2020/07/nadya-delaland-o-da-vagine/> (08.06.2022).
- Ebel, F. (2020): The Voice of Feminism: On “F Letter: New Russian Feminist Poetry”. Los Angeles Review of Books (December 2020). <https://lareviewofbooks.org/article/the-voice-of-feminism-on-f-letter-new-russian-feminist-poetry/> (08.06.2022).
- Georgievskaja, E. (2020): Русская феминистская поэзия: заметки на полях // Литература. 114 (April 2018). http://litteratura.org/issue_criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html (08.06.2022).
- Haynes, S. (2020): How Russia’s Feminist Poets Are Changing What It Means to Protest. In: Time (December 2020). <https://time.com/5908168/russia-feminist-poets-protest/> (08-06.2022).
- Iusupova, L (n.d.): Лида Юсупова и ее первопроходчество. <https://fem.takiedela.ru/10/> (08.06.2022).
- Kamińska, A (2020): https://www.facebook.com/literackibabiniec/posts/140155833567358?__tn__=K-R [this content has been removed]
- Kenzheev, В.: Есть такой древний анекдот... <https://www.facebook.com/bkenjeev/posts/10223142994544047> (08.06.2022).
- Kostylëva, E. (n.d.): Елена Костылева и поэзия для всех. <https://fem.takiedela.ru/7/> (08.06.2022).
- Kotova, I. (2020): ‘Ja – ustala’. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2700797916858590&id=100007852242552 (30.09.2020). [This content has been removed].
- Kyst, J. (n.d.): Galina Rymbu, Min vagina. <https://politiken.dk/debat/kroniken/art8081644/Min-vagina>. [paywall] (08.06.2022). Oborin, L. (2019): Памятник страданию другой женщины // Горький (July 2019). <https://gorky.media/reviews/pamyatnik-stradaniyu-drugoj-zhenshhin/> (08.06.2022).
- Oborin, L. (2020a): Полиция поэзии и политика прозы: ссылки недели // Горький (July 2020). <https://gorky.media/context/politsiya-poezii-i-politika-prozy-ssylki-nedeli/> (08.06.2022).
- Oborin, L. (2020b): Социальное равенство: это война: ссылки недели // Горький (July 2020). <https://gorky.media/context/sotsialnoe-ravenstvo-eto-vojna-ssylki-nedeli/> (06.06.2022)
- Orlitskii, Iu. (2021): Стихосложение новейшей русской поэзии. Москва.
- Ostashevsky, E. / Morse, A. (2020): Preface to “F-Letter. New Russian Feminist Poetry.” Platt, K. (2020b): Galina Rymbu, “Moia vagina,” with a preface by the translator. <https://nplusonemag.com/online-only/online-only/my-vagina/> (08.06.2022).

- Rogatchevski, A. (2019): Euromaidan's Aftermath and the Genre of Answer Song. In: Hansen, A. / Rogatchevski, A / Yngvar, S. / Wickström, D.-E.: A War of Songs. Popular Music and Recent Russia-Ukraine Relations. With a foreword by Artemy Troitsky. Stuttgart
- Rymbu, G. (2019): Поэт, поэтка, поэтесса? Феминитивы. Отвечают современницы. Ч. 2 // Год литературы (March 2019). <https://godliteratury.ru/articles/2019/03/16/royet-royetka-royetessa-feminitivy-otve> (08.06.2022).
- Rymbu, G. (2020a): Моя вагина. <https://www.facebook.com/GalinaRymbu/posts/1627474524085206> (30.09.2020). [This content has been removed].
- Rymbu, G. (2020b): Великая русская литература. <https://www.facebook.com/GalinaRymbu/posts/1632746380224687> (08.06.2022).
- Rymbu, G. (2020c): Зернышки преображения. Галина Рымбу о новой русской феминистской поэзии (November 2020). https://www.colta.ru/articles/literature/25947-galina-rymbu-predislovie-antologiya-f-letter-new-russian-feminist-poetry?fbclid=IwAR1qEWZlzJTIOOnGTXc9uwSLSHJgMk4fV_T8p5xYemTBD-JuneKudPfhwfLM (08.06.2022).
- Rymbu, G. (2020d): Моя вагина. <https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/> (08.06.2022).
- Rymbu, Galina (2020e): Моя вагина. In: Ты - будущее. Москва. 154-161.
- Rymbu, Galina (2020f): Великая русская литература. In: Ты - будущее. Москва. 162-182
- Rymbu, G. (2021): Фейсбук удалил мой пост... // <https://www.facebook.com/GalinaRymbu/posts/1832099086956081> (08.06.2022).
- Rymbu, G. / Ostashevsky, E. / Morse, A. (ed., 2020): F Letter: New Russian Feminist Poetry. isolarii.
- Schaldach, J: Galina Rymbu, Meine Vagina. <https://www.fixpoetry.com/texte/text-des-tages/galina-rymbu/meine-vagina?fbclid=IwAR3g53LwyNRPcgQn9fq6Ma-ghFZcplYMMwueB0y3fuSBIEm-d2ieq72vX4M> [This content has been removed].
- Serenko, D. (2017): Арт-активистка Дарья Серенко о любимых книгах // Wonderzine (July 2020). <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/228104-Dar'ia-serenko> (08.06.2022).
- Shokhina, V. (2020): О границах поэзии. // <https://zen.yandex.ru/media/ruzhizn/o-granichah-poezii-5f02354331eb8e75ee8539f6> (08.06.2022).
- Stahl, H. (2015): Poesie als politische Partizipation: Der virale poetopolitische Diskurs um Anastasija Dmitruks Videogedicht „Nikогда my ne budem brat'jami“ auf YouTube. In: Zeitschrift für Slavische Philologie. 71(2). 441-477.
- Stahl, H. (2019): Типология субъекта в современной русской поэзии: теоретические основы. In: Russian Literature. The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Edited by Henrieke Stahl. 109-110 (November–December 2019). 1-29.
- Vasiakina, O. (2019): Поэтесса и феминистка Оксана Васякина о любимых книгах // Wonderzine (February 2019). <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/bookshelf/240937-oksana-Vasiakina> (08.06.2022).
- Zilberbourg, O. (2020): Feminist and Queer Russophone Poetry. In: Punctured Lines. Post-Soviet Literature in and outside the Former Soviet Union (October 2020). <https://puncturedlines.wordpress.com/2020/10/14/feminist-and-queer-russophone-poetry/> (08.06.2022).

Links to sources on the internet (08.06.2022)

- [1] Yes Women Group 1:
<https://www.facebook.com/nikadubrovsky/posts/10158345862588959>
- [2] Yes Women Group 2:
<https://www.facebook.com/GalinaRymbu/posts/1635259976639994>
- [3] Pioner:
<https://www.facebook.com/pionerbookstore/photos/a.977432319013891/3066581213432314/?type=3&theater>
- [4] Novoe Literaturnoe Obozrenie:
<https://www.facebook.com/nlobooks/photos/a.169229369772792/3547138605315168/?type=3&theater>
- [5] Andrei Voznesenskii Center:
<https://www.facebook.com/voznescenskycenter/photos/a.217776748908413/589180335101384/?type=3&theater>
- [6] Monologi vaginy: https://vk.com/vagina_monologues
- [7] Zhenshchiny – ne kukly: https://vk.com/wall97818883_2287
- [8] Exhibition: <https://www.facebook.com/watch/?v=2499997173613512>
- [9] Website – Free Tsvetkova: <https://www.freetsvet.net/>
- [10] Wonderzine: https://www.wonderzine.com/wonderzine/beauty/beauty-shoots/247945-my-body-is-not-a-crime?utm_campaign=editorial-widgets&utm_medium=village&utm_source=newandbest
- [11] Marathon: https://www.youtube.com/watch?v=KjmlpzWi_cg
- [12] Festival: <https://fest-f-write.ru/program> [This content has been removed.]
- [13] Meduza: <https://meduza.io/shapito/2020/06/29/amerikanskoe-i-britanskoe-posolstva-v-moskve-vyvesili-lgbt-flagi-i-eto-ta-a-ak-vozmutilo-rossiyskie-smi-aktivistov-i-politologov>

The research of Josephine von Zitzewitz at UiT The Arctic University of Norway (Tromsø) was funded by the European Union's Horizon2020 Research and Innovation Programme under grant agreement #840119.