

Seweryn Pollak

O korespondencji [Borysa] Pasternaka. Listy, ludzie, losy¹

Każda próba dotarcia do twórczości poety, twórczości zamkniętej, przedstawiającej określony świat myśli i doznań poetyckich – niezależnie od tego, czy zawrze się ona w kształcie tego, co nazywamy poezją, czy w kształcie prozatorskiej relacji – jest wejściem w jednolity świat myśli i wyobraźni, określony i zamknięty, a przecież będący w ustawicznym ruchu. Wejście w ten świat pisarza, poety, zdawałoby się już w założeniu przeznaczone dla przekazu innym, nie każdemu jest jednak dane, nawet, zdawałoby się, wnikliwemu czytelnikowi czy komentatorowi twórczości poety. Klucz do niej nie musi być nawet bardzo skomplikowany, ale czytelnik uważny, czytelnik, współtwórca musi nastawić swój aparat odbiorczy na podobną falę, musi znaleźć w sobie dostateczną skromność, aby nie odwrócić sytuacji i aby swojego rozumienia, swojego odbioru nie usiłował narzucić, choćby mimo woli, twórcy. Poeci, nawet poeci jednej struny, naiwni grajkowie na lircie potrafią zaskoczyć nieprzygotowanego czytelnika takimi głębiąmi i takie nagle odsłaniać tajemnice, że stajemy wobec nich bezradni, nie umiając ich odczytać.

Mówi Maryna Cwietajewa w swych błyskotliwych paralelach pomiędzy Majakowskim a Pasternakiem, że jeśli „Majakowski jest naszym siłomierzem, to Pasternak jest naszym głębinomierzem; sondą”². Jakże trudno tak nastawić swój aparat odbiorczy, ażeby pochwycić echo z tych głębokich warstw, do których owa sonda dochodzi.

¹ Przedruk za: Borys Pasternak, *Szkice. Wybór i tłumaczenie Seweryn Pollak*, red. Katarzyna Gędas, Piotr Mitzner, Żaneta Nalewajk, Warszawa 2021. Zapis bibliograficzny dostosowano do zasad przyjętych w całym tomie.

² Marina Cwietajewa, *Epos i lirika sowrimiennoj Rossii, niesobrannyie proizwiedieniia*, München 1971, s. 665.

Jeden ze współuczestników pierwszych młodzieńczych wystąpień Pasternaka, Mikołaj Tichonow, w swoim referacie na międzynarodowym kongresie pisarzy w Paryżu w 1935 roku mówił o Pasternaku:

Skomplikowany świat psychologicznych obszarów ukazuje nam Borys Pasternak. Co za wrzenie wiersza, gwałtowne i napięte, co za sztuka nieustannego ruchu, co za poetycka i głęboko szczerza próba połączenia w świecie mnóstwa jednocześnie przeciwstawnych poetyckich impulsów³.

Od początku swej drogi poetyckiej Pasternak uchodził za poetę trudnego i skomplikowanego, uważano, że do istoty jego poezji nie sposób dotrzeć, jest ona manieryczna i przesadna. Nie będę tu przytaczał wrogich Pasternakowi ocen, wystarczy zajrzeć do ósmego tomu *Litieraturnoj encykłopedii*, gdzie pod hasłem „Pasternak” w 1934 roku, a więc w czasie kiedy Pasternak owacyjnie witany był na Pierwszym Zjeździe Pisarzy Radzieckich, socjologizujący krytyk Aleksy Seliwanowski pisze, że „poezji jego obca jest jasność rozsądku”. A entuzjastyczny Gleb Struve w swojej *Historii literatury radzieckiej* również zdaje się w jakiś sposób potwierdzać ekskluzywność tej poezji, kiedy mówi, że „Pasternak nie jest poetą dla szerokich mas, jest raczej poetą dla poetów, jest niełatwy i nieprosty, i dla wielu niezrozumiały”⁴.

Odpowiedź na to, czy tak jest rzeczywiście, usiłowałem sformułować gdzie indziej, ale jeśli nawet, jak mi się wydaje, nie jest tak znów trudno ustalić podstawowe wektory tej twórczości, wnikięcie w nią, uświadomienie sobie istotnych czynników na nią wpływających, określających jej kierunek i sens, nie należy do rzeczy prostych, jak w ogóle nie jest proste pochwycenie istoty nawet mniej złożonej i mniej wieloznacznej twórczości.

Rezygnacja z wysiłku, zlekceważenie zagadnienia jakiegokolwiek twórczości, zwłaszcza tak wybitnej jak Pasternaka, nic niemówiącym określeniem „za trudna”, prowadziło do krzywdzących, komplikujących życie poety ocen, a nawet obecnie staje się czasem łatwym pretekstem do zamknięcia tej zawsze żywej poezji do trumny historii literatury.

Pisząc o prozie Borysa Pasternaka, zwracałem uwagę, że zarówno jego proza, jak i poezja są dla siebie dopełnieniem, koniecznością dopełnienia, kiedy pisarz uświadamia sobie, że w każdym z tych gatunków znajduje obszary, których nie może bezpośrednio penetrować. Wskazywałem, że proza uzupełnia

³ *Mieżdunarodnyj Kongriess Pisatielej* [stenogram], „Litieraturnyj Sowriemiennik” 1936, nr 1, s. 407.

⁴ Gleb Struve, *Geschichte der Sowjet-Literatur*, München 1957, s. 213.

u niego poezję, a poezja prozę, i że są one jak gdyby wzajemnym komentarzem, tworząc rozszerzające się kręgi, ukazując coraz to nowe regiony, kiedy liryczny głos poety znajduje komentarz i uzupełnienie w polifonicznym chórze kreowanego przezeń świata.

Ale ten kreowany świat, świat organizowany artystycznie, a więc poddany trudnym i skomplikowanym procesom eliminacji twórczej, jest przecież częścią świata nie zawsze uświadamianego przez twórcę, a jeśli nawet uświadamianego sobie, to rozpieczętowanego w myślach i doznaniach życia codziennego. Im bardziej czytelnik spontanicznej emocjonalności wdziera się do twórczości poety, tym mniejszy jest odskok, mniejszy rozziw psychologiczny pomiędzy ukształtowanym dziełem a codziennością jego odczuwań.

Odskok ten, hiatus, istnieje zawsze, bo przecież każde sformułowanie myśli, ubranie jej w kształt już ją przez to deformuje. Wiedzieli o tym poeci od dawna, wiedział Mickiewicz, kiedy mówił, że język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie, jedynie surrealiści łudzili się, że mogą utrwalić swobodny bieg skojarzeń, a przecież nawet u Éluarda, poety bardzo konsekwentnego w realizacji teoretycznych założeń surrealizmu, na pozór swobodnie kojarzone słowa stanowią zorganizowaną poetycką wizję, a więc poetycką konstrukcję. Słowa na wolności, automatyczny zapis myśli, ów wynalazek Bretona, mający w założeniu dotrzeć do głębi podświadomości, mógł być jedynie testem dla psychologa twórczości, który z tych na pozór przypadkowych skojarzeń rysował sobie psychiczny portret badanego.

Słowa na wolności w gruncie rzeczy nie poddają się poetyckiemu zapisowi, a już bynajmniej nie mogą być tłumaczone na język obcy, bo przekład niszczy naturalną więź brzmienia słowa z jego znaczeniem. A przecież weźmy chociażby piękne przekłady poezji Éluarda – są one jawnym dowodem istnienia w tej poezji przynajmniej tego, co można było nazwać poetycko zasadnym ciągiem skojarzeń.

Jeśli chodzi o poezję Borysa Pasternaka, to jest ona przykładem, jak w twórczości mogą współżyć ze sobą swobodny bieg skojarzeń i rygory wersyfikacyjne. Już to, że Pasternak operuje tak często aliteracjami i innymi formami współdźwięczności, że wiersz jego przelewa się od wersu do wersu, wskazuje na to, że poddany jest on ścisłej organizacji i że odległe skojarzenia i obrazy to nie „słowa na wolności”, lecz właściwość poetyki Pasternaka. Przypomnę tu chociażby omawiany już uprzednio kunsztowny wiersz z pierwszego zbioru *Bliźniak w chmurach* pt. *Zamieć*, gdzie na rym padają kolejno słowa pierwszego wersu. Gra znaczeń wiąże się tu ściśle z grą dźwięków, a wszystko podporządkowane zostaje niesłychanie skomplikowanej konstrukcji, podkreślającej tendencję Pasternaka do konkretnego widzenia.

[W posadie, kuda ni odna noga
Nie stupąła, lisz' worożei da wjugi
Stupała noga, w biesnowatoj okrugie,
Gdzie i to, kak ubityje, spiat sniega, –

Postoj, w posadie, kuda ni odna
Noga nie stupąła, lisz' worożei
Da wjugi stupąła noga, do okna
Dochlestnułsja obrywok szolnoj szlei⁵.

A Włodzimierz Wejdle w dociekliwym szkicu *Pasternak i modernizm*⁶ cytuje nigdzie nieprzedrukowywany przez poetę wiersz Melchior z 1914 roku:

Chramowoj w małachitie li cholen
Wozlelejan w sriebrie l'kosogor –
Mnogodolnuju gol kołokolen
Mielkowodnyj niesiot mielchijor.

Na kanawoj izniežennoj siwe
Stołbieniejut w tuskli bieriega,
Ottogo czto mosty biez otzywu
Wodopjanju nad zgej boczaga,

No kurczawej krudzasia koriełoj,
Po bieriestie dworcowoj razdran,
Oboljotsja i kreml obgoriełyj
Tiopłoj smirnoj stojaczich rumian⁷.

⁵ Przedmieście, gdzie dotąd ślad stopy niczyjej
Nie powstał, a jedynie wróżychy, zawiei
Ślad powstał, a wiatr w uroczyskach szaleje,
A śnieg jak zabity śpi w zaspach po szyję –

Zaczekaj, przedmieście, gdzie dotąd ślad stopy
Niczyjej nie powstał, a jedynie zawiei,
Wróżychy ślad powstał, a w okien przekopy
Smagnięciem obrywek dochłasnął się szlei.
(Tłum. Adam Pomorski)

⁶ Włodzimierz Wejdle, *O poetach i poezji*, Paris 1973, s. 88.

⁷ „Czy cerkiewne doglądane w małachicie, czy wypiastrwane w srebrze wzgórze – melchior [mosiędz] pływiczny dźwiga wielodzielne ubóstwo dzwonnicy. Nad siwo rozgwieżdżonym rowem [fosą] brzegi zastygają w matowości, bo mosty nad oćmą toni jakby upiły się na umór samą wodą, ale, smętny jak kędzierzawa brzoza karelska, obdarty z białej pałacowej kory, nawet osmalony w ogniu kreml obleje się ciepłą mirrą stojącego rózu” [tłum. Adam Pomorski]. Przekład bardzo przybliżony ze względu na liczne neologizmy i neosemantyzmy w oryginale. „Oćma” – w oryginale użyty rzeczownik „zga” o spornej etymologii, we współczesnej ruszczyźnie żywy jedynie w zbitkach frazeologicznych typu „nie widno ni zgi” = „ciemno, choć oko wykol” (uwagi Adama Pomorskiego).

Komentując ten wiersz, Wejdle podkreśla, że jego nieprzejrzystość polega na tym, że brzmienie jest nierozdzielne ze znaczeniem. Pomimo że, jak powiada Wejdle, takich wierszy jak pierwsza strofa i zakończenie trzeciej strofy *Melchiora* nie znajdzie w całym języku pozarozumowym, nie wyłączając Chlebnikowa, to przecież najbliższe powinowactwo wiersze te zdradzają z późnymi sonetami Mallarmégo, a ściślej mówiąc, idą one po drodze wyznaczonej przez francuskiego poetę. Więcej, bo w tych ciemnych wierszach krytyk znajduje tendencję Pasternaka do przedstawienia, do konkretnego widzenia, co przecież obce było symbolistom.

Sam Pasternak zdawał sobie sprawę z tej swojej właściwości widzenia i nie na próżno podkreślał w *Czarnym kielichu*, jednym ze swych najwcześniejszych artykułów polemicznych: „W sztuce widzimy swoiste *extemporale*, którego cel zawiera się w tym jedynie, aby było wykonane znakomicie”. Jest to nie tylko deklaracja programowej rzeczowości futurystów, w których imieniu poeta wytałcał proces symbolizmowi, ale również uświadomienie sobie właściwości swojego podejścia do tworzywa poetyckiego; właściwość ta niezależnie od wszelkich późniejszych zmian w podejściu do sztuki cechowała każde jego pisanie.]⁸

W artykule *Kilka uwag* pisze on:

Fantazując, poezja natrafia na przyrodę. Żywy, rzeczywisty świat to jedyny udany i wciąż jeszcze nieskończenie udany zamysł wyobraźni. Jest on fortunny w każdym mgnieniu. Wciąż jeszcze realny, głęboki, stale porywający. Nie można się co do niego rozczarować nazajutrz. Jest dla poety przykładem w większym jeszcze stopniu niż naturą i modelem⁹.

W dwadzieścia lat później tę samą zdolność konkretnego widzenia, instrumentalnego traktowania poezji Pasternak nazwie realizmem, podkreślając, że „stanowi on szczególny stopień sztuki, wyższy stopień autorskiej ścisłości”. I dodaje: „realizm jest zapewne ową decydującą miarą twórczej detalizacji”¹⁰.

Toteż nie na próżno już w *Reakcji Wassermana*, jednym ze swych najwcześniejszych artykułów polemicznych, podkreślał: „Podmiot liryczny, nazywajcie go, jak chcecie – to przede wszystkim czynnik integrujący”. Była to nie tylko deklaracja programowej rzeczowości futurystów, w których imieniu poeta wytałcał proces symbolizmowi, ale również uświadomienie sobie właściwości tworzywa poetyckiego; niezależnie od wszelkich późniejszych zmian w podejściu do sztuki cechowała ona każde jego pisanie. Zdumiewające, że już w 1913 roku w liście do Aleksandra Szticha, mówiąc o pierwszych inspiracjach poetyckich,

⁸ Fragment w nawiasie kwadratowym został przywrócony z rękopisu.

⁹ Boris Pasternak, *Nieskol'ko položienij*, „Sowremennik” 1922, nr 1.

¹⁰ Tenże, *Szopen*, „Leningrad” 1945, nr 15–16, s. 22–23.

podkreśla ową „zdolność rządzenia tym, co nieproszone, rozpoczynania od siebie tego, co do tej pory zdawało się bez początku i ujawnione po raz pierwszy, już stało tuż obok jak natura”¹¹.

A więc zdaniem Pasternaka dopiero zdolność organizowania żywiołu poetyckiego jest czynnikiem poezjotwórczym, jest siłą upodabniającą poezję do natury, która przecież również jest żywiołem poddanym własnym czynnikom organizującym. Podkreśla to Pasternak niejednokrotnie i nie trzeba było czekać do przełomu stylistycznego lat czterdziestych ani do późniejszych konstatacji zakończonych w *Szkicu do autobiografii* ostatecznym stwierdzeniem, że „najbardziej zdumiewających odkryć twórcy dokonali wtedy, gdy przepełniająca artystę treść nie dawała mu czasu na zastanowienie i gdy naprędce wypowiadał on nowe słowo w dawnym języku, nie orientując się, czy jest dawny, czy nowy”¹². Bo to stwierdzenie wynika z innej formuły wypowiedzianej prawie ćwierć wieku wcześniej w przemówieniu na Pierwszym Zjeździe Pisarzy Radzieckich:

poezja to proza, nie w sensie zbioru czyichś tam utworów prozaicznych, ale sama proza, głos prozy, proza w działaniu, a nie w przepowiedzeniu. Poezja to język organicznego, to znaczy faktu mającego skutki [...] czysta poezja w jej komunikatywnym napięciu – to poezja¹³.

Wydaje mi się, że przy takim sformułowaniu, bezwzględnie u Pasternaka szczerym, jeśli nie za poezję, to za pełną napięcia prozę albo przynajmniej za tworzywo poety należy uznać również te pisanie, które nie miały celu artystycznego, nie były przeznaczone do druku, ale w sumie stanowią fakt literacki, więcej, bo niejednokrotnie fakt poetycki. Mówię tu zwłaszcza o korespondencji Pasternaka, w mniejszym stopniu o jego eseistyce, którą uprawiał raczej dorywczo, choć i tu znajdujemy sformułowania, które staną się później tworzywem poetyckim.

Pasternak należy do twórców całkowicie pogrążonych w swoim świecie, świecie swojej sztuki, całkowicie się z nią identyfikujących. Ustawicznie penetruje on wszystkie dostępne regiony inspiracji, zaciekle usiłuje znaleźć dla nich wyraz poetycki.

Listy Pasternaka są dokumentem niezwykłym w swojej szczerości i bezpośredniości, a jednocześnie w ustawicznej samoanalizie, w ustawicznym

¹¹ Wszystkie cytowane tu listy, na które się powołuję, dostarczył mi w odpisach syn poety, Eugeniusz Pasternak.

¹² Borys Pasternak, *Szkic do autobiografii*, [w:] tegoż, *Drogi napowietrzne i inne utwory*, tłumaczył i wstępem opatrzył Seweryn Pollak, Warszawa 1973, s. 48.

¹³ Tenże, *Riecz na pierwom Wsiesojuznom sjeździe sowietskich pisatielej 29 awgusta 1934 goda*, [w:] tegoż, *Soczinienija. Statji i wystuplenija*, Ann Arbor 1961.

rozżarzeniu niespokojnego sumienia poetyckiego. To nie tylko przyczynek do charakterystyki poety, ale suma przeżyć będących tworzywem poetyckim, a także suma jego poglądów estetycznych. I dlatego listy Pasternaka stanowią pewnego rodzaju całość z jego nielicznymi zresztą wypowiedziami krytycznymi, z wypowiedzianymi w artykułach i esejach poglądami na zagadnienia poezji i przekładu. I dlatego też artykuły i listy, wzajem się uzupełniając i wyjaśniając, stanowią niejako wzajemny dla siebie komentarz, muszą być traktowane łącznie.

Pasternak nigdy krytykiem nie był i za krytyka się nie uważał. Jego wypowiedzi teoretyczne o sztuce poetyckiej i o sztuce przekładu poetyckiego mają prawie zawsze charakter bardzo osobisty i w ten sposób zbliżają się zarówno do dwóch obszernych autobiografii, jak i do korespondencji, w której wiele z tych poglądów formułuje po raz pierwszy i niekiedy wydaje się, że sam się swoim na gorąco sformułowanym stwierdzeniom dziwi, tak są świeże i nawet dla ich autora zaskakujące.

Zawarte w nich analizy i konstatacje są samoanalizami zdumiewającymi w swej szczerości i jasności samowiedzy poetyckiej, poczucia odrębności swojego poetyckiego rozumienia rzeczywistości, zarówno tej, która go otacza, jak i literackiej. I, co jest nader istotne dla Pasternaka – jego stwierdzenia teoretyczne, jego poglądy na samo pisarstwo – nigdy niemal nie obracają się w dziedzinie czysto abstrakcyjnych rozważań, ale idą w głąb, niezawodnie zagarniając obszary moralności, stosunków międzyludzkich. Właściwie było nawet na odwrót – punktem wyjścia była etyka.

Etyczne podejście Pasternaka do spraw sztuki rozciągało się nawet na zagadnienia sztuki translatorskiej i to między innymi było przyczyną niezwykle indywidualistycznego jej rozumienia przez poetę, o czym będę jeszcze mówił.

W tym samym pochodzącym z 1922 roku krótkim eseju zatytułowanym *Kilka uwag*, w którym znajduje się kilkakrotnie cytowane przeze mnie zdanie „książka to sześcienna bryła gorącego, dymiącego strumienia i nic więcej”, Pasternak powiada: „estetyka nie istnieje. Wydaje mi się, że estetyka nie istnieje za karę, za to, że kłamie, wybacza, toleruje i pobłaża. Że nie wiedząc nic o człowieku, plecie o specjalnościach...” – i w tym samym eseju poeta wyklada swoje skomplikowane pojmowanie sztuki przekładu, który, jak twierdzi, musi być przecież najprawdziwszą sztuką poetycką:

Na czym polega cud? Na tym, że pewnego razu żyła na świecie siedemnastoletnia dziewczynka, która nazywała się Mary Stuart, i pewnego razu przy oknie, za którym urągali purytanie, napisała po francusku wiersz, kończący się słowami:

Can mon pis et mon mieux
Sont les plus deserts lieux.

Po drugie na tym, że pewnego razu w młodości, przy oknie, za którym hulał i szalał październik, poeta angielski Charles Algernon Swinburne skończył *Chastelarda*, w którym cicha skarga pięciu strof Marii rozrosła mu się w myślach w niesamowity łoskot pięciu tragicznych aktów.

Po trzecie wreszcie na tym, że gdy pewnego razu pięć lat temu tłumacz spojrzal przez okno, to nie wiedział, czemu się bardziej dziwić.

Czy temu, że wicher Jełabugi zna język szkocki i podobnie jak owego dnia niepokoił się o siedemnastoletnią dziewczynkę, czy też temu, że owa dziewczynka i zatroskany o nią angielski poeta tak tkliwie potrafili opowiedzieć mu po rosyjsku, co po dawnemu wciąż ich oboje wzrusza i nieustannie prześladowe?

I tłumacz zadaje sobie pytanie, co to znaczy i na czym polega ten cud. I odpowiada, że „właśnie na tym, na jedności i tożsamości tych trojga i całego mnóstwa innych (świadców i współczesnych trzech epok, postaci, biografii, czytelników)...”.

Ten, nazwijmy to anachroniczny historycyzm Pasternaka, co w praktyce przejawiało się w dążeniu do uwspółcześniania tłumaczonych tekstów, wynikał, jak się zdaje, właśnie z jego poczucia ciągłości historii, jedności odczuwać ludzkich w historii. Mówi o tym Pasternak niejednokrotnie. Wspomina o tym w *Liście żelaznym*, pisząc: „Lubiłem żywą treść historycznej symboliki, inaczej mówiąc, ten instynkt, którym posługując się, niby jaskółki salangany, zbudowaliśmy świat – ogromne gniazdo, ulepione z ziemi i nieba, z życia i śmierci, i z dwóch czasów, obecnego i nieobecnego”¹⁴. Nawet miłość, nie mówiąc już o poezji, poddana jest prawom natury i historii:

A w rymach przecież los umiera,
Prawdą się w światek nasz przedziera
Cała światów rozterka.
Politekt ciebie w modłach wielbił.
Niezlomne są twe prawa,
Twe prawa w lat spoczęły głębi.
Ja ciebie znam od dawna.

Tu już nie ma symboliki, tu jest konkretne ustalenie podstawowych czynników istnienia, gdzie los ludzki, poezja i miłość, poddane jednym odwiecznym prawom, są współczynnikami ludzkiego życia.

Owa koncepcja ścisłej współzależności losu, historii i miłości podporządkowanych nadrzędnym prawom etycznym jest jak gdyby punktem wyjścia dla całej twórczości Pasternaka, dla całego jego widzenia świata. Dostrzec ją można zarówno we wczesnej poezji, jak i – wyraźnie rozwiniętą, uświadomioną

¹⁴ Tenże, *Drogi napowietrzne...*, s. 482.

i podkreśloną przez chrystianizm, który się na tym tle wyraźnie klaruje – zarówno w *Doktorze Żywago*, jak i w wierszach ostatniej doby.

[I dlatego wydaje mi się niezbyt pewna teoria przełomów w twórczości Pasternaka. Przełom w tej twórczości, jeśli był, to dotyczył nie tyle głębszych pokładów, był to jedynie przełom formalny, dążenie do wewnętrznego zharmonizowania wypowiedzi poetyckiej z tym, co powinna była w mniemaniu poety wyrażać.]¹⁵

Te wszystkie elementy odnajdujemy w listach poety i one to mają bezpośredni wpływ na ich charakter i tonację. We wczesnych listach do przyjaciół, do Aleksandra Szticha, kolegi z lat szkolnych, do Sergiusza Bobrowa, z którym łączyły go początki drogi poetyckiej, i do Konstantego Loksa – późniejszego filozofa, młody poeta poprzez teoretyczne rozumowanie wydaje się określać swoje miejsce w życiu i w poezji. Dość abstrakcyjnym na ten temat wypowiedziom towarzyszą sformułowania zaczerpnięte z poetyki konstruktynistycznej, ważne dla uświadomienia sobie źródeł poetyki Pasternaka. Kształtowała się ona, jak widzimy, z różnorodnych pierwiastków, zanim stopiły się one w jednolity, odrębny, jemu tylko właściwy aliaż, w którym zresztą elementy poezji pozarozumowej odgrywały niewątpliwie jedynie rolę poetyckiego lepika, muzycznego podkładu, nigdy nie wysuwały się na plan pierwszy chociażby z tego powodu, że nazbyt wiele miał do powiedzenia, że od początku tak istotne dla niego były zagadnienia filozoficzne, sprawy stosunku do świata, do przyrody.

Niemniej jeśli w kilku początkowych artykułach Pasternaka znajdujemy ostre wypady przeciwko poetyce symbolizmu i odwoływania się do teorii konstrukttywizmu i futuryzmu, to już począwszy od 1922 roku, od *Kilku uwag*, ośnowa jego wywodów zmienia się radykalnie i podstawą ich staje się więź poezji z zagadnieniami etycznymi, a następnie i społecznymi.

Dwa wczesne rozczarowania w życiu Pasternaka – muzyka i filozofia, w jego rozumieniu odstępstwa, niemal zdrady, których przyczyny były bynajmniej nie obiektywne, lecz tkwiły immanentnie w nim samym, wywołały jednak te istotne przemiany w stosunku Pasternaka do sztuki, które umożliwiły mu stokroć pełniejsze wypowiedzenie się w poezji. Elementy muzyki i filozofii stały się również elementami wypowiedzi poetyckiej. Podobnie jak później nasilił się u niego moralny stosunek do świata, który niewątpliwie istniał w jego poezji od początku, tak samo jak pierwsze twórcze ogarnięcie świata poprzez muzykę i filozofię, zdawałoby się zdominowane później przez poezję, było do końca jej czynnikiem twórczym.

¹⁵ Fragment w nawiasie kwadratowym został przywrócony z rękopisu.

Dlatego też, jak już wspomniałem, zamiast mówić o wielkich przełomach w tej twórczości, należałoby mówić tylko o określonych w różnych czasach dominantach, kiedy pod wpływem różnych sytuacji zaczynają mieć przewagę czynniki do tej pory obecne, ale przytłoczone przez elementy inne, kiedy przemiany historyczne, wydarzenia z życia poety zaczynają przełamywać się inaczej w jego twórczości.

Zastanawiające i niemal zabawne, że po pierwszym liście do Loksa, tuż po przyjeździe do Marburga i po zachwytach nad Cohenem, już w pół roku w liście do Szticha zaszczytna dla każdego przecież studenta propozycja Cohena, aby doktoryzował się i został przy nim na uniwersytecie marburskim, nie tylko go przeraża, ale nawet obraża, i nieszczęśliwa miłość wydaje się być jedynie pretekstem, aby uciec przed losem, który nie był dla przyszłego poety przeznaczony, podobnie jak pretekstem wydaje się wcześniejsza rezygnacja z kariery kompozytorskiej, kiedy odkrył, że nie ma absolutnego słuchu.

A przecież Pasternak w tym czasie pisze już od dawna wiersze, skoro tuż po powrocie do Moskwy debiutuje w almanachu „Liryka” wraz z poetami „Centryfugi” i „Serdardy”: Anisimowem, Asiejewem, Bobrowem, Rajewskim, Rubanowiczem, Sidorowem i Staniewicz. To o tym, nawiasem mówiąc, almanachu wydanym, co najzabawniejsze, w nakładzie 480 egzemplarzy, Marietta Szaginian pisała, że jego uczestnicy „pasożyтую na cudzych doświadczeniach wierszopisarskich”.

A już w styczniu następnego roku wychodzi pierwszy zbiór wierszy Pasternaka *Bliźniak w chmurach* z przedmową Asiejewa i w nakładzie proporcjonalnie mniejszym niż almanach, bo 200 egzemplarzy. I znamienne dla całego późniejszego stosunku Pasternaka do swoich wierszy, że kiedy w niecałe dwadzieścia lat później wydawał wybór swych utworów, to *Bliźniak w chmurach* został wbrew chronologii przerzucony – i to w znacznym skrócie – poza następne zbiory poezji *Życie – moja siostra* i poematy, i włączony pod tytułem *Początek* (1912–1914) do zbioru *Ponad barierami*.

Piszę o tych szczegółach nieco obszerniej, gdyż zabiegi likwidacyjne wobec własnej twórczości zaczęły się u niego bardzo wcześnie, a nie pod koniec życia, jak to przyjęte jest sądzić.

A przecież już po tym tomie Briusow w przeglądzie wydawnictw poetyckich z 1914 roku podkreślał, iż

Najbardziej oryginalny jest B. Pasternak. Nie znaczy to jeszcze, że wiersze jego są dobre... B. Pasternak nie najlepiej radzi sobie z wierszem, rytmy jego są jednostajne, a „odwaga” sprowadza się do dwóch czy trzech powtarzających się chwytów. [...] A przecież u B. Pasternaka odczuwa się największą siłę wyobraźni¹⁶.

¹⁶ Siergiej Bobrow, *Russkaja poezija w 1914 godu*, „Sowriemiennik” 1915, nr 1. Cyt. wg: *Russkaja litieratura konca XIX–naczała XX w., 1908–1917*, Moskwa 1972.