

# Lucyna Rożek

---

## Motyw podróży we wczesnej prozie Borysa Pasternaka

---

Studia Rossica Posnaniensia 24, 9-18

---

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## MOTYW PODRÓŻY WE WCZESNEJ PROZIE BORYSA PASTERNAKA THE MOTIF OF TRAVEL IN THE PROSE OF BORIS PASTERNAK

LUCYNA ROŻEK

ABSTRACT. In the article the author analyzes the motif of travel in the prose of Boris Pasternak, which can be divided into two levels: metaphorical and symbolic-historical.

Lucyna Rożek, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej, ul. Oleska 48, Opole, Polska – Poland.

Według koncepcji Michała Bachtina, obraz drogi pełni funkcję jednego z uniwersalnych, wiecznych obrazów w folklorze i w literaturze. Znaczenie tego chronotypu w piśmiennictwie literackim jest tak wielkie, że rzadko który utwór prozatorski, a także poetycki obejść się może bez jakiegokolwiek figuracji motywu drogi<sup>1</sup>. Dlatego też próba wyczerpującego opisu tegoż motywu podobna byłaby próbie przejścia drogi, która nie ma początku i końca.

Nasze zadanie jest skromniejsze. Nas interesuje specyfika Pasternakowskiej literackiej transpozycji motywu podróży we wczesnej prozie pisarza (głównie w *Listach z Tuły*, *Liście żelaznym*, *Opowieści*, *Dzieciństwie Luwers*, *Drogach powietrznych*).

Obraz podróży w miniaturach filozoficzno-refleksyjnych Pasternaka, nacechowany uniwersalizmem oraz dużym potencjałem estetycznym, to podstawowy motyw tej prozy.

W żywiole podróży czuje się pisarz jak u siebie w domu<sup>2</sup>. Jakże często zarówno w jego prozie, jak i w poezji pojawia się obraz pędzącego pociągu, pisze Dymitr Lichaczow: „obraz pojezda nawstrieżu ktoromu letit priroda, istorija, stancji, wokzały, pierrony... pojezd pronositsia mimo kuchni niemiec-koj choziajki, w kwartirie ktoroj żywiot Pastiernak”<sup>3</sup>. Najczęściej porusza się pociągiem – mechanizmem redukującym przestrzeń i dystans historyczny – sam Pasternak: „pojezdom pronositsia mimo mira, istorii, stran, gorodow, pierronow, diebarkadierow, graczej, pridorożnoj pyli... pod kryszy pierronow wkatywaliś sijaszczyje goroda”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. M. Bachtin, *Woprosy literatury i estietiki*, Moskwa 1972, s. 248.

<sup>2</sup> Podobne spostrzeżenia czyni T. Venclova w interpretacji *Podróży z Petersburga do Stambułu*. W: *Zeszyty Literackie*. Interpretacje, Paryż 1989, s. 93-106.

<sup>3</sup> D. S. Lichaczow, *Zwiozdneyj dożd’*. W: B. Pastiernak, *Wozdusnyje puti*, Moskwa 1982, s. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 216.

Artystyczna realizacja motywu podróży w prozatorskiej twórczości Pasternaka łączy w sobie dwa poziomy interpretacyjne, dwa teksty nie tylko w zewnętrznym, ale i wewnętrznym sensie<sup>5</sup>. Warianty, choć wyróżnione przejrzystością, jednocześnie ściśle ze sobą splecione w sferze semantyki, nie pokrywają się jednak ani pod względem rodzaju techniki, ani stylu. W warstwie pierwszej można wyodrębnić rozdziały opowiadające o historycznym losie dziedzictwa kulturowego Wschodu i Zachodu.

Składają się głównie na tę warstwę opowieści noszące cechy traktatu naukowo-filozoficznego, zagęszczanego niekiedy dygresjami osobistymi. Ta opowieść ogólnie odpowiada chronologii i logice historycznej. Jest naszpikowana nazwiskami, datami, faktami historycznymi lub faktami z zakresu wiedzy o sztuce. Rozpoczynając tę opowieść od Marburga (*List żelazny*), Marburga widzianego oczyma Łomonosowa (mamy tu do czynienia z podróżą w czasie, w historii), kończy ją Pasternak na całkowicie zdesakralizowanym (kilkakrotnie widzianym wcześniej) pejzażu Marburga powojennego. Mowa tu o śladach zniszczeń, jakie pozostawiła po sobie I wojna światowa, zmieniająca również oblicze Marburga. Pierwsze spotkania z Marburgiem to dla pisarza zetknięcie się z dziedzictwem historii, kultury, z filozoficzną szkołą myślenia i miejscem, jakie ta szkoła zajmowała w żywej tradycji jako część historycznej świadomości narodu. Pisarz jako jedna z części tej kulturowej świadomości: „... mczalsia k centru pritiaženija. Pojezd pieriesiekał Garc... Ja stojał, załomia gołowu i zadychajaś. Nado mnoj wysiła gołowokrużytielnyj otkos, na ktorom triemia jarusami stojali kamiennyje makiety uniwersitieta”<sup>6</sup>.

Zadanie pisarza w tej płaszczyźnie narracyjnej polega na próbie stworzenia całościowego i wewnętrznie przekonującego literackiego obrazu dachowości. Ta zewnętrznie spokojna, zarazem pełna wewnętrznego napięcia opowieść przepleciona jest fragmentami z innego porządku. Fragmenty te można nazwać dygresjami lirycznymi, obrazami-szytchami, zaś według (teorii) Tomasa Venclovy<sup>7</sup> – winietami, według określeń Innokientija Annińskiego obrazami-ilustracjami lub obrazami-dekoracjami, a według terminologii samego Pasternaka – landszaftami lub landszaftowymi pejzażami. W tej to warstwie narracyjnej tłoczą się określenia odnoszące się do wyglądu pędzącego pociągu typu: „Wagonnyj koridor szwyriało iz storony w storonu. On kazalsia bieskoniecznym”<sup>8</sup> lub „Szoł pojezd w Moskwu, i w niom wiezli ogromnoje puncowoje sołnce na množestwie sonnnych tieł”<sup>9</sup>.

W jednym z opowiadań *Biezlubje* funkcję pędzącego pociągu spełnia trójka koni, będąca tradycyjnym obrazem literackim; „Kibitku diornuło

<sup>5</sup> T. Venclova, *Podróż z Petersburga do Stambułu*, op. cit., s. 98.

<sup>6</sup> B. Pasternak, *List żelazny*, s. 213.

<sup>7</sup> T. Venclova, op. cit., s. 98.

<sup>8</sup> B. Pasternak, *Wozdusznyje puti*, s. 185.

<sup>9</sup> Ibid., s. 47.

i pokorobilo... Kibitku wyniesło kak na kryljach... Ona potonuła za bliźniej roszczej... Ona iszczela biez sleda mieźdu wietwiej... Ich mczało i mczało priamym, kak striela, bolszakom”<sup>10</sup>.

Pasternakowskie teksty z cyklu wczesnej prozy są jakby „zageszczane” tego rodzaju opisami arabeskami, figuracyjnie inkrustującymi tekst niczym literacjami ozdobnikami. Mamy tu do czynienia, we wspomnianej warstwie opisu pędzącego pociągu, z wszelakiego rodzaju szczegółowymi deskrypcjami rekwizytów pociągu: „Za sziengoj lakirowannych płotno zadwinutych dwierej spali passażyry. Miagkije riessory głuszyli wagon... Wsiego prijatnije kołychalis kraja puchowika, i, czem-to napominaja katanje jaic na Paschu,... w krugłoj szapkie i so swistkom na riemieszkie katilsia tołstij obier-konduktor”<sup>11</sup>.

Tak samo szczegółowo i w sposób rozwarstwiony przedstawiona jest podróż z całym ceremoniałem pożegnań, spotkań, powrotów, pakowaniem walizek, z opisem ich zawartości (ten ostatni element w Pasternakowskich opisach podróży jest nośnikiem ważnych znaczeń semantycznych). Walizka lub sakwojaż jest zawsze miejscem schronienia książki, notatnika ze wspomnieniami lub też pełni funkcje symboliczne – jako miejsce nagromadzonej wiedzy o kulturze wieków, o historii kultury różnych narodów, czyli sakwojaż z przewożonym z miejsca na miejsce bagażem wyuczonej wiedzy niczym Biblia<sup>12</sup>: „Tiepier’ siemnadcatyj wiek rassowan u nich po czemodanam... Eto wystawka idiealów wieka...”<sup>13</sup> lub sakwojaż z pamiętnikiem: „– Wy goworitie, w wagonie, pod diwanom, zapisnaja kniżka? – Da, zapisnaja kniżka..., sodierżaszczaja...bolszoje mnożestwo nieopublikowanych stichotworienij, riad nabroskow, otrywocznych zamietok, aforizmw”<sup>14</sup>. Podobne są opisy dotyczące wyglądu wagonów, przedziałów pociągu, jest w tych opisach leksyka skupiająca w sobie przeróżne aspekty semantyczne i oglądowe – metaforycznego, ornamentalnie wzbogacanego detalami opisów – obrazu pędzącego pociągu.

Ta ornamentalna, literacka technika instrukcji opisu koresponduje z fenomenologicznymi teoriami estetycznymi, inspirującymi pojęcie tzw. „pustych” klatek obrazu artystycznego, które to należy wypełniać wszelkiego rodzaju deskrypcyjnymi elementami oglądowości – wypełniającymi te puste miejsca<sup>15</sup>.

Motyw podróży w miniaturach filozoficznych i dygresyjnych Pasternaka jest zorientowany na złożony i rozgałęziony system, realizowany zarówno w płaszczyźnie detalu nawet mikrodetalu, jak i na poziomie makrostruktury

<sup>10</sup> Ibid., s. 50.

<sup>11</sup> Ibid., s. 185.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid., s. 42.

<sup>14</sup> Ibid., s. 23.

<sup>15</sup> S. Małachow, *Problema obraza. Spiecyfika po Pieriewierziewu i spiecyfika pieriewierziewszczyzny*, Moskwa 1931, s. 26.

tekstu. Wszystkie zatem figuracje motywu drogi – podróży pociągiem są współzależnione i zespolone w spójną całość tak, że każdy niemalże element struktury tekstów wspomnianego cyklu *Drogi powietrzne* Pasternaka może być interpretowany przez pryzmat rozumienia podróży jako uporządkowania przestrzeni lub nawet utożsamiania się z nią. Cassirer i Mielitinski dostrzegają w takim podejściu relikty mitologicznego myślenia, według ich opinii bowiem: „... każda jakościowa różnica nieprzestrzennego charakteru okazuje się być z zasady ekwiwalentem przestrzennego traktowania i vice versa, dlatego też intuicja przestrzenna okazuje się być uniwersalną”<sup>16</sup>.

Tak rozumiany system przedstawiania we wczesnej prozie B. Pasternaka motywu podróży zasadza się na obrazie drogi–wędrowki jako metafory literackiej. Ze źródeł takiego myślenia wyrasta w literaturze rosyjskiej wieku XIX obraz drogi jako symbol ojczyzny, rozwinięty w przeróżnych konfiguracjach w literaturze XX wieku. Jedną z takich konkretyzacji indywidualnego, autorskiego obrazu drogi jest metafora Gogolewskiego „ptaka–trojki”. Pasternak przywołuje tę tradycję<sup>17</sup>. Z metaforycznego widzenia drogi–podróży wyrasta również i słynna formuła E. Baratyńskiego „Wiek szestwuje swoim putiom żelaznym” i bardzo ważny dla klasycznej literatury rosyjskiej jak i współczesnej (od Gajdara do Cz. Ajtmatowa) obraz – drogi kolejowe<sup>18</sup>.

Z takim właśnie rodzajem metafory – wędrowki ludzkiej w czasie, przestrzeni, historii, realizowanej w formie podróżowania pędzącym w przestrzeń pociągiem (jego trasy wyznaczone są przez mapy historii kultury), jako głównym strukturalnym lejtmotiwem tekstu – mamy do czynienia we wczesnej prozie B. Pasternaka.

Za pomocą motywu wędrowki pisarz uporządkowuje przestrzeń swojej prozy – drogi łączącej świat wewnętrzny, czyli dom, z aurą jego duchowości kulturowej pielęgnowanej pieczołowicie przez tradycje rodzinne, ze światem zewnętrznym, życiem – czyli podróżą w historię kultury Wschodu i Zachodu, oraz podróżą–powrotem, wracaniem do domu. Używając określenia „podróż w historię kultury”, mamy tu na uwadze głównie estetyczny potencjał, jakim jest nacechowany metaforyczny obraz podróży kolejowej, jej estetyczne uniwersum obejmujące dwa typy duchowości, z jej szerokością historycznego i kulturowego horyzontu, albowiem wszystkie wspomniane tu wędrowki prowadzą do znanych historycznie miejsc, do zabytków kulturowych, traktowanych jako sacrum. Można to określić językiem Paula Ricoeura – jako podróż do źródeł kultury, jako powroty do źródeł kultury<sup>19</sup>. We wspomnianym cyklu Pasternaka mamy do czynienia często z powrotami do

<sup>16</sup> E. M. Mielitinskij, *Poetika mifa*, Moskwa 1976, s. 50.

<sup>17</sup> B. Pasternak, *Wozdusznyje puti*, s. 51.

<sup>18</sup> G. D. Gaczew, *Kosmos Dostojewskiego*. W: Problemy istorii literatury, Saransk 1973, s. 116; także J. M. Lotman, *Problema chudożestwiennogo prostranstwa w prozie Gogola*, s. 49.

<sup>19</sup> P. Ricoeur, *Język. Tekst. Interpretacja*, Warszawa 1989, s. 57.

źródeł kultury. Przykładem może być kilkakrotna podróż do Marburga, Berlina, Ferrary, Wenecji. Pisarz tłumaczy to dążenie realizowaniem pasji życiowej, której treść wypełniać powinno czerpanie garściami z tradycji kulturowej, jej wchłanianie i zaszczepianie: „Wsiem nam jawiłaś tradycja, wsiem obieszczala lico, wsiem po raznomu obieszczanije dierzala”<sup>20</sup>.

Intensywność zaś wchłaniania w siebie tej tradycji, jako życiowego sacrum, winna być, wedle Pasternaka, równa sile „Ekstazy”. Percepcja tradycji winna realizować się na zasadzie nieustających repetycji:

„Oni proischodili po utram. Put' tuda leżał razwarnoj mgłoj. Sonnoj dorogoj w tuman pogruzaliś wisiaczije jazyki kołokolen. Na každoj po razu uchał odinokij kołokoł. Ostalnyje družno biezmołstwowali wsiem wozdierzaniem gowiewszej miedi”<sup>21</sup>.

Przedstawiliśmy tu początkowy fragment opisu rutynowych podróży do konserwatorium, aby zilustrować pogrążenia się Pasternaka w stan podniosłego wtajemniczenia, koneserskiego delektowania się muzyką Skriabina, Wagnera lub Szopena wraz z powstałymi doń asocjacjami, malarskimi ilustracjami, przykładowo do twórczości van Gogha.

Pisarz nazywa ten stan „... pierwszym posieleniem czelowieka w mirach... nad pletniom simfonii zagorałoś sołnce van Goga. Jejo podokonniki pokrywaliś pylnym archiwom Szopena. Żylcy w etu pyl swojego nosa nie sowali, no wsiem swoim układow osuszczestwłali łuczszyje zawiety priedszestwiennika. Biez sloz ja nie mog jejo słuszat”<sup>22</sup>.

Ciągle powracanie do artystycznych pokładów przeszłości intelektualnej, kulturowej tradycji, czy też według określenia Pasternaka „zapyłonych archiwaliów” przeszłości kulturowej to najlepszy drogowskaz do wtajemniczenia w dziedzictwo intelektualnie i duchowe narodu. Takie podejście pisarza wynikało z głębokiego przekonania, że w epoce nam współczesnej, archaizm nie jest ucieczką, lecz przeciwnie, sposobem bycia w naszych czasach i przejęciem całkowitej odpowiedzialności za nie”<sup>23</sup>.

Podróż w prozie Pasternaka jest zawsze podróżą do celu, taką podróżą, jaką realizuje się w trakcie uczenia się zadanej partii wiedzy, aż do osiągnięcia rutyny w jakimś zakresie poznania naukowego. W tekstach pisarza taką funkcję spełniają podróże do konserwatorium, wielokrotne, noszące znamiona rytu, następnie do wielu miast w Niemczech. Wędrowki te rozpatrywane są właśnie w kluczu podróży – repetycji, umożliwiających osiągnięcie rutyny, celebracji intelektualnej, wywodzącej się z opozycji między kulturą apollińską i kulturą „magiczną” w Spenglerowskim pojmowaniu. U kresu każdej z takich wędrowek jawił się zawsze konkretnie wyznaczony cel, konkretny element

<sup>20</sup> B. Pasternak, *Wozdusznyje puti*, s. 194.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 195.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 196.

<sup>23</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 57.

kulturowego uniwersum, które kształtuje się z „szeregu przepływów prawrażeń”<sup>24</sup>, osiągając w ten sposób terażniejsze kontinuum identycznych co do formy percepcji – „modi kulturowej świadomości”<sup>25</sup>. Chodzi tu o zjawisko, które E. Husserl nazywa kontinuum faz („pra-wraz”), które dołączają się do prawrażenia, przy czym każda z nich jest retencjonalną świadomością wcześniejszego „teraz” – jako źródłowym przypomnieniem<sup>26</sup>. Takich modyfikacji „prawrażeń” w tekstach prozatorskich Pasternaka jest dużo, wspomnijmy tu chociażby powroty do Marburga lub powroty po prostu do domu z podróży. Podróż pozwala połączyć pisarzowi różne strefy duchowości i związanych z nimi prawrażeń. Georges Poulet twierdzi, że w doświadczeniu podróży jest „nawet coś niezwyklejszego i cudowniejszego niż we wspomnieniu. Wspomnienie bowiem łączy jedynie rzeczy do siebie podobne. Tymczasem podróż każe sąsiadować miejscom pozbawionym analogii, łączy okolice, które należały do zupełnie różnych planów istnienia”<sup>27</sup>. „On przyjechał, i srazu że poszli riepieticy Ekstaza” – pisze Pasternak o słuchaniu muzyki Skriabina.

Te same modyfikacje podróży do źródeł kultury, do modi duchowości, można wyróżnić w Pasternakowskich podróżach do Marburga. Pieczołowitość przygotowań do podróży, ich atmosfera i charakter przypominają stan ducha, w jaki wprowadza człowieka kultywującego jakąś wiarę ceremoniał wtajemniczenia;

„Dwa goda przedszestwowali pojezdkie. Słowo Marburg nie schodziło u mienia s jazyka... Izuczaja projekt s karandaszom w rukie, ja nie rasstawalsia s nim ni na chodu, ni za rieszotczatymi stojkami prisutstwij. Ot mojej potierianosti za wiorstu razilo szcztjem, i zarażaja im siekrietariej i czynownikow, ja sam nie znaja, podgoniał i biez etogo niesłożnuju proceduru”<sup>28</sup>.

Obraz podróży w *Opowieści* Pasternaka jawi się nam jako element określonego rytuału kulturowego, kultywowanego przez elitę inteligentką Rosji, zorientowanego na określony sposób percepcji duchowego bogactwa i ten poziom duchowości, który w systemie historiozoficznym wywodził kulturę z pewnego „fenomenu, czyli rytualizmu duchowego (stąd ekstaza, zdolność do niej, trans, olśnienie), czerpiącego z praźródeł rytualizmu magicznego. Przykładem takiego właśnie pieczołowitego traktowania dziedzictwa kultury jest kolejny fragment opisu przygotowań do zwiedzania Marburga:

<sup>24</sup> E. Husserl, *Wykłady z wewnętrznej świadomości czasu. Jedność przepływu świadomości a konstytucja równoczesności i następstwa*, Warszawa 1989, s. 111-113.

<sup>25</sup> Ibid., s. 112.

<sup>26</sup> Ibid., s. 112.

<sup>27</sup> G. Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta*. W: *Proust w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1970, s. 306-307.

<sup>28</sup> B. Pasternak, op. cit., s. 209.

„Programma u mienia, rozumiejetsia, była spartanskaja... Maminoje samo-pożertwowanije obiazywalo k udiesiatierionnoj żadnosti. Za jejo dieńgi sledowało popast' jeszcze w Italiju... niczto by na swiecie mienia by togda wo wtoroj klass nie pieriewielo i nikakich sledow na riestorannoj skatierti ostawit' by nie skłoniło”<sup>29</sup>.

Opisany wyżej pietyzm przygotowań do podróży, wymagający szeregu wyrzeczeń, wyznacza konieczność takiej a nie innej percepcji kultury, wyróżniającej anatomiczną tożsamość człowieka historycznego, według określenia samego Pasternaka. Prymarną regułą modi świadomości takiego człowieka winno być „wzyskatielnoje odnoszenije k istoriczeskomu proszłomu”<sup>30</sup>, o czym już wspominaliśmy.

Chronotop podróży według ustalonego Bachtinowskiego kanonu interpretacyjnego oznacza związek ze światem zewnętrznym: „Ja wspomnił, czto swiaz s ostalnym mirom zabył w wagonie i jejo tiepier' wmiestie s kriukami, sietkami i piepielnicami nazad nie worotisz”<sup>31</sup>.

W tym fragmencie opisu Pasternak zastosował chwyt „historycznej inwersji” w celu zgłębienia ideału wieczności uniwersum kulturowego. Historyczna inwersja nadaje czasowi przeszłemu („otsustwujuszczemu”) znamiona czasu teraźniejszego („nalicznego”), w tym – znaczeniom i obiektom<sup>32</sup>.

Chodzi tu o artystyczny chwyt podróży do innego wymiaru, a także o efekt zagęszczania, koncentracji świadomości czasu, pisarz podróż traktuje jako podróż preistoczenie, jako wykładnik archaicznej świadomości historycznej. W ten sposób, zwiedzający Marburg, reprezentant wieku współczesnego wczuwa się w stan historycznej świadomości Łomonosowa, oglądającego w odległej przeszłości to miasto:

„Wdrug ja poniał,... czto takim że niezdanno maleńkim i driwnim mog on byt' uże i dla tiech dniej... Ja triepietał, sprawlaja dwuchsotletije czużych szejnych myszc. Prijdia w siebia, ja zamietil, czto diekoracija stała rialnostju”<sup>33</sup>.

Pasternakowska fraza „prijdia w siebia” uświadomić czytelnikowi powinna, że taka oglądowość obiektów kultury wymagała wczucia się w te wieczne ideały przeszłości aż do stanu duchowego misterium lub „abałdienija”, jak to sam określił Pasternak:

„Ja stojał, załomia gołowu i zadychajaś... Nad baszennymi czasami prazdno stojali obłaka... Cariła południennaja tiszyna... Ona snosiłaś

<sup>29</sup> Ibid., s. 210.

<sup>30</sup> Ibid., s. 212.

<sup>31</sup> Ibid., s. 213.

<sup>32</sup> M. Bachtin, *Woprosy poetiki*, s. 297.

<sup>33</sup> B. Pasternak, op. cit., s. 214.



s tiszynuju prostiorszejsia wniżu rawniny. Obie kak by podwodili itog mojemu abaldieniju”<sup>34</sup>.

Określenie „święteczna cisza”, wplecione w opis akcentuje atmosferę duchowej „piety”, duchowego repetytorium wiedzy historycznej, transu przypominającego rytuał obrzędów magicznych.

Przedstawione przez Pasternaka literackie opisy podróży do Frankfurtu, Berlina, Marburga, Wenecji, Ferrary wzbogacone są o obrazy – metafory, nacechowane oglądowością, wywołujące dzięki niej odpowiednie syntetyzujące asocjacje znaczeniowe, np.: obraz-landszaft przedstawiający Wenecję, w rozsychnącej się ramie; „... czto-to zlokacześciwno-tiomnoje, kak pomoi, i tronutoje dwumia blostkami zwiozd. Ono poczti nierazliczimo opuskałoś i podymałoś i było pochoże na poczerniewszuju ot wriemieni żywopiś w kaczejazszczejsia ramie. Ja nie srazu poniał, czto eto izobrażenije Wieniecyi – i jest’ Wieniecyja. Czto ja w niej, czto eto nie snitsia mnie”<sup>35</sup>.

Wszystkie deskrypcje miejsc kultuwowania tradycji kulturowej we wczesnej prozie Pasternaka noszą znamię wyżej wspomnianej landszaftowej dekoracyjności, stając się tym samym określonymi kodami znaczeniowymi. Wyróżnienie tych kodów, tych modi świadomości kulturologicznej, w końcowym efekcie składa się na jej typologię. Pasternakowska podróż zatem jest wędrówką w historię kultury, zaś jego wczesna proza jest literacką próbą typologii kultury oraz kulturogennej roli symbolu i metafory z tego, w jaki sposób symbole i metafory zaczynają żyć własnym życiem, stając się nie tyle realiora, ile realissima, pomagając w wyróżnieniu typologicznych szeregów modyfikacyjnych składających się na historię kultury: „Ja poniał, czto istorija kultury jest’ cep’ urawnienij w obratach, poparno swiazywajuszczich oczeriednoje niezwiestnoje s izwiestnym, przczom etim izwiestnym, postojannym dla wsiego riada, jawlajetsia legiendy, założennja w osnowanije tradycyi, niezwiestnym że, każdyj raz nowym – aktualnyj moment tiekuszczej kultury<sup>36</sup>, – rekonstruującej, przedstawiającej, według Pasternaka, dzięki żywej historycznej symbolice świat – jak ogromne ludzkie siedlisko: „... ogromnoje gnieздо spleplonnoje iz ziemi i nieba, żyzni i smierti i dwuch wriemion, nalicznogo i otsutstwujuszczego. Ja ponimał, czto jemu mieszajet razwalitsia siła sceplenija zakluczajuszczajasia w skwoznoj obraznosti wsiech jego czastie”<sup>37</sup>.

Dzięki lokalnemu ruchowi (a ten jest w dziele Pasternaka wszechobecny), przesunięciu w przestrzeni, pisarz łączy miejsca, które istnieją od siebie niezależnie. Łączy je ustalony między nimi stosunek wspólnoty typologicznej; jednolitość „prawrażeń” powstała z wielości opisu percepcji tych samych

<sup>34</sup> Ibid., s. 213.

<sup>35</sup> Ibid., s. 243.

<sup>36</sup> Ibid., s. 252.

<sup>37</sup> Ibid., s. 252.

zabytków kulturowych przez różne osoby (zwiedzanie Marburga z przywołaniem „prawrażeń” Łomonosowa i nałożeniem na nie wielokrotności percepcji Pasternaka). W ten sposób pisarz zaczyna i kończy wiele szeregów „prawrażeń”, odnajdując dla nich także wiążącą je formę – pewny wspólny modus percepcji kulturowej, wynikający z identycznej duchowości. W ten sposób „wcześniejsze” „prawrażenia” nakładają się na wrażenia „teraźniejsze”, zdaniem Pasternaka dotyczące czasu „nalicznego”, teraźniejszego, tworząc pewne kontinuum identycznego modusu percepcji obiektów kulturowych<sup>38</sup> (do której zdolny jest określony rodzaj duchowości człowieka, reprezentanta odpowiedniej świadomości historycznej).

Małe rutynowe „podróże” do konserwatorium, repetytoria z historii muzyki, spaceru po ulicach różnych miast Europy: „podróże” w wyobraźni do Wenecji, „podróże” rzeczywiste do Berlina, Marburga, Ferrary, małe, zwyczajne podróże pociągiem, ciągle wsłuchiwanie się w odgłosy pędzącego pociągu (to jakby nieustający akompaniament do rozmyślań, wspomnień, wędrówek w czasie – to dźwiękowy lejtymotyw – akcent semantyczny) tworzą punkt wyjścia, przelamujący bezruch ciała i lenistwo umysłu, przenosząc człowieka w inne duchowe czy materialne miejsca, przybliżając nagle do siebie całkowicie odrębne miejscowości czy też strefy ducha. Dzieło Pasternaka obfituje w tego rodzaju przemieszczenia i przybliżenia, które pomagają autorowi typologizować historię kultury.

Wyróżniając kultury: apollińską, europejską, azjatycką i bizantyjską z uwzględnieniem opozycji Wschodu i Zachodu, zdesakralizowanej i zdemitologizowanej Europy, pokrytej kurzem, symbolizującym entropijne zło, rozpad („Żenia dosadowała na skucznuju pylnuju Jewropu, mieszkotno otdalawszuju nastuplenije czuda”<sup>39</sup>), zauważył Pasternak katastrofę Azji, stanowiącej dla bohaterki *Dzieciństwa Luwers* – granicę fantasmagoryczną, którą porównuje do: „wrodie tiech żeleznych brusiew, kotoryje połagajut mieźdu publikoj i kletkoj s pumami potomu groznoj, czornoj kak nocz, i woniuczej opasnosti”<sup>40</sup>. Na podstawie wyżej wspomnianych wykładników obrazu różnych duchowości pisarz stworzył złożony kontrapunkt różnorodnych sfer i wymiarów rosyjskiej świadomości kulturowej. Literacki system typologii różnorodnych wzorców duchowości, przedstawiony przez Pasternaka w jego wczesnej prozie, wyznacza również miejsce kulturze zorientowanej na przestrzeń, na czas i na „wzucie” się. Ten ostatni typ percepcji, komunikowania się jest szczególnie

---

<sup>38</sup> Mamy tu do czynienia z dodatkowym efektem artystycznym tworzenia się jakby lotnego „witrażu wrażeń”, który może być rezultatem nawarstwiania się wrażeń powstałych z fluktuującego „wraz” (fluxionalen Vor – Zugleich) i impresjonalnym „wraz” (różnych) fluktuacji (Zugleich von Fluxionen). Albowiem następstwo czasowe jest niczym bez równoczesności. E. Husserl, op. cit., s. 116.

<sup>39</sup> B. Pasternak, op. cit., s. 69.

<sup>40</sup> Ibid., s. 69.

ważny dla pisarza. To właśnie zgodnie z teorią „wzucia” się artysta może pozwolić sobie na eksperyment<sup>41</sup> nad „cudzym” ja w celu nakładania przeżyć, w celu osiągnięcia efektu kumulowania wiedzy:

„Posłuszaj, wied’ budiet swietat’, kogda ja prodielaju wieś etot put’ celikom w obratnom poriadkie, a to wo wsiech mieloczach, do mielczajszych. A oni budut tiepier’ tonkostiami izyskannoj nitki”<sup>42</sup>.

Metaforyczny obraz pędzącego pociągu, łączącego różne obiekty duchowości, wraz wyróżnionymi szczegółowo opisami atrybutów i rekvizytów podróży – to element wszechobecny zarówno w warstwie struktury utworu, jak i w płaszczyźnie językowej, która jest zagęszczona epitetami, porównaniami, metaforycznymi wyrażeniami, koncentrującymi przebogatą leksykę związaną z podróżowaniem pociągiem. Wspólnie tworzą one akcent semantyczny, eksponujący aurę podróżowania jako żywioł wszechobecny w filozoficzno-dygresyjnych miniaturach Pasternaka. Podróż pociągiem dla pisarza to również określony rytuał z uświęconymi przez tradycję konstantami ceremoniału: „powitanie”, „pożegnanie”, „formalności hotelowe”, wygląd wagonów, stacji, peronów – „Stancyi, stancyi, stancyi. Stancyi, kamiennymi motylkami proletajuszczyje w chwest pojezda”<sup>43</sup>.

To są właśnie te wyżej wspomniane winietki, landszafty, ozdobniki i kody: „A swierchu na pojezd soskakiwali wisiaczyje otwiesy rassażywajaś na kryszach wagonow, i pieriekrikiwajaś i bołtaja nogami, pieriedawaliś biespłatnomu katanju”<sup>44</sup>.

Analiza tego problemu zasługuje na odrębne, bardziej szczegółowe opracowanie.

<sup>41</sup> S. O. Gruzienbierg, *Gienij i tworczestwo. Osnowy tieorii i psichologii tworczestwa*, Leningrad, 1924, s. 11; także: I. I. Łapszyn, *Chudożestwieńnoje tworczestwo*, Pietrograd 1923.

<sup>42</sup> Omawianą w rozprawie wędrowkę Pasternakowską należy rozumieć zgodnie z poglądami pisarza jako swego rodzaju kulturowe posłannictwo, nieustanne samodoskonalenie się, jako naczelny obowiązek ludzkiego twórczego istnienia, aż do ostatnich dni: „Nado uchodit’ so wtorigo zwonka ili że otprawlatsia w sowmiestnyj put’ do konca, do mogily” (*Pisma iz Tuly*, s. 41). Takie poglądy Pasternaka zgodne były z jego koncepcją twórczości, zgodną z rozpowszechnioną w latach 20. koncepcją „kongenialności” twórczej. S. O. Gruzienbierg, *Gienij i tworczestwo*, op. cit.

<sup>43</sup> B. Pasternak, op. cit., s. 242.

<sup>44</sup> Ibid., s. 242.