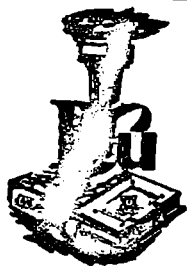


ANETA DOBRE

**BORIS
PASTERNAK
POEZIA PROZEI
ȘI
PROZA POEZIEI**

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
1997



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
București

Cota 11 297 626
Inventar C794/97

ANETA DOBRE

**BORIS
PASTERNAK
POEZIA PROZEI
ȘI
PROZA POEZIEI**

**EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
- 1997 -**

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

BUCUREȘTI

COTA

11 297626

288/92

Referenți științifici : Prof. dr. V. ȘOPTEREANU
Conf. dr. N. ROȘIANU

B.C.U. București



C 00794 97

© Editura Universității din București
Șos. Panduri, 90-92, București - 76235; 410.23.84

ISBN 973 - 575 - 064 - 3

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://unibuc.ro>

Studentilor mei

I. DEVENIREA POETULUI

Simbolica devenirii artistului, simbolica interioară a tensiunii sale creatoare este acel limbaj a cărui semnificație nu lasă nici o îndoială. Doar opera lui fiind înzestrată cu o mai mică sau mai mare profunzime; cartea poate fi descifrată de propriul său destin.

B. Pasternak

Relația între viața poetului și opera sa este un fenomen deosebit de complex, interpretabil în moduri foarte diferite. Aici intervine și schimbarea opticii criticii literare asupra raportului autor-operă. Există poeți a căror viață, putem spune, încapă în întregime în creația lor. Îl putem evoca pe Esenin în acest sens; în planul concepției și lirismului său se stabilește un semn de egalitate între *a trăi* și *a crea* (între propriul destin și poezie), așa cum mărturisește într-un vers: "Întreaga-mi viață e zălog pentru un cânt".

Lirica eseniniană poate fi receptată ca un roman autobiografic în care personajul principal și poetul sunt una și aceeași persoană (1).

Desigur, formulele de autoexprimare ale autorului în operă pot fi foarte diferite. Este celebră aserțiunea lui Rimbaud – "Car Je est un autre", care răstoarnă, într-un fel, judecățile unor întregi generații de critici ai secolului al XIX-lea, pentru care raportul autor-operă era în esență unul de la cauză la efect. Comentând propoziția lui Rimbaud (aflată într-o scrisoare către Paul Demeny, din 1871), Eugen Simion găsește în ea un întreg complex de sensuri: "*altul* din propoziția citată are, atunci, mai multe semnificații. Acest "eu" care vorbește în poezie este *altul* decât cel pe care îl putem cunoaște în viața curentă, dar *altul* se referă în mod sigur și la sensurile ascunse ale poeziei. La *necunoscutul*, *invizibilul* care trebuie să fie inspectat, la *neauzitul* ascultat de poetul *voyant*. Aș zice că accentul cade, mai ales, pe această semnificație. Rimbaud preconizează o poezie care să inventeze o limbă nouă, să îngroape (cum zice el în altă parte) arborele binelui și al răului, o poezie, în fine, care să nu mai situeze acțiunea, ci s-o anticipeze.

Car Je est un autre! Dar, încă o dată, cine este *altul*? Esteticienii și poeții care meditează la această problemă după 1880 și cu precădere în veacul nostru înclină să elimine noțiunea de *autor* din discuție. Romanticii au *cultul creatorului*, poeții post-romantici încep să se inițieze într-un nou cult: *cultul operei*" (2).

Apărut ca o reacție la "metoda biografică", structuralismul schimbă radical accentul pe studiul imanent al operei. Este evident însă, că nu ne putem închide exclusiv în operă, fără a-l lua în considerație pe

cel care a scris-o. Formațiunea și temperamentul creatorului își lasă amprenta puternică asupra tipului de poezie pe care o creează. René Wellek și Austin Warren, în lucrarea lor fundamentală de teorie literară, subliniază caracterul intim al acestei legături:

"Relația dintre viața particulară și operă nu este o simplă relație de la cauză la efect.

Adeptii metodei biografice nu vor fi însă de acord cu aceste informații. Condițiile, vor spune ei, nu mai sunt aceleași ca pe vremea lui Shakespeare. Pentru mulți poeți datele biografice de care dispunem sunt abundente, deoarece poeții (ca Milton, Pope, Wordsworth sau Byron) au devenit conștienți de personalitatea lor, și-au dat seama că vor trăi în ochii posterității și au lăsat numeroase texte autobiografice, și, în același timp, au atras mult atenția contemporanilor asupra lor (...)

Trebuie, desigur, să distingem două tipuri de poeți, tipul obiectiv și tipul subiectiv: cei care, precum Keats și T. S. Eliot, accentuează "capacitatea negativă" a poetului, orientarea lui spre lumea exterioară, ascunzându-și personalitatea concretă; și tipul opus, care tinde să-și etaleze personalitatea, dorește să-și facă autoportretul, să se mărturisească, să se exprime pe el însuși" (3).

Desigur, ca orice tipologie literară, și cea enunțată mai sus nu poate încorpora individualitățile creatoare atât de diverse și originale. În orice tip de poezie, oricât de "obiectivă" ar fi ea, amprenta autorului, experienței sale de viață, sensibilității

caracteristice, toate acestea și alte elemente ale personalității sale irepetabile se fac resimțite. De altfel Welles și Warren aduc această precizare la afirmațiile făcute:

"Totuși există puncte de legătură, paralelisme, asemănări indirecte, oglinzi care răstoarnă imaginea. Opera poetului poate reprezenta o mască, o convenționalizare dramatizată, dar ea este adesea o convenționalizare a propriilor sale experiențe, a propriei lui vieți. Folosit cu simțul acestor deosebiri, studiul biografic este util. În primul rând el are, fără îndoială, valoare exegetică: el poate explica numeroase aluzii sau chiar cuvinte din opera scriitorului. Cadrul biografic ne va ajuta de asemenea să studiem cele mai evidente dintre problemele de stricță evoluție din istoria literaturii – dezvoltarea, maturizarea și declinul posibil al artei unui scriitor. Biografia furnizează de asemenea materialele necesare lămuririi altor probleme care interesează istoria literară, cum ar fi lecturile poetului, relațiile sale personale cu oamenii de litere, călătoriile lui, peisajele și orașele pe care le-a văzut și în care a trăit; probleme care pot arunca lumină asupra mediului în care a trăit poetul, asupra influențelor care l-au format, asupra materialelor din care s-a inspirat" (4).

În cazul lui Pasternak drumul spre aceste aspecte, care pot arunca o lumină asupra formării sale ca scriitor, este defrișat de el însuși – ne-a lăsat niște eseuri autobiografice, în care nu numai că reconstituie momente din viața sa, dar își formulează concepții privitoare la literatură și la creația artistică în general.

Este vorba de niște texte în proză intitulate *Certificat de protecție* (1928 și 1931) și *Oameni și situații* (1956). În introducerea la cel de-al doilea eseu, pe care-l cităm aici, Pasternak nota: "În schița autobiografică *Certificat de protecție*, scrisă în anii 20, am selectat acele momente din viața mea care m-au format. Din păcate, cartea suferă de un inutil manierism, care mă caracteriza în acei ani. În eseu de față eu nu voi evita unele spicuiuri din ea, deși mă voi strădui să nu mă repet" (5). Și poetul mai face o precizare în legătură cu momentele de viață evocate în aceste eseuri, atrăgând atenția că acel domeniu al subconștientului care determină în ultimă instanță creația poetică nu poate fi găsit pe "verticala biografică":

"Eu nu mi-am scris biografia. Eu mă adresez ei când cere acest lucru una străină. Împreună cu personajul ei principal consider că adevărata evocare a vieții o merită numai eroul, dar istoria poetului, în această formă, nu este reprezentabilă. Ea ar trebui recompusă din lucruri neesențiale, mărturii ale concesiilor, compasiunii și constrângerii.

Întregii sale vieți poetul îi acordă o asemenea înclinație bruscă, încât ea nu poate fi regăsită unde ne-am aștepta – pe verticala biografică. Ea nu poate fi găsită sub numele lui și trebuie s-o căutăm sub unul străin, pe coloana biografică a succesorilor săi. Cu cât e mai închistată individualitatea producătoare, cu atât mai colectivă, lipsită de alegoric, este povestea ei. Domeniul subconștientului nu poate fi măsurat în cazul

geniului. El este format din tot ce se petrece cu cititorii săi și din ceea ce el nu știe. Eu nu-mi dăruiesc amintirile lui Rilke (*Certificat de protecție* este dedicat lui Rilke – A. D.). Dimpotrivă, eu însumi le-am primit de la el în dar".

Se poate spune pe bună dreptate că Pasternak a avut norocul să se nască într-o familie cu deosebite interese și înclinații artistice. Tatăl său – un cunoscut și talentat pictor, Leonid Pasternak, considerat ultimul mare impresionist rus, academician, profesor la Institutul de arte plastice și arhitectură din Moscova. Una din caracteristicile stilului său pictural este interesul pentru imortalizarea clipei, fapt cu atât mai demn de remarcat, cu cât maniera poetică a lui Boris Pasternak exprimă aceeași înclinație spre surprinderea momentului, ceea ce D. Lihaciov relevă ca un aspect interesant al apropierii viziunii artistice dintre tată și fiu.

"Pictorul Leonid Pasternak redă clipa: el desena pretutindeni – la concerte, în vizită la prieteni, acasă, pe stradă, – făcând crochiuri momentane. Desenele sale opreau parcă în loc timpul. Și aceasta s-a oglindit și în pictura sa – metoda lui Leonid Pasternak-graficianul și a lui Leonid Pasternak-pictorul se aseamănă în esență. Portretele sale sunt neobișnuit de vii. Și, în fond, fiul său mai mare, Boris Leonidovici Pasternak a făcut același lucru în poezie – el a creat un lanț de metafore, oprind parcă și analizând fenomenul în varietatea sa" (6).

Anii copilăriei lui Pasternak au fost marcați puternic de ambianța artistică în care a crescut. Nu e vorba numai de atelierul tatălui său, dar și de mari personalități artistice pe care le-a cunoscut. Când avea trei ani întreaga familie se mută într-un apartament de serviciu la Institutul de Arte plastice și arhitectură, unde preda Leonid Pasternak. Primele impresii de copil sunt legate de lumea de basm a culorilor nu numai din tablourile tatălui, dar și ale unor renumiți pictori, care veneau adesea în casa lor – Vrubel, Serov, Vasnețov, Korovin, Ghe etc. Sensibilitatea i se formează în climatul unor mari valori culturale. Pe parcursul întregii sale vieți va păstra un adevărat cult pentru artă. Poate și din cauza acestei avalanșe de frumuseți artistice, care l-au copleșit și i-au format ochiul, pentru a descoperi frumosul și în lumea înconjurătoare, "senzațiile din frageda copilărie – mărturisește Pasternak – s-au plămădit din elemente de teamă și extaz".

Un alt izvor de frumusețe, care i-a modelat sufletul poetului este muzica. Dragostea pentru muzică i-a fost mai întâi insuflată de mama sa, R. I. Kaufman, cunoscută pianistă, elevă a lui Anton Rubinstein.

Prima lui amintire conștientă (când avea vreo trei ani) este legată de muzică. Era într-o noapte de noiembrie când în casa lui Leonid Pasternak au sosit oaspeți de vază – Lev Tolstoi cu fiicele sale. Veniseră să asculte muzică simfonică în interpretarea mamei viitorului poet, R. Kaufman (la pian) și a doi profesori de conservator – violonistului I. Grjimali și

violoncelistului A. Brandukov. Boris Pasternak se va mira mai târziu ce l-a făcut să se trezească în toiul nopții din somnul lui adânc de copil – cu sunetele pianului era doar familiarizat din primele zile de viață. "Eu am început să țip și să plâng de tristețe și groază* . Dar muzica acoperă lacrimile mele și numai după ce acea parte a trio-ului, care mă trezise, se termină, am fost auzit. Apăru mama, se aplecă deasupra mea și mă liniștii imediat. Probabil m-au dus și pe mine unde erau oaspeții sau poate că prin ușa deschisă puteam vedea salonul. Era plin de fum de tutun. Lumânările clipeau din gene, de parcă le usturau ochii din cauza fumului. Ele lumineau puternic lemnul de mahon lustruit al viorii și violoncelului, precum și pianul negru. Se profilau negre și sacourile bărbaților. Doamnele, cu umerii goi, arătau ca niște flori în coșulețele ornamentale de ziua onomastică. Cu cerculețele de fum se contopea părul cărunt al unor bătrâni – doi sau trei. Pe unul din aceștia aveam apoi să-l cunosc bine și să-l văd deseori – pictorul Ghe. Chipul celuilalt avea să mă însoțească întreaga viață, mai ales pentru că tatăl meu îi făcea ilustrațiile (7), îl vizita, îl citea și pentru că de spiritul său era plină casa noastră. Era Lev Nikolaevici Tolstoi" (8).

Probabil, își continuă el gândurile, timbrul instrumentelor de coarde, neobișnuit pentru auzul său, îl trezise, ca un fel de strigăt al disperării. În legătură

* Toate citatele din proza lui Pasternak sunt date în traducerea noastră – A. D.

cu acest episod, care semnifică și prima întâlnire cu Lev Tolstoi, poeta Anna Ahmatova va exclama cu tâlc: "Pasternak a știut când să se trezească!", căci asupra importanței momentului el va atrage atenția în felul următor: "Această noapte a rămas ca un jalon între inconștiența primei și ulterioarei mele copilării. De aici intră în acțiune amintirea și începe să lucreze conștiința mea, fără mari pauze și lapsusuri, ca la un om adult" (9). Momentul este evocat de Pasternak și în versuri:

Так начинают. Года в два
От мамы рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, - а слова
Являются о третьем годе.

Так начинают понимать,
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать - не мать.
Что ты - не ты, что дом - чужбина.

Evaluându-și amintirile din copilărie și locul acestora în formarea sa ulterioară Pasternak sublinia importanța lor covârșitoare: "Cu alte cuvinte, acești ani formează în viața noastră o parte, care depășește întregul, și Faust, trăindu-le de două ori, a trăit ceva inimaginabil, ce poate fi măsurat numai printr-un paradox matematic" (10).

Un alt "jalon" al copilăriei, cu implicații deosebite în devenirea sa artistică, se referă la vârsta de 12 ani, când l-a cunoscut pe compozitorul Skriabin, pe care din acel moment îl va diviniza – "ceea ce iubeam

mai mult pe lumea asta era muzica, iar în ea îl iubeam cel mai mult pe Skriabin". I-au rămas întipărite în memorie disputele dintre tatăl său și Skriabin pe diverse teme – despre viață, despre artă, despre bine și rău, despre filozofia lui Tolstoi, despre supraom, amoralism, nietzscheanism etc. Și întotdeauna el era de partea lui Skriabin. "Îl iubeam enorm. Fără să-i înțeleg opiniile, eram de partea lui". Și sub efectul acestei nemărginite admirații față de compozitorul Skriabin, Pasternak își va dedica șase ani din viață muzicii. "Eu și înainte de asta, înainte de vara la Obolenski (11), zdrăngăneam puțin la pian și cu chiu cu vai chiar și compuneam. Acum, sub influența nemăsuratei mele admirații față de Skriabin, s-a aprins în mine pasiunea pentru improvizație și compoziție. Din această toamnă următorii șase ani, toți anii de gimnaziu, i-am dedicat studierii temeinice a teoriei compoziției, inițial sub supravegherea teoreticianului și criticului muzical I. Engel, un om de o deosebită noblete, și apoi sub îndrumarea profesorului R. M. Glier" (12).

I se prevestea din acest moment o carieră muzicală. Însuși Pasternak recunoaște – "Viața în afara muzicii nu mi-o puteam imagina... Muzica era un cult pentru mine, adică acel punct distinctiv, în care se aduna tot ceea ce era superstiție și spirit de sacrificiu în mine" (13).

Și, totuși, n-a fost să fie. Renunțarea lui la muzică este legată, într-un fel, tot de persoana lui Skriabin. După întoarcerea lui Skriabin din Elveția, unde compusese *Extazul* și alte partituri, primite cu

admirație de publicul muzical din Moscova, tânărul Pasternak își reîntâlnește idolul. Acesta îi ascultă compozițiile, i le apreciază și îl încurajează. Dar, mărturisește el, nimeni nu-i cunoștea "îngrozitoarea taină" – nu era dotat cu ureche muzicală absolută, astfel încât nu putea stăpâni, așa cum dorea și considera că e necesar pentru un compozitor – tehnica interpretativă. Pentru el încă din tinerețe era de neconceput mediocritatea în artă, sub orice formă s-ar fi manifestat ea. "Disprețuiam tot ce era necreator, meșteșugăresc, având cutezanța să cred că mă și pricep la acest lucru. În viața adevărată, consideram eu, totul trebuie să fie o minune, predestinată de sus, nimic premeditat, intenționat, nimic la bunul plac.

Acesta era reversul influenței lui Skriabin, care a devenit pentru mine definitiv, egocentrismul său era potrivit și îndreptățit numai în cazul lui. Semințele concepției lui, înțelese în mod copilăresc distorsionat, au căzut pe un teren fertil.

Eu și fără asta de mic copil eram înclinat spre mistică și superstiție, cuprins de atracția spre providențial (...).

De nefericirile mele cu muzica erau de asemenea vinovate nu cauze directe, ci aparente, ghicitul în întâmplări, așteptarea de semne și indicii de sus. Eu nu aveam ureche muzicală absolută, capacitatea de a percepe înălțimea fiecărei note luate la întâmplare, priceperi, de fapt, complet netrebuincioase muncii mele. Lipsa acestor aptitudini mă întrista și mă umilea,

în aceasta vedeam o dovadă că muzica mea nu e potrivită pentru destin și ceruri" (14).

Pasternak face un gest autonimicitor – își smulge pur și simplu din el, oricât de dureros a fost, această pasiune pentru muzică, se desparte, într-un fel, de ea așa cum te desparti de ceva foarte drag inimii tale. Un timp chiar refuză să se mai atingă de pian, nu mai frecventează concertele, nu se mai întâlnește cu muzicienii. Despărțirea însă de muzică nu putea fi definitivă.

Mai târziu Pasternak se va întoarce la compozițiile sale, va improviza la pian, cum obișnuia în adolescență, într-un cerc restrâns de prieteni. N. Vilmont își amintește de o seară de despărțire, înainte de plecarea lui Pasternak într-o călătorie în străinătate: «Apoi el se așază la pian, începu să improvizeze, cum mi s-a părut, minunat, apoi cântă *Poemul pe note*, compus de el în adolescență. Și deodată exclamă:

– Ce-ar fi dacă s-ar dovedi că scrierile mele literare sunt un fleac și că menirea mea adevărată e *aceasta* ? Acum nu-l mai poți întreba pe Skriabin, iar cât a trăit nu l-am crezut.

Ulterior el și-a dăruit partiturile muzicale pianistului Heinrich Neihauz, iar acesta intenționa chiar să le interpreteze în concert "la bis", dar Pasternak a refuzat categoric: "Nu poți să interpretezi un compozitor nerealizat"».

În arhiva unui alt prieten al poetului, K. Loks, s-a găsit o scrisoare și mai convingătoare, mai

impresionantă în ce privește regretele care l-au măcinat o viață întreagă, că a renunțat la muzică:

"În fiecare om există o mulțime de înclinații de sinucigaș. Am cunoscut și eu asemenea timpuri, în care toate forțele mi le-am canalizat spre revolta împotriva mea. Poți cădea ușor pradă unor asemenea porniri. Și asta o știu bine. Într-una din aceste stări am părăsit cândva muzica. Și aceasta a însemnat o amputare a ceea ce era mai viu în existența mea. Nu rareori mă podidește o tristețe paralizantă, când de fiecare dată tot mai acut și mai acut încep să-mi dau seama că am ucis în mine principalul și în fond totul. Credeți că în realitate nu este așa, că în poezie se află chemarea mea. O nu! Este de ajuns să-mi revărs tot ceea ce fierbe în mine într-o improvizație, ca arzătoarea nevoie de *biografie muzicală* să-și ceară drepturile" (16).

Zguduitoare această confesiune! Și totuși, putem spune, că această "biografie muzicală" se oglindește în întreaga lui operă literară, că muzica este infiltrată în toate straturile ei, conferindu-i o marcată originalitate lirismului său, că se simte ceea ce exprima într-o propoziție – "am început să gânguresc muzical înainte de a gânguri literar".

Dar pe drumul de la muzică la poezie Pasternak avea să mai trăiască și altă experiență. Este vorba de încă o pasiune a vieții sale – pasiunea pentru filozofie.

Se știe că în 1909, tot la sfatul lui Skriabin, el se va transfera de la facultatea de științe juridice la cea de istorie, a cărei secție de filozofie o absolvă în 1913. În primăvara și vara lui 1912, la îndemnul renumitului

filolog M. Trubețkoi, pleacă la Universitatea din Marburg, unde se desfășura așa-numitul semestru de vară. Este copleșit de acest vechi orașel german, încărcat de istorie, cu o bogată tradiție universitară. Este emoționat la gândul că pe străduțele lui înguste, rămase neschimbate, și-a purtat pașii Lomonosov, venit aici să studieze matematicile cu un discipol al lui Leibniz și că un secol și jumătate înainte de aceasta aici și-a citit paginile despre noua astronomie Giordano Bruno, că nu ar fi fost de mirare în această atmosferă de Ev Mediu nealterată cu nimic de timpurile moderne, să-i vadă apărând de după un colț. În 1916 va scrie o poezie intitulată *Marburg*, încă sub impresiile trăite în orașul în care trecutul părea viu:

Тут жил Мартин Лютер. Там - братья Гримм.
 Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.
 И всё это помнит и тянется к ним.
 Всё живо. И всё это тоже - подобья.

În ce privește filozofia, aici era o școală renumită a neokantienilor, condusă de filozoful H. Cohen. Concepția lui Cohen, pe care-l numește genial, l-a cucerit din două motive, pe care le exprimă astfel: "În primul rând era originală, demola totul până la temelie și construia pe locul curățit. Nu aproba leneșă rutină a tuturor "ism"-elor, întotdeauna ignorante și întotdeauna, dintr-un motiv sau altul, temându-se de reevaluări în atmosfera liberă a culturii de veacuri. Fără a se subordona unei inerții terminologice, Școala

din Marburg era interesată de ce gândește știința prin paternitatea ei continuă de 25 de veacuri, la începuturile fierbinți ale descoperirilor universale. Filozofia a întinerit astfel și s-a deșteptat, transformându-se dintr-o disciplină problematică într-o adevărată disciplină despre probleme, ceea ce și trebuia să fie.

A doua particularitate a Școlii de la Marburg decurge direct din prima și constă în atitudinea și exigența față de moștenirea istorică (...). Istoria era cunoscută la perfecțiune la Marburg și nu pridideau să care comoară după comoară din arhivele Renașterii, raționalismului francez și scoțian, precum și altor școli insuficient studiate până la ei. Istoria era privită la Marburg cu pătrunderea ochilor hegelieni, adică generalizând în mod genial, dar în același timp și în limitele veridicității" (17).

Pasternak trece cu succes cursurile de filozofie de la Marburg, este remarcat în mod deosebit de Cohen (cu atât mai meritorie această performanță cu cât se cunoștea exigența deosebită a filozofului german), iar acesta îi propune chiar să-și scrie teza de doctorat în filozofie și să rămână la Universitatea din Marburg. Dar potențialul filozof Pasternak își ratează și acest moment al viitoarei sale cariere. În loc să meargă acasă la Cohen, unde acesta îl invitase la masă împreună cu alți discipoli ai săi, și unde urma să i se hotărească soarta de filozof, tânărul Pasternak se duce la o întâlnire cu verișoara sa Olga Freidenberg, care studia

literatura antică și de care îl va lega o viață întreagă o frumoasă prietenie.

Marburg a mai însemnat ceva important în viața intimă a lui Pasternak – prima sa mare deziluzie în dragoste. Aici se reîntâlnește cu o tânără de care era îndrăgostit (una din surorile V., căreia îi dăduse meditații la Moscova). Era o dragoste de taină, pe care aici, la Marburg se hotărăște s-o împărtășească. Dar refuzul vine atât de brutal din partea fetei, încât Pasternak trece prin momente foarte dramatice, care îi vor inspira însă mai târziu niște versuri admirabile (în pomenita deja poezie *Marburg*):

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову.
Носил я с собою и знал на зубок,
Шатался по городу и репетировал.

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лёд этот, эту поверхность
(Как ты хороша!) – этот вихрь духоты...
О чём ты? Опомнись! Пропало... Отвергнут.

Dar ca și în cazul muzicii interesul pentru filozofie va avea repercusiuni vădite în creația sa literară. Atât în poezie, cât și în proză acesta se manifestă în permanentele încercări de a formula principii de gnoseologie estetică a lumii, de a contura o teorie a cunoașterii poetice a vieții. Întâlnim chiar în unele poezii un dialog cu ideile acestei școli idealiste – reprezentativ este în acest sens ciclul *Delectarea cu*

filozofia (în special versurile *Definirea poeziei*, *Definirea sufletului*, *Definirea creației*), unde natura apare nu ca obiectiv existentă, ci ca o reprezentare afectivă a universului, ca descărcare de pasiuni:

И сады, и пруды, и ограды
 И кипящее белыми волнами
 Мироздание - лишь страсти разряды
 Человеческим сердцем накопленной.

Drama în dragoste trăită la Marburg, de care pomeneam mai sus, a fost impulsul pentru exprimarea acestui minunat sentiment la Pasternak, care după opinia sa reprezintă însăși oglinda în care se reflectă chipul adevărat al omului. În logica viziunii pasternakiene această "imagine a omului" este creată prin intermediul artei. "Și există arta. Ea se interesează nu de om, ci de imaginea omului. Imaginea omului se dovedește a fi mai mult decât omul însuși. Ea se poate naște numai în vers, dar nu oricum" (18).

Din această interrelație între artă "ca imagine a omului" și sentimentul dragostei se naște un patos umanist, ce-l caracterizează pe Pasternak: "Pentru că destinul prezentului este în viitor, viitorul omului este în dragoste" (19).

Vara de după absolvirea universității (1913) Pasternak și-o petrece la o vilă a părinților de lângă gara Stolbovaia (pe ruta Moscova – Kursk). Aici, după propria mărturisire, "l-am citit pe Tiutcev și pentru prima oară în viață am scris versuri nu sub formă de

rară excepție (20), ci cu frecvență și permanență, așa cum pictezi sau compui muzică (...).

Sub coroana deasă a acestui copac (un bătrân mesteacăn – A. D.) am scris pe parcursul a două-trei luni de vară versurile primei mele cărți.

Cartea a căpătat o denumire prostesc de artificială, *Geamănul în nori*, imitând acele pretenții de cosmologie prin care se distingeau titlurile de cărți ale simbolștilor și denumirile editurilor lor" (21).

Un lucru este evident în aceste începuturi literare – folosirea ca model a poeziei simboliste și caracterul lor declarat antiromantic. Printre poeții simbolști față de care nutrea o mare admirație se numără A. Blok și A. Belii:

"Cu Blok ne-m petrecut tinerețea eu și o parte din colegii mei de generație, despre care va fi vorba mai târziu. Blok avea tot ceea ce-l zămislește pe un mare poet – flacăra, tandrețe, forță de pătrundere, imaginea sa proprie asupra lumii, un dor al său de a transforma într-un anume fel tot ceea ce atingea".

Covârșitoare a fost influența asupra formării sale ca poet poezia unui alt mare simbolist, este vorba de poetul austriac R. M. Rilke. Întreaga sa viață i-a fost recunoscător acestuia pentru ce i-a dăruit și l-a simțit aproape, din prima clipă, de propria sa sensibilitate. Chiar înainte de a-i descoperi poezia (acest lucru s-a întâmplat după întoarcerea la Moscova dintr-o călătorie la Berlin cu familia – în 1906), în amintirea copilăriei există întipărit ca un moment providențial – prima întâlnire cu Rilke (de data aceasta în carne și oase) în

1900, cu ocazia venirii acestuia în Rusia, dornic să-l cunoască pe Lev Tolstoi. Pasternak și-a însoțit tatăl, care l-a întâmpinat pe Rilke la gară.

Pasternak și-a confruntat întotdeauna creațiile cu acest etalon ideal de poezie, care era pentru el Rilke (23). Ei au și corespondat și momentul în care a aflat că Rilke însuși i-a citit poezia, acest lucru a reprezentat pentru el o mare bucurie. "Eu n-am știut că el mi-o cunoștea într-adevăr. Eu atunci i-am scris o scrisoare, el mi-a răspuns printr-o scrisoare foarte lungă. Curând a murit. Este foarte trist – el a avut asupra mea o mare influență" (24).

Debutul literar al lui Pasternak are loc în almanahul "Lirica" al unei grupări de poeți moscoviți, care se întruneau la cenaclul lui Iulian Anisimov. Primul său volum de versuri *Geamănul în nori* rămâne fără ecou și de altfel el însuși mai târziu va regreta că l-a publicat. El se va apropia și de o grupare futuristă, care se intitula "Centrifuga", apropiere însă fără consecințe palpabile în creația sa. Anul 1917 va fi foarte prolific atât în domeniul poeziei, cât și al prozei. În aceeași perioadă are loc și apropierea sa de Maiakovski, pe care l-a prețuit extrem de mult ca poet.

Volumul de versuri care i-a adus într-adevăr recunoașterea ca un talent deosebit apare în 1922 și se intitulează sugestiv *Sora mea – viața* (25).

Din acest moment poezia devine, cum spune el, "o necesitate de suflet". Despre ceea ce l-a inspirat în scrierea acestei minunate cărți scriitorul se destăinuie: "... Mi-era absolut indiferent cum se numește forța

care a dat cartea, pentru că era nemăsurat mai mare decât mine și decât concepțiile poetice care mă înconjurau". Readucând în memoria adultului câteva din momentele copilăriei și adolescenței, el își pune singur întrebarea: ce forță i-a îndrumat pașii spre poezie, când părea că ursitele i-au hărăzit alt viitor – în pictură, muzică sau filozofie. "Viața-mi din acei ani o caracterizez voit la întâmplare. Aceste semne aș putea să le multiplic sau să le înlocuiesc cu altele. Totuși pentru scopul propus sunt suficiente și acestea. Jalonându-le în mod calculat pe schița realității mele de atunci, mă întreb *unde și sub imperiul cărei forțe din ea s-a născut poezia* (subl. de noi – A. D.). Nu trebuie să meditez mult la răspuns; este unicul sentiment pe care memoria mea l-a păstrat în toată prospețimea lui.

Ea s-a născut din pulsațiile diferite ale acestor izvoare, din curgerea mai înceată a celor mai rutinare și acumularea lor în trecut, în orizontul adânc al memoriei" (26).

Parafrazând o zicere a lui E. Simion, care vorbea despre André Malraux, putem spune că lui Pasternak "i-a reușit viața cum i-a reușit și opera literară" (27). El însuși mărturisea în acest sens:

"Eu îmi iubesc viața și sunt mulțumit de ea. Nu am nevoie să fie suplimentar aurită. Viață în afara tainei, viață în strălucirea oglinzii, expusă în vitrină nu concep" (28).

Să lăsăm să vorbească în continuare opera lui Pasternak.

NOTE ȘI COMENTARII

1. Când i s-a cerut la un moment dat să-și întocmească o notă autobiografică, Esenin își încheia succintul autoportret cu remarca: "restul vieții mele îl găsiți în poezia mea".

2. E. Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, 1981, p. 47-48.

3. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967, p. 110-111.

4. *Idem*, p. 114.

5. B. Pasternak, *Люди и положения*, în *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. IV, Moscova, 1991, p. 296.

6. D. Lihaciov, *prefața la op. cit.* mai sus, vol. I, Moscova, 1989, p. 5.

7. Pictorului Leonid Pasternak îi aparțin ilustrațiile la o ediție a romanului lui L. Tolstoi *Învierea*, pregătită în timpul vieții titanului de la Iasnaia Poliana. De asemenea L. Pasternak a pictat și un binecunoscut portret al lui L. Tolstoi.

8. B. Pasternak, *Люди и положения*, ed. cit. p. 299.

9. *Idem*.

10. *Охранная грамота*, ed. cit., p. 151.

11. Obolenski – o localitate unde în vara anului 1903 Leonid Pasternak închiriază o vilă. În vecinătatea

acestei vile locuia compozitorul Skriabin. De aici răzbăteau acordurile *Simfoniei a III-a* sau ale *Poemului Divin*, remarcabile creații ale lui Skriabin.

12. Люди и положения, ed. cit., p. 305.

13. *Idem*.

14. *Ibidem*, p. 306.

15. N. Vilmont, О Борисе Пастернаке, Moscova, 1989, p. 91.

16. *Idem*, p. 92.

17. Охранная грамота, p. 192.

Un punct de vedere diferit asupra lui Hermann Cohen (1842-1918) îl întâlnim la filozoful rus Pavel Florenski. Explicabile aceste aprecieri nefavorabile la adresa filozofiei lui Cohen, întrucât Florenski avea o altă viziune despre lume: "Pentru omul modern – dacă luăm în considerație recunoașterea directă făcută prin "gura" Școlii de la Marburg – realitatea există numai atunci și în măsura în care știința *binevoiește* să-i permită să existe, acordându-i această aprobare sub forma unei scheme elaborate, care urmează să constituie soluția unei probleme judiciare. De aceea evenimentul respectiv poate fi considerat ca intrând pe de-a-ntregul într-o casetă extem de apropiată de tabloul vieții și, prin urmare, a realității, se acordă la biroul lui Hermann Cohen și nu este valabil decât cu semnătura și cu ștampila lui.

Spațiul gândirii renaștentiste se regăsește în ceea ce afirmă explicit adepții Școlii de la Marburg, iar întreaga istorie a culturii divine, într-o însemnată măsură, un câmp de luptă împotriva vieții, cu scopul

de a o înăbuși pe de-a-ntregul cu un sistem de scheme. Dar merită atenție, și într-un fel ne face să zâmbim, faptul că această alterare a capacității firești a omului de a gândi și de a simți, această reeducare a lui în spiritul nihilismului este prezentată de omul modern ca o reîntoarcere la dimensiunea naturală a omului și ca o ridicare a unor stavile, care i-ar fi fost impuse de cineva. În realitate, însă, efortul de a șterge din sufletul omului înscrisurile istoriei nu face altceva decât să-l traumatizeze" (P. Florenski, *Iconostasul*, Fundația Anastasia, 1994, p. 89).

18. Охранная грамота, p. 179.

19. *Idem*.

20. Versuri ocazionale începe să scrie prin 1909.

21. Люди и положения, p. 325.

22. *Idem*, p 310.

23. În 1913 poetul Verhaeren vizitează Moscova, cu care ocazie Leonid Pasternak îi pictează portretul. La aceste întâlniri în casa familiei sale, Boris Pasternak îl întreabă pe poetul belgian, cu teama că nici acesta nu-l cunoaște (în Rusia pe atunci Rilke era puțin cunoscut, nefiind tradus) și mare i-a fost bucuria când acesta i-a răspuns: "Este cel mai bun poet al Europei".

24. Din amintirile Tatianeii Tolstaia despre Pasternak publicate în suplimentul jubiliar la "Literaturnaia gazeta", intitulat *Veacul lui Pasternak*, febr. 1990, p. 9.

25. Poetul Viaceslav Ivanov vedea în acest titlu o replică la aserțiunea sfântului Francisc din Assisi – "Sora mea – moartea".

cele mai bune opere ale lumii, relatând despre cele mai diverse lucruri, în fond povestesc despre nașterea lor" (2).

"A doua naștere" semnifică a doua facere a lumii prin forța Cuvântului poetic:

Repetă-mi răspicat și pe silabe
Atotputernicele creatoarele cuvinte.*

Referindu-se la analogiile ce se nasc în acest plan între creația artistică și creația divină Jauss remarcă: "... *Homo artifex* își concepe activitatea ca pe o a doua creație, iar poetul, *alter deus*, revendică pentru artă, ca o operă autentic umană, calitatea de *creație*, pe care Biblia i-o rezervase în exclusivitate operei lui Dumnezeu" (3).

Magia artei creează o a doua realitate prin forța imaginii, care redescoperă lumea ca în prima zi a facerii.

"Și există arta. Ea este interesată nu de om, ci de imaginea omului. Și se dovedește că imaginea omului semnifică mai mult decât omul. Ea poate să se nască numai în trecerea de la muscă la elefant.

Ce face omul cinstit când spune adevărul, când spune *numai* adevărul? După rostirea adevărului trece timpul, în acest timp viața merge înainte. Adevărul lui

* Versurile sunt traduse de Marin Sorescu. În continuare varianta românească a versurilor lui Pasternak o vom da în traducerea acestui poet.

rămâne în urmă, minte. Așa trebuie oare să vorbească omul mereu și oriunde?

Dar iată că în artă i se închide gura. Omul tace și vorbește imaginea. Și se dovedește că numai imaginea poate să meargă în pas cu reușitele naturii.

În rusește *вратъ* (a minți) înseamnă mai mult 'a debita vorbe în plus' decât a 'înșela'. În acest sens minte arta. Imaginea ei îmbrățișează viața și nu caută spectatorul. Adevărurile ei nu sunt figurative, ci sunt capabile de veșnică dezvoltare" (4).

Ca orice creator de geniu Pasternak nu poate fi încadrat într-o tipologie a imaginației artistice și deci nu ar fi prea productiv acest demers pentru reliefarea personalității sale. Vom încerca în continuare să-i descifrăm mesajul textelor sale, care de cele mai multe ori poate fi receptat ca inefabilul muzical. De altfel organicitatea legăturii sale cu muzica rămâne definitivă pentru sensibilitatea sa artistică. El o reliefa într-o sinteză astfel: "Noi atragem cotidianul în proză de dragul poeziei, captăm proza în poezie de dragul muzicii".

Imagismului pasternakian i se potrivește în acest sens o viziune plastică a pictorului Kandinski, despre artele vizuale. Dacă vom înlocui "culoarea" cu "cuvântul", vom avea esența vrajei, pe care o exercită asupra noastră versul lui Pasternak: "Culoarea este cheia muzicală, ochii sunt ciocănele de lemn, sufletul este pianul cu mai multe corzi. Artistul e mâna care cântă, trecând, dintr-o cheie în alta, făcând sufletul să vibreze. E, deci, evident că armonia de culori trebuie

26. Охранная грамота, р.160.
27. Eugen Simion, *op. cit.*, р. 167.
28. Люди и положения, р. 338.

II. "ÎN TOATE, DOAMNE, AȘ VREA S-AJUNG LA ULTIMU-NȚELES..."

Pasternak este prezența lui Dumnezeu în viața noastră. Prezența transmisă nouă nu prin postulate, ci obiectual, senzorial. Vieții – ce e mai bun și mai inexplicabil din facerea lumii.

Andrei Voznesenski

Boris Pasternak și-a intitulat un cunoscut ciclu de poezii *A doua naștere*. Dincolo de aluzia biografică (își consemna astfel un moment de maturizare artistică), această sintagmă are o semnificație mult mai adâncă – ea exprimă esența creației artistice ca o re-creare a lumii. "Poezia este a doua realitate, transfigurată prin metaforă. A doua realitate înseamnă realitatea descoperită din nou, realitatea care încetează de a mai fi obișnuită și capătă calitatea de minune de la începuturi" (1).

Imaginea poetului făuritor de lume ne urmărește mereu în creația lui Pasternak. Nașterea artei este un miracol ca însăși facerea lumii. "Lucrul cel mai însemnat în artă – spune Pasternak este nașterea ei și

să determine cântecul sufletului; acesta este unul din principiile călăuzitoare ale necesității lăuntrice" (6).

Și poate că nu e lipsit de interes să surprindem un amănunt care-i apropie într-un fel pe acești doi mari artiști, care fiecare în domeniul artei sale dovedește calitățile, însușirile muzicale – unul ale culorii, celălalt ale versului. Kandinski nutrea o deosebită admirație pentru Skriabin, care susținea ideea muzicii picturale. Am prezentat în capitolul anterior cât de mult l-a prețuit Pasternak pe Skriabin.

Pasternak aparține unei largi tendințe în literatură modernă, care începând cu simbolismul, în căutare unui nou limbaj poetic, creează opera de sinteză artistică, unde putem surprinde un aliaj al unor genuri de artă diferite. Astfel, simbolistul A. Belii este autorul unui nou gen în literatură – *simfonia*, ca specie de proză muzicală. Chiar și enumerarea unor titluri din ciclul simfoniilor este elocventă: *Simfonia dramatică* (1902), *Simfonia Nordului* sau *Eroica* (1903).

Am mai arătat că inițierea în arta poeziei primește Pasternak prin intermediul simbolismului pentru ca apoi să se detașeze tranșant de dogmele lui. Dar nu va înceta totuși să considere că simbolismul este cel mai important curent literar modern. Delimitarea face explicit și față de viziunea și sensibilitate romantică, indicând ca prim efect al acestei negări poetica neromantică a ciclului de poezii *Peste barieră* (cel de-al doilea ciclu în ordinea apariției).

"Dar sub maniera romantică, care de azi devenit prohibită pentru mine, se ascunde o întregă

concepție despre lume. Aceasta este înțelepciunea vieții ca viața poetului. Ea ne-a fost transmisă prin intermediul simboiștilor, aceștia din urmă preluând-o de la romantici, mai ales a celor germani.

Această reprezentare l-a stăpânit pe Blok numai o anumită perioadă. În forma în care-l caracterizează ea n-a putut să-l satisfacă. El trebuia sau s-o intensifice sau s-o abandoneze. Așa că s-a despărțit de această reprezentare. Au intensificat-o Maiakovski și Esenin (...).

În afara legendei acest plan romantic este fals. Poetul, care se află la baza sa, este de neconceput fără nepoetii, care l-ar eclipsa, pentru că acest poet nu este o persoană vie, captivată de cunoașterea nodală, ci o emblemă vizual-biografică, care pretinde un fundal pentru contururile intuitive. Spre deosebire de pasionaliile care au nevoie de cer ca să poată fi auzite, această dramă are nevoie de răul mediocrității pentru a fi văzută; ca întotdeauna romantismul are nevoie de filistinism, care prin pierderea mic burghezului este lipsit de o jumătate din conținutul său.

Înțelegerea spectaculoasă a biografiei era specifică epocii mele. Am împărtășit și eu această concepție împreună cu toți. M-am despărțit de ea încă în stadiul când era nu neapărat atenuată la simboiști, nu presupunea eroism și mirosea încă a sânge. Și, în primul rând, ne-am eliberat de ea inconștient, renunțând la procedee romantice, pentru care ea slujea drept bază. În al doilea rând, am evitat-o și conștient, ca pe o strălucire de care nu aveam nevoie, pentru că

concepțiile despre creația artistică, pentru că înseși particularitățile universului poeziei și prozei sale ne îndeamnă să mergem la izvoarele gândirii sale poetice. Marele lingvist și poetician structuralist Roman Jakobson, relevând pozițiile antiromantice, cum am văzut, subliniate cu ostentație de Pasternak, preciza că deși există în opera acestuia o extraordinară densitate metaforică, în esență gândirea lui poetică este una metonimică: "E dificil de aflat eroul. El se dizolvă într-o serie de elemente și accesorii, el este înlocuit de un lanț de stări proprii obiectivate și de obiecte însuflețite și neînsuflețite care-l înconjoară" (13).

Sunt câteva imagini metonimice fundamentale în creația lui Pasternak. Una dintre acestea este zugrăvirea vieții, a propriei existențe prin elementele caracteristice operei literare. Așa cum am mai relevat, rolul creatorului de text este văzut în raport analogic cu cel al "lectorului" marelui text al naturii. Viața poate fi interpretată în acest sens ca un roman, o nuvelă, o bâlină, fapt care ne trimite la imaginea arhetipală a vieții ca o carte: **Места и главы жизни целой/Отчёркивая на полях.**

În strofa de mai jos semantica imaginii izvorăște din paralelismul versului al doilea cu versul al patrulea, paralelism între opera literară și natură, subliniat prin plasarea la sfârșitul versurilor a acestor două cuvinte-cheie: **роман** și **природа**: "Ți-am dat întâlnire în roman, dar vom fi alături în natură":

Я скажу до свиданья стихам, моя мания,
 Я назначил вам встречу со мною в романе.
 Как всегда, далеки от пародий,
 Мы окажемся рядом в природе.

În teza consacrată de Jakobson, privitoare la căile de substituție semantică, interesant ni se pare modul în care face delimitarea între calea metaforică și cea metonimică. El afirmă că modalitatea de prezentare metaforică este definitorie pentru școlile literare romantică și respectiv simbolistă, iar cea metonimică pentru realism (14).

Majoritatea analiștilor figurilor semantice consideră metafora reprezentativă pentru tropii de similaritate și metonimia pentru tropii de contiguitate, sau tropii prin corespondență, cum îi numește Pierre Fontanier: "Tropii prin corespondență se bazează pe indicarea unui obiect prin numele altui obiect, complet diferit, dar de care el însuși depinde în ceea ce privește existența sau modalitatea sa de a fi. Se numesc metonimii, adică un nume pentru un alt nume sau schimbarea de nume" (15).

Desigur, delimitări tranșante între tropi nu pot fi făcute. Încă în secolul XVIII Du Marsais, un analist al tropilor care a pregătit, putem spunem anvergura lui Fontanier, pornea de la ideea unor identificări parțiale. Despre metonimie afirma că ea cuprinde toate celelalte figuri ale limbajului, "căci în toți tropii, întrucât un cuvânt nu este luat în sensul care îi este propriu

trezește o idee care ar putea fi exprimată printr-un alt cuvânt" (16).

Au apărut și concepții mai moderne, care au ca punct de plecare ideile lui Jakobson cu privire la limbajul poetic, semnalate de R. Wellek, care constată: "exprimându-se chiar ideea că metonimia și metafora ar fi trăsăturile caracteristice a două tipuri care operează într-o singură sferă lingvistică, și poezia asociației prin comparație, care pune alături o mulțime de lumi, așa cum foarte expresiv se exprima Buhler, un "cocteil de sfere" (17). Punctul de plecare, spuneam, se află în metoda structurală a lui Jakobson, care admite "o structură bipolară a limbajului poetic în cele două direcții posibile, limba abstractă și vorbirea concretă, prin cele două figuri de semnificație, *metafora* și *metonimia*, ale căror mecanisme de gândire sunt complementare, una realizându-se la nivelul sensului *abstract*, iar cealaltă la nivelul sensului *concret* al cuvântului, cu devieri sensibile în raport cu funcția normală, referențială a limbajului" (18).

Dar trebuie făcută precizarea că și în cazul tipului metaforic, ca și al celui metonimic de poezie, simbolul rămâne, așa cum remarca Pasternak, principalul purtător de semnificații ale imaginii artistice. Pornind și de la această delimitare între metaforă și metonimie, distingem mai clar în planul imagismului pasternakian diverse tipuri de metonimii.

Unul din aceste tipuri ar fi metonimiile care ne întorc la funcția magică, "mitică" a cuvântului. Aici am putea încadra metonimia *ploi*/дождь, care trimite la

cuvântul biblic (Польётся как дождь учение моё – se spune în cartea a cincea a lui Moise) și, implicit, la ideea de creație. Această sarcină semantică, ce încarcă actul creației poetice cu semnificația demiurgică, este surprinsă de poetul Andrei Voznesenski, când afirmă: "Ploaia este dată ca prezență a lui Dumnezeu în ea (creația lui Pasternak – A. D.), pădurea de pini ca prezența lui Dumnezeu; Dumnezeu este dat în detalii, în lăstunul de mare, în picăturile ploii, în butoni și avem sentimentul că aceasta este înainte de toate, în stare pură, prezența dumnezeiască" (19).

Cuvântul ploii ca spirit creator îi "dictează" poetului rostirile de înțelepciune și profetie:

Дождь, верно, первым войдёт из лесу
И выпросит, где тор, где тонко.
Другой ему вдогонку вызвался
И это - под его диктовку.

Наверно, бурю безрассудков его
Сдадут деревья в руки из рук,
Моя ж рука давно отсутствует:
Под ней жилой кирпичный призрак.

Я не бывал на тех урочищах,
Она ж ведёт себя, как прелед,
И знаменьем сложась пророчащим,
Тот дом по голой кровле гладит.

(subl. de noi – A. D.)

Imaginea naturii, care povestește despre sine și despre om se întâlnește în multiple variațiuni în versurile lui Pasternak. Această schimbare de locuri determină și o anume manieră de expresivitate. Dacă poezia devine ecolul naturii, tot ce se află în lumea naturii este însuflețit, se mișcă, acționează, are sentimente, are capacitatea de a comunica, chiar de "a-l judeca" pe om (Пусть степь нас рассудит):

**Зовите это как хотите
Но всё кругом одевший лес
Бежал, как повести развитие,
И сознавал свой интерес.**

**Он брал не фауной фазаньей,
Не сказочной осанкой скал, -
Он сам пленял, как описание,
Он что-то знал и сообщал,**

**Он сам повествовал о плене
Вещей, вводимых не на час,
Он плыл отчётом поколений
Следивших за сто лет до нас.**

(subl. de noi – A. D.)

"Insolitarea" imaginilor din poezia de mai sus este caracteristică pentru poetica pasternakiană, care folosește frecvent asociațiile cele mai neobișnuite pentru crearea acestui spectacol al lumii. Căci este într-adevăr un spectacol insolit să vezi pădurea fugind, să devii captivul povestirilor ei, care aduce în prezent

generațiile trecute. Această ipostază a naturii de povestitor o întâlnim și la alt mare poet rus – Serghei Esenin, ambii scriind însă tipuri complet diferite de poezie. Dacă ne raportăm la formula lui Rimbaud "Eu-l este un altul" de care e mai aproape cea pasternakiană, la Esenin întâlnim o alta – Eu-l liricii sale semnifică întotdeauna *Eu*. Semantica poetică a naturii capabile să se povestească pe sine reprezintă pentru poetul din Riazan căutarea propriei identități. Se petrece în acest sens anularea "polarității artă-natură", poeziei-natură (în acest plan putem surprinde similitudini de viziune între cei doi poeți) și în același timp semnele poetice ale propriei existențe sunt perfect încorporate în textul naturii, poetul își citește în el destinul. Alegem unul dintre aceste texte spre ilustrare:

Отговорила роща золотая
Берёзовым весёлым языком,
 И журавли, печально пролетая,
 Уж не жалеют больше не о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник -
 Пройдёт, зайдёт и вновь оставит дом.
 О всех ушедших грезит коноплиник
 С широким месяцем над голубым прудом.

Стою один среди равнины голой,
 А журавлей относит ветер в даль.
 Я полон дум о юности весёлой,
 Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не обгорят рябиновые кисти,
 От желтизны не пропадёт трава.
Как дерево роняет тихо листья
Так я роняю грустные слова.

И если время, ветром разметая,
 Скребёт их все в один ненужный ком...
 Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

(subl. de noi – A. D.)

Textul, de mai sus este structurat pe două planuri semnificante congruente. Semnele lor le receptăm și ca repere ale lumii obiectuale, care modelează un univers referențial, dar și ca parte integrantă a lumii eu-lui, printr-un mecanism de semnificare, dictat de logica textului întregii creații eseniniene. La Esenin avem o relație de perfectă identificare a obiectelor poetice și propriul eu. Sintagma din primul vers – Отговорила роща золотая – sugerează mai ales noțiunea de limbaj, capacitatea naturii de a semnifica prin elementele ei. Acumulând în spațiul textului liricii sale aceste semne, Esenin le-a făcut să rostească trăirile proprii. Poezia fiind scrisă în penultimul an de viață folosește imagini deja încărcate de multiple rezonanțe cu texte anterioare. Apare aici simbolică lunii, a cărei semnificație o concentrase anterior în versul "După semnele lunii îmi ghicesc destinul" și câmpia cu întregul sistem de

afectivitate, de vibrație la un orizont spațial, și floarea de liliac, ca simbol al tinereții.

Nu lipsește aici imaginea grădinii, care se asociază cu etapa de înflorire a vieții – copilăria și adolescența. Întrucât textul lumii (20) îi vorbește poetului și printr-un expresiv limbaj al culorilor, poezia le culege ca pe niște culori ale sufletului – regăsim și albastrul cu conotațiile lui complexe, dar în primul rând ca o cromatică a idealului, a fericirii, și floarea scorușului, în care pulsează sângele fierbinte al vieții, alături de simbolismul galbenului ca expresie a toamnei existențiale. De fapt, sarcina dramatică a poeziei, în care citim un aspect esențial al dramatismului liricii eseniniene, este redată și prin contrastul între culorile-lumină și opacitatea cromatică, în special prin tensiunea dintre auriu și galben, prin care sunt exprimate două trăiri deosebite ale vârstei toamnei – una, deja parcursă (caracteristică pentru anii de criză sufletească), plină de tragismul pierderii luminii, prevestitoare deci de moarte, cealaltă prin care poetul acceptă cu resemnare durerea toamnei. Esenin atinge aici, ca și în alte poezii de maturitate, grandoarea gestului de a binecuvânta legea firii, că "i-a fost menit să înflorească și să moară". Sensul acestei "lupte" între două simțiri, redat prin motivele cromatice evocate, este explicat prin verbul din primul vers cu o ambiguitate semantică relevantă – *отговорить*. În afară de rădăcina *говорить* ('a vorbi'), marca semantică a prefixului conduce și la sensul 'a sfătui pe cineva să renunțe la ceva'. Ascultând glasul naturii care vrea să-l convingă că "Nu piere

iarba îngălbenind", poetul este gata să-și trăiască viața împreună cu "aurul" toamnei – "Sunt plin de amintirea tinereții/ Dar nu regret nimic din câte-am fost".

În această luptă cu destinul Esenin se vede scriind, împreună cu natura, același text al lumii.

Un text al lumii îl scrie și Pasternak, așa cum îl "dictează" natura. În concepția sa poezia este un burete, care absoarbe toată vlaga din natură, iar poetul îl stoarce "spre bucuria hârtiei avide". Aceasta este o foarte cunoscută și reprezentativă imagine din poezia *Primăvara*, în care reîntâlnim pădurea vorbitoare și plină de viață, iar printre lucrurile sale – Poezia.

Поззия. Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зелёной садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги.
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравье жадной бумаги.

Semantica versului "Te-aș pune pe scândura udă" poate fi descifrată în cadrul aceleiași metonimii a ploii: creație. Și pentru că imaginea ploii se încadrează într-o paradigmă mai largă – aceea a apei, semnificațiile ei se complică la scara macrotextului pasternakian compunându-se într-o adevărată "imaginație a apei".

În această ordine de idei remarcăm că, de plină Gaston Bachelard și-a dedicat o carte "Apei", c

substanță a imaginației. Bachelard deosebește două imaginații: una *formală* și una *materială*, aceasta din urmă fiind definită în raport cu cele patru elemente: focul, aerul, apa și pământul. În concepția filozofului francez, "apa este obiectul uneia dintre cele mai mari realizări ale gândirii umane: valorizarea purității" (21).

Considerăm unele din ideile lui Bachelard destul de fecunde și demne de luat în seamă, atunci când vorbim de poetica pasternakiană, unde putem găsi o semantică destul de complexă a apei. Apa este la poetul rus unul din cele mai frecvent întâlnite repere ale lumi materiale, ceea ce nu poate să nu ne atragă atenția asupra capacității ei de semnificare.

Și nu este de ignorat faptul că apa este nelipsită în textele care vorbesc despre creație. Unul din acestea, care exprimă un veritabil crez poetic, începe cu o strofă care caracterizează poezia ca pe "o vară călătorind la clasa a III-a", ca pe o "suburbie și nu un refren". Înțelesurile acestor imagini ne conduc la ideea că poezia lui se vrea fără artificii, fără dulcegării și zorzoane inutile, ci aidoma vieții înseși a naturii, trebuie să curgă prin stihia ploii torențiale sau ca "șuvoiul de la robinet":

Поэзия я, буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты - лето с местом в третьем классе,
Ты - пригород, а не припев.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
 И долго, долго до зари
 Кропают с кровель свой акrostих,
 Пуская в рифму пузыри.

Поэзия, когда под краном
 Пустой, как цинк ведра, трюизм,
 То и тогда струя сохранна,
 Тетрадь подставлена - струись.

Faptul că în seria de lucruri ale naturii – printre care și apa, sunt incluse elemente de poezie, cum ar fi rima, acrostihul etc., este încă o dovadă că stihia apei simbolizează în text stihia creației. În acest sens am făcut un mic experiment. Am ales la întâmplare un titlu, care să sugereze creația artistică. Ne-am oprit la poezia intitulată *Inspirație*, spunându-ne – trebuie să găsim aici într-o formă sau alta sugerată tema apei. Și într-adevăr, așa este. În primul rând remarcăm momentul ales – propice inspirației – noaptea (când se stoarce buretele îmbibat de impresiile culese ziua), care este pregătită să-și depene poveștile: Когда ночь оглашается фурой/Повестей, неизвестных весне. În continuare ideea de creație este sugerată într-adevăr de apă prin cuvântul струя ('șuvoi'), precum și de 'rouă':

Как в росистую хвойную скорбность
 Скипидарной, как утро свой корпус
 И лицо окунал конвоир.

О, теперь и от лип не в секрете:
 Город пуст по зарям оттого,
 Что последний из мертвых в карете
 Под стихом и при чём часовой.

Și așa, după cum bine se știe, înseamnă viață. Într-o poezie care dă numele unui întreg ciclu – *Sora mea, viața*, ideea purității vieții fiind sugerată prin ploaia de primăvară:

Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе
 Расшиблась весенним дождём обо всех,

iar în poezia *Ploaia*, subintitulată sugestiv *Inscripție pe "Cartea stepei"*, întâlnim aceeași semnificație a apei, ca viață dezlănțuită a naturii:

Ночь в полдень, ливень - гребень ей!
 На щебне, взмак - возьми!
 И цельми деревьями
 В глаза, в виски, в жасмин.

Strâns legată de o asemenea simbolică a apei este o semnificație din textele pasternakiene, care ne face să luăm în considerație și o altă observație a lui Bachelard – relația dintre limbajul unei poezii dominate de imaginația apei și realitățile psihice, pe care le exprimă. El pomenește de setea de puritate, care putem s-o raportăm și la codul etic al lui Pasternak, decurgând din întreaga lui operă. De asemenea, întrucât avem de a face în cazul său cu o poetică asociativă, în cazul

descrierii picăturilor de ploaie se naște asocierea cu lacrimile. Apa capătă forma lacrimilor, a suferinței. În următoarele versuri avem ambii termeni:

У капель - тяжесть законов,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Миллионом синих слез.

Așa cum o exprimă poetul într-o minunată imagine, menirea însăși a poeziei este să adune "lacrimile lumii într-o păstaie" – Это слезы вселенной в лопатках. Imaginea ne aduce aminte, prin sensul său, de o serie de metafore și metonimii maiakovskiene, care exprimă de asemenea ideea că poetul poartă povara suferințelor oamenilor. Poetul la Maiakovski este gata să ia asupra sa "imensa durere și sutele de dureri mărunte" ale omenirii. În tragedia intitulată *Vladimir Maiakovski*, fiecare om din mulțimea cu care se întâlnește poetul își pune lacrima în geamantanul acestuia și strigătul de disperare al personajului Vladimir Maiakovski – "Domnilor, ascultați-mă, nu mai pot! Vouă vă este bine, dar eu ce să fac cu durerea mea!" – nu este ascultat; el este condamnat la suferință.

Probabil că de aceea și în creația lui Pasternak se adună atâtea lacrimi, sunt lacrimile sufletului de Poet. El privește de fapt lumea "cu ochiul sufletului".

Poeta Marina Țvetaeva, referindu-se la modul insolit al lui Pasternak de a vedea lumea, spunea: "Orice liric absoarbe lucrul în suflet, nemijlocit, din

afara lui, majoritatea nu însă prin sîta și impresia ochiului, îl cufundă în vîlaga lirică și îl înapoiază împodobit cu acest suflu liric. Pasternak în schimb strecoară lumea prin ochi. Pasternak e selecție. Ochiul său – stoarcere. De dincolo de retina ochiului pasternakian se scurge – curge în torent – natura întregă, strecurându-și uneori și un fragment de om (totdeauna de neuitat!), dincolo de ea însă n-a pătruns niciodată vreun om în întregime. Și pe el l-a dizolvat Pasternak neabătut. Nu e omul, ci o infuzie de omenesc" (22).

În sistemul estetic al lui Pasternak sentimentul, pe care el îl numește forța motrice a artei, se dezvăluia prin dovezi materiale, obiectuale. Spațiul narativ al naturii este marcat de semnele obiectelor. Lucrurile vorbesc, se destănuie. "Între Pasternak și lucru – nu se interpune nimic, din care cauză ploaia lui ne e mult mai apropiată, ne izbește în mai mare măsură decât cea venind din nori, și cu care ne-am obișnuit. La ploaia venind din pagini nu ne-am așteptat, am așteptat versuri despre ploaie. De aceea și spunem noi: "Asta nu e ploaie" (23).

Structuralistul Iuri Tînianov, surprinzând schimbările care au avut loc în planul relației vers-lucru în poezia rusă de la începutul secolului XX îl citează pe Pasternak ca pe un scriitor care a dat un nou lucru literar și la care vedem "însăși nașterea versului printre lucruri" (24).

Atracția lui Pasternak față de limbajul obiectelor, pe care I. Tînianov o asemuiește cu vîlaga atracție a lui

Verlaine pentru lucruri, semnifică o pătrundere organică în lumea obiectelor, pentru a le face să comunice. Când se vorbește despre semnificația obiectelor în universul poetic pasternakian se sugerează înrudirea acestei viziuni cu cea a lui Innokenti Annenski, dar se fac și delimitări.

Însăși gândirea artistică este la ambii poeți una bazată pe metonimie.

La I. Annenski totul decurge din poetica sa asociativă. El așează într-o relație intimă obiecte ce par a nu avea la prima vedere nici o legătură, în cadrul imagismului său realul se împletește cu fantasticul, imaterialul cu obiectualul, aflându-și locul în aceeași serie a lucrurilor. Prin stilul său impresionist, rațiunea de a fi a actului creator nu este atât reflectarea artistică a obiectului, cât impresia despre obiect.

Dinamica lucrurilor se află la baza conexiunilor ce se stabilesc în lirica lui Annenski între viața lăuntrică și lumea exterioară. De cele mai multe ori obiectul este văzut ca un substitut dar și ca un dublu al omului. Obiectele nu au pentru el valoare în sine, ci doar ca semne ale experienței sufletești și doar în măsura în care "procesele psihice asimilează parcă mediul material care-l înconjoară pe om". Reprezentativă este în acest sens poezia *Tristețea pietrei albe*:

**Камни млеют в истоме
Люди залиты светом.
Есть ли города летом
Вид постыло-знакомей?**

В трафарете готовом
 Он - узор на посуде...
 И не всё ли равно нам:
 Камин там или люди?

Conștiința poetului se mișcă printre seriile obiectuale în care mecanismul corespondențelor marchază procesul psihologic:

Отрады тень, пока кужжи
 Вливают кровь в хлороз жасмина...
 Но... ветер... клёны... шум вершин
 С упрёком давнего помина...

Но... в блекло-прозрачной луне
 Воздушно-чёрный стан растений,
 И вы, на мрачной белизне
 Ветвей тоскующие тени!

.....

Неужто ж точно, Боже мой,
 Я здесь любил, я здесь был молод.
 И дальше некуда? Домой
 Пришёл я в этот лунный холод.

Atenția poetului se îndreaptă asupra unui număr limitat de obiecte, prezența lor în sine în planul lirismului lui Annenski semnificând o anume stare sufletească și de fapt cheia pentru decodarea textului.

Concentrarea exclusivă în prezent explică popularea spațiului său liric cu obiecte concrete din

existența imediată, privitye dintr-un unghi, cum spuneam, impresionist, prin laturile lor absolut ocazionale, divergente chiar cu logica obișnuită a lucrurilor.

"Imagismul lui Pasternak nu înseamnă legătura concretului cu abstractul, senzorialului cu suprasenzorialul, ci este pur și simplu legătura fenomenelor între ele, interpretarea reciprocă a lucrurilor care-și descoperă unul în fața altuia potențele semantice; de aceea legătura este una cognitivă" (25). Cum exprima un vers pasternakian "Lucrurile își smulg masca", își descoperă adevărata lor stare prin poezie. Acest "cântec al lucrurilor" semnifică însăși nașterea versului în lumea obiectuală"

Но вещи рвут с себя личину,
 Теряют власть, роняют честь,
 Когда у них есть петь причина
 Когда для ливня повод есть.

(subl. de noi – A.D.)

Cuvântul se amestecă cu ploaia, versurile se împletesc cu natura în cadrul căreia cuvântul, cu^{iv}spunea Tinianov, devine un lucru palpabil. Într-un studiu despre Pașternak, Roman Jakobson afirmă: "Am constatat în poezia lui Pasternak și a poeților din generația lui o tendință de a duce la un grad extrem emanciparea semnului față de obiectul său" (26).

Actul cognitiv se petrece, putem spune, în ambele sensuri – căci nu numai poetul cunoaște realitatea ce-l înconjoară, ci și obiectele îl cunosc și îl recunosc:

"Mă înconjurau obiectele schimbătoare. În esența realității se strecurase ceva nemaiîncercat. Dimineța mă cunoștea la față și apăruse tocmai pentru ca să fie alături de mine și să nu mă mai părăsească *niciodată*" (fragment din eseul *Certificat de protecție*).

Aceeași idee o întâlnim și în versuri, exprimată în variate imagini:

Холодном утром солнце в дымке
Стоит столбом сия в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдалённом берегу.

(subl. de noi – A.D.)

Imaginile sunt pentru Pasternak, ca și pentru predecesorul său Annenski, o expresie a *contiguității* obiectelor. El insista chiar asupra "forței acestei *contiguități*, care constă în plasticitatea care trece prin ... toate particulele" lumii. Această contiguitate, după cum am prezentat anterior, este caracteristică pentru imaginația metonimică. Aproximarea dintre cele două tipuri de discurs și două figuri retorice – metafora și

metonimia, a fost surprinsă și comentată de structuraliștii ruși, de R. Jakobson în speță. Un alt poetician formalist rus, Boris Eihenbaum, într-o carte consacrată Annei Ahmatova, nota în această legătură: "Simboliștii pun accent pe metaforă ("scoțând în evidență dintre toate mijloacele reprezentative ale limbajului" – Andrei Belii), ca mod de a apropia serii semantice îndepărtate. Ahmatova respinge principiul extensiunii, care se bazează pe puterea asociativă a cuvântului. Cuvintele nu se topesc unele într-altele, ci se ating, asemenea bucăților de mozaic (...). În locul metaforelor apar, în toată varietatea lor nuanțele literare ale cuvintelor, bazate pe perifraze și metonimii" (27).

Generalizând această observație Jakobson îi surprinde aplicabilitatea la cele două genuri – poezie și proză, iar în cazul lui Pasternak conchide: "Metafora pentru poezie și metonimia pentru proză constituie linia celei mai mici rezistențe" (28).

Printr-o viziune specifică asupra lucrurilor la Pasternak dispar granițele între text și netext. Așa cum întâlnim și la Annenski în poezia *Întruchiparea ritmului*, lumea este privită ca o multitudine de semne înrudite cu cele ale poeziei – întâlnim imagini ca "proza dimineaței", iar "iambul" se află ca obiect material în lumea înconjurătoare:

Как ни гулок, ни живич - Ям -
 - б, утомлѐн и он, затих
 Средь мерцающій золотых,
 Уступив иным созвучьям.

La Pasternak găsim numeroase asemenea ipostaze – una dintre ele fiind exprimată prin dorința de a sădi versurile ca pe o grădină:

Я бы разбил стихи как сад
 Всею дрожью жилоч.
 Цветы бы липы в них подряд
 Гульком в затылок.*

Evocarea romanului (și altor specii literare) pentru întruchiparea vieții, contopește într-un întreg natura și creația artistică, ipostazând în același plan și propriul "eu". În egală măsură obiect dar și subiect al zugrăvirii artistice natura ("Seara-i pustie ca o povestire întreruptă") și omul ("Eu atârî în penița creatorului/O picătură mare cu străluciri liliachii") se contopesc prin limbajul poetic, care devine el însuși subiect. Subiect, pentru că artistul se transpune în limbajul său și așa cum spunea Barthes, "limbajul nu este expresia subiectului ... limbajul *este subiectul*". Versul nefiind aliceva decât un semn din textul vieții, în care se află însuși scriitorul, el, versul, poate deveni la rândul-i o metonimie a eroului liric.

* în trad. lui M. Sorescu:

Iar versurile, tremurând
 Sădi-le-aș, ca-n grădină,
 Tot tei ar înflori, la rând,
 Pierzându-se-n lumină.

**Что ты как стих меня зарубишь
Как былъ, запомнишь наизусть.**

Stihia creației, care la Pasternak poartă un nume – дождь ('ploaia'), adesea ливень ('ploaia torențială') amestecă într-un întreg toate planurile realității:

**Отростки ливня грязнут в гроздях
И долго-долго до зари
Кралают с кровель свой акростих
Пуская в рифму лузыри.**

Aspirația lui Annenski, care rămâne doar un vis neîmplinit cu privire la integrarea omului în viața universală, la Pasternak nu are accentele dramatice pe care le întâlnim la poetul simbolist. La Annenski universul natural este conceput ca "tot ce nu suntem" și este reprezentat de lumea obiectelor care-și trăiesc o viață independentă, au o "etică" proprie (în cadrul unei viziuni animiste), situându-se în același plan cu emoțiile și senzațiile umane, intrând într-un complex de interdependențe:

**Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов,
В полосатые тики!**

Pentru Pasternak toate obiectele naturii îi sunt aliate, îi cântă în strună, fac parte din existența lui:

Что в мае, когда поездов расписание
 Камышинской веткой читаешь в купе,
 Оно грандиозней святого писанья
 И чёрных от пыли и бурь канале.

Poetul își potrivește pașii cu cei ai naturii:

И мартовская ночь и автор
Шли рядом, и обоих спорящих
 Холодная рука ландшафта
 Вело домой, вело со сборища.

И мартовская ночь и автор
Шли шибко, взглядываясь изредка
 В мелькавшего как бы взалправду
 И вдруг скрывавшегося призрака.

S-au pus multe accente în legătură cu limbajul obiectelor la Pasternak, corelat cu o tendință mai generală din poezia postsymbolistă, ca reacție la transcendentalismul simboiștilor ruși, cu voința de a materializa percepția artistică. O observație privitoare la dinamismul extraordinar al lumii obiectuale pasternakiene ni se pare deosebit de elocventă din acest punct de vedere: "Dar lucrurile la Pasternak nu sunt localizate în spațiu. Este un fel original de obiectualitate delocalizată" (29).

O astfel de impresie se naște din faptul că obiectele sunt smulse din spațiul lor obișnuit și aduse într-o stare de mișcare involburată, ca luate de vârtej, sunt plasate pe o orbită circulară. Este anulată parcă

forța de gravitate, lucrurile se află în stare de imponderabilitate. Suntem între cosmos și haos. Haosul, reprezentând capriciul, neașteptatul stărilor sufletești, schimbă însăși orânduiala cosmică. Este binecunoscută șocanta imagine a stepei care se prăbușește spre o stea:

Под шторку несёт обгорающей ночью,
И рушится степь со ступенек к звезде.

Asemenea imaginii se nasc, desigur, sub impulsul unor stări momentane, a unei impresii ocazionale. Putem spune că la Pasternak predomină întâmplătorul, accidentalul. Efectul acestui lucru, observat de I. Tînianov, este explicat în felul următor: "Noi nu deținem *legătura lucrurilor*, pe care ne-a dat-o el, ea este *întâmplătoare*, dar când el a dat-o, ea vi se întipărește în minte, ea a fost undeva acolo, deja, – și imaginea devine obligatorie (...). Întâmplătorul (accidentalul) reprezintă o legătură mult mai puternică decât strânsa relație logică" (30).

În vârtejul asociațiilor pasternakiene, care determină curgerea imaginilor poetice (curgerea permanentă semnifică imaginația sa, pe care o percepem sub imperiul "stihiei apei"). Avem de-a face cu o potențare la maximum a expresivității cuvântului. "Pasternak nu a fost un inventator de cuvinte – remarcă Lidia Ghinzburg – cum au fost contemporanii săi simbolști și futuriști – el a inventat o *relație* nemaipomenită între cuvinte, de cele mai multe ori

uzuale și împrumutate din diferite straturi lingvistice" (31).

În eseu *Oameni și situații*, referindu-se la experimentele simboliste și futuriste în domeniul limbajului poetic, Pasternak face o observație, după opinia noastră, definitorie pentru atitudinea sa față de cuvântul poetic: "Oamenii care au dispărut de timpuriu, Andrei Belîi, Hlebnikov și alții, înainte de moarte s-au cufundat în căutări de noi mijloace de expresie visând la un nou limbaj, i-au răscolit și pipăit silabele, vocalele și consoanele. Eu n-am înțeles niciodată aceste căutări. După mine, cele mai extraordinare descoperiri s-au produs când conținutul umplut până la refuz de artist nu-i mai lăsa timp pentru a mai cădea pe gânduri și în grabă *el își rostea cuvântul său nou într-o limbă veche*, fără a-și mai da seama dacă e veche sau nouă (subl. de noi – A. D.)

Astfel în limba veche mozartiană Chopin s-a exprimat uluitor de nou în muzică, încât acesta a devenit al doilea principiu al său.

Așa și Skriabin aproape cu mijloacele înaintașilor a înnoit simțirea muzicii din temelii, încă de la începutul activității sale" (32).

Poetica lui Pasternak întruchipează ceea ce au afirmat formalistii ruși și au considerat important în evaluarea estetică – elementul surprizei, neobișnuitului, pe care V. Șklovski l-a numit *остранение*, 'insolitar'. Referindu-se la acest criteriu, Wellek și Warren prezintă astfel esența acestui procedeu: «Exprimarea lingvistică obișnuită, "șablon", nu generează o percepție

imediată: cuvintelor nu li se acordă atenție în calitatea lor de cuvinte, și nici obiectul la care se referă toate la un loc nu este sesizat cu precizie. Reacția noastră la limbajul banal, șablon, este o "reacție șablon". Noi nu "sesizăm" cuvintele și ceea ce simbolizează ele decât atunci când sunt subit asociate într-o formă inedită și surprinzătoare. Limba trebuie "deformată", adică stilizată, fie în direcția arhaicului sau, în general, a distanțării, fie în direcția "barbarizării", înainte ca atenția cititorilor să fie reținută de ea. Viktor Șklovski, de pildă, spune că poezia face ca limba să fie "nouă", "neobișnuită."» (33)

Deci limbajul poetic se înnoiește prin noi nivele de sens, noi tipuri de asociații, de care abundă textele lui Pasternak, atrăgând atenția asupra unor aspecte particulare și neobișnuite, parcă pentru prima oară descoperite, ale lucrurilor. Cuvintele se pot îmbolnăvi de banalitate, iar poetul este chemat ca nimeni altul să le vindece. În lucrarea sa *Teoria expresiei poetice*, esteticianul spaniol Carlos Bousoño, care este și poet, afirmă că limba nu exprimă latura singulară a lucrului, ci aspectul lor generic, colectiv, ceea ce le e comun lor. Schimbările, "sub-atitudinile", cum le numește el, pe care le aduce poetul, sunt menite a face realitatea surprinzătoare, a o scoate din banalitate, a ne face să vedem altfel lucrurile. "Efectul obișnuinței pentru noi este același într-un caz și în celălalt: (în cazul văzului și al limbajului – A. D.) lipsa de atenție, captarea și posesia falsă, și, în consecință, inexpressivitatea" (34).

Într-un anume sens acea *altă* realitate pe care ne-o creează poezia (este vorba de realitatea interioară) este egală cu semnificația limbajului prin care este prezentată.

Eseistul francez Maurice Blanchot face următoarele observații în legătură cu particularitățile semnificației poetice:

"Prima caracteristică a semnificației poetice este că e legată, fără posibilitatea vreunei schimbări, de limbajul care o exprimă. În vreme ce în limbajul ne-poetic, noi știm când putem s-o exprimăm sub forme diverse, punând stăpânire pe ea..., poezia cere, dimpotrivă, pentru a fi înțeleasă, o acceptare totală a formei unice pe care o presupune. Sensul poemului este de nedespărțit de toate cuvintele, de toate mișcările, de toate accentele ... Ceea ce semnifică poemul este egal cu ceea ce este" (35).

Desigur, afirmația de la finele citatului este un fel de a spune. Pentru că niciodată nu putem afirma cu fermitate și exact ce exprimă poemul prin limbajul său insolit, mai ales în cadrul unei poetici asociative, cum este cea a lui Pasternak. Concepția modernă, de la simbolism încoace, asupra textului poetic, ca o structură deschisă, aduce în discuție existența unui alt personaj, "creator de text", care este lectorul, receptorul textului. Paul Valéry afirma că "o operă nu este niciodată în mod necesar *finită*, căci cel care a creat-o nu s-a desăvârșit niciodată" (36).

Este un text deschis și în virtutea variilor interpretări pe care i le poate da cititorul. Din acest

punct de vedere textul este infinit. În stilul care-o caracterizează, Marina Țvetaeva surprinde acest infinit al textului pasternakian: "Pasternak e ineputabil. Orice lucru în mâna lui seduce la infinit și noi o dată cu el – după el. Pasternak e numai *invitation au voyage* – la autodescoperire și la descoperirea universului; e numai punctul de pornire: acolo de unde. El este demarajul nostru. Exact atâta loc – cât să ne putem urni. Cu Pasternak nu zăbovim, zăbovim asupra lui Pasternak. Asupra rîndului pasternakian sălășluiește o densă și o întreită aură – a posibilului pasternakian, a celui lectoricesc și a lucrului însuși. Pasternak se consumă asupra rîndului. Citirea lui Pasternak e privită printre rînduri – paralelă și perpendiculară. Mai puțin citești decât privești (gândești), pornești de la. Conducătoare. Inițitoare. Se poate spune că *însuși cititorul îl scrie pe Pasternak* (37). Pasternak e ineputabil" (subl. de noi – A. D.).

Și în alt loc aceeași idee a lecturii creatoare:

"Pasternak se întemeiază în întregime pe creația în comun cu cititorul. Să-l citești pe Pasternak nu e cu mult mai ușor, poate chiar nu-i deloc mai ușor decât îi este lui Pasternak să se scrie pe sine".

Citirea unei poezii este o călătorie în necunoscut. Iuri Lotman afirmă că "oricare ar fi atitudinea poetului față de cuvânt el este condamnat să-și construiască lumea din cuvinte. Pasternak vedea în cuvânt două laturi – în primul rînd cuvântul ca substitut al unei relații, o convenție dematerializată. La acest nivel cuvântul este "surd", minte:

Мои слова ещё развалины
Они глухи к глухим моим шагам.

Pe de altă parte cuvântul în sine este material (latura sa grafică și sonoră) și senzorial receptabil. Din acest punct de vedere cuvântul nu substituie nimic și nu poate fi înlocuit prin nimic. "*El este un lucru printre lucruri. El aparține adevăratei lumi empirice*" (38). Și tot I. Lotman, vorbind de structura semantică a poeziei timpurii pasternakiene, observă că ea "se construiește pe principiul *contiguității* unor uniități semantice diferite. Dar aceasta presupune și o anume asemănare semantică" (39).

În vârtejul asociațiilor pasternakiene, pe baza cărora "curge" lumea poeziei sale avem de-a face cu o perspectivă spațială și temporală foarte specială. Se poate spune că lucrurile se cunosc pe sine, aflându-și locul în conștiința poetului și însuși poetul își dobândește experiența sa umană trecând prin aceste obiecte și fenomene, cum trece o rază de lumină prin atmosfera ce le înconjoară. "Imaginile lui Pasternak sunt paradoxale și excentrice. Și Lumea se întoarce cu latura ei cea mai insolită" (40).

Majoritatea imaginilor poetice pasternakiene au la bază ca material de inspirație natura, mai exact stările de o clipă ale naturii. El nu privește natura cu ca pe un *datum* al lumii înconjurătoare, ci ca pe un proces, în care lucrurile se mișcă în permanență, se înlocuiesc unele pe altele; este posibilă orice metamorfoză,

inclusiv inversarea ipostazelor omului și naturii. Cum am mai remarcat, natura și obiectele sale povestesc despre om. Sunt elocvente în acest sens imaginile dintr-o poezie deosebit de reprezentativă pentru caracteristicile imagismului lui Pasternak, intitulată *Oglinda*:

В трюмо испаряется чашка какао,
 Качается тюль, и - прямой
 Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
 К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
 смолой; там по маете
 Очки по траве растерял палисадник,
 Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мраке, за калитку
 В степь, в залах сонных лекарств
 Струится дорожкой, в сучках и улитках
 Мерцающий жаркий кварц.

Огромный сад тормозится в зале
 В трюмо - и не бьёт стекла!
 Казалось бы, всё колодий залил
 С комода до шума в стволах.

Зеркальная всё б, казалось, нахлынь
 Непотным льдом облила,
 Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, -
 Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме,
 И только ветру связать,
 Что ломится в жизнь и ломается в призме
 И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
 Не вырыть, как заступом клад.
 Огромный сад тормозится в зале
 В трюмо и не бьёт стекла.

И вот, в гигантический этой отчизне
 Ничем мне очей не задуть
 Так после дождя проползают слизни
 Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,
 На цыпочках скачет чиж
 Ты можешь им выпачкать губы черникой,
 Их шалостью не олоишь.

Огромный сад тормозится в зале,
 Подносит к трюмо кулак,
 Бежит на качели, ловит, салит,
 Трясёт - и не бьёт стекла.

Pătrunzând în textul acestei poezii pătrunzi într-un univers plin de miracole, așa cum poetul în general consideră viața; ea ne apare aici ca un spectacol dirijat de o baghetă magică. Această baghetă făcătoare de minuni este poezia – ea este "hipnoza" pomenită în strofele cinci și șase, ea este visul, sugerat de somniferele din strofa a treia. Suntem, așadar, în țara hipnozei.

"... Logica lui Pasternak, spune Marina Tsvetaeva, e logica pură, dar o legătură între ea și evenimente este de neurmărit; în vis (atunci când îl citesc pe Pasternak) totul este tocmai așa cum trebuie să fie, recunoști totul, dar ia încearcă să povestești respectivul vis – să-l redai adică pe Pasternak prin propriile tale cuvinte – ce se va alege? Universul lui Pasternak se menține numai pe cuvântul său magic. "Și prin cristalul magic"* . Cristalul magic al lui Pasternak este cristalinul ochiului" (41).

Ce se vede prin acest cristalin? O lume în care există o cu totul altă logică a spațiului. "Imensa grădină" încapă în salonul cu oglindă. Grădina (сад) este una din imaginile metonimice ale vieții; astfel încât semantica reflectării în oglindă a tot ce este dincolo, afară, în imensitatea lumii, ne trimite la reflectarea poetică. Printre pinii din pădure grădina și-a pierdut ochelarii, iar umbra citește Cartea vieții. Recunoaștem aici semnificații legate de concepția lui Pasternak în legătură cu rolul creatorului, ca lector al textului lumii și rolul activ al naturii ca scriptor al acestui text. În același timp, însuflețirea obiectelor acționează la modul paradoxal – oglinda se smulge de la locul ei și o ia la fugă pe poteca ce duce spre grădină. Acolo este locul ei, în vârtoarea vieții, căci semnifică arta. În viziunea pasternakiană creatorul fixează pe retina ochiului său (oglindea) tot ce există în

* Imagine din romanul în versuri al lui Pușkin *Evgheni Oneghin*.

natură, citește ce-i transmite aceasta, și apoi opera lui se întoarce din nou în natură, ca unul din lucrurile ei. Ideea abisului (хаос) pe care o întâlnim adeseori în poezia lui Pasternak exprimă acea lume a emoțiilor subiective, cărora de cele mai multe ori li se subordonează construcțiile imagistice, deformând lumea obiectivă.

**И хаос опять выполняет на свет
Как во времена ископаемых.**

Pentru el nu există lucruri care să nu merite aureolă poetică. Poezia începe cu versul "În oglindă aburește o ceașcă de cacao" care creează o stare de liniște și intimitate. Această intimitate nu se referă însă și la un spațiu închis – lui Pasternak nu-i plac spațiile limitate, întotdeauna trebuie să existe o fereastră deschisă spre lume – ca și aici – perdeaua de tul de mișcată de adierea vântului dinspre grădină. Cităm o strofă din altă poezie în care de asemenea întâlnim imaginea geamurilor deschise și aceeași intimitate cu natura:

Pe geamuri deschise, prècum porumbeii,
Se strânseră norii la ciugulit
Din pricina ploii, uite că gardurile –
Puțin chiar și crucile vechi – au slăbit.

Imaginea ceștii o reîntâlnim într-o poezie care a fost publicată împreună cu *Oglinda* sub titlul

semnificativ *Eu însumi*. Titlul este semnificativ pentru modul în care la Pasternak totul se oglindește în toate, orice obiect poate să devină reflectarea și asemănarea oricărui alt obiect, toate aceste metamorfoze nu sunt limitate de nimic, iar obiectele sunt marcate de stările afective ale scriitorului. "Eu sunt în toate și toate sunt în mine", exprimă această situație un cunoscut vers al lui Tiutcev. Credem că se poate vorbi aici de ceea ce se numește *empatie*, adică "proiecția imaginii unei stări subiective – indiferent dacă ea înseamnă o stare afectivă sau de cunoaștere – asupra unui obiect, astfel încât acesta să pară îmbibat cu sentimentul creatorului" (42).

Într-o altă poezie, din ciclul *Amuzamentele iubitei*, reîntâlnim ceașca "cu licoare de agat", alături de semne ale naturii – crenguța de liliac, furtuna ș.a.:

Душистая ветка машучи,
Вливая влотьмах это благо.
Бежала на чашечку с чашечки
Грозой одурённая влага.

Semantica crenguței de liliac o vom pricepe într-o poezie din ciclul *Sora mea, viața*, în care dincolo de sensul metaforic al crenguței se dezvăluie chipul de fată sau al femeii-copac. Poezia la care ne referim se intitulează chiar *Fetița* (fără a întâlni aici, de fapt, fetița ca persoană, ci întruchipată prin crenguța de liliac). Astfel, și prin intermediul altor texte, putem

descifra semnificația "crenguței care aleargă în oglindă":

Из сада, с качелей, с бухты барахты
 Вбегает ветка в трюмо!
 Огромная, близкая, с каплей.

Remarcăm în acest sens că pentru textele pasternakiene, care sunt greu de decodat, ne ajută adeseori un element de transtextualitate (conform denumirii întâlnite la Gerard Genet) – titlurile, subtitlurile, motto-urile.

În textul lui Pasternak, după cum se poate deduce și din exemplele de mai sus, nu întâlnim opoziția între animat și inanimat, între universul exterior și viața lăuntrică. Întreaga lume a naturii este însuflețită, iar trăirile interioare se exprimă prin limbajul peisajului sau al obiectelor. Spre deosebire de poezia lui Annenski unde, așa cum spuneam, natura înseamnă tot ce nu sunt Eu, la Pasternak nu există nici o linie de demarcație între Eu și ne-Eu.

Iuri Lotman, analizând diferitele tipuri de structurare a modelului social sau cosmic la Pasternak, relevă ca unul din principiile structurale ale poeziilor sale acel "montaj" cinematografic al imaginilor vizuale, amintind de maniera lui Eisenstein. Guvernantă este în planul acestor structuri legătura între cuvinte, ca ordonatoare de text, compensând slăbirea legăturilor la alte nivele.

La Pasternak cele mai simple sentimente umane sunt ridicate la rang de fenomene ale naturii și, invers, natura și obiectele care-l înconjoară pe om cheamă cu voci omenești, sunt chinuite de trăiri omenești și își povestesc singure dramele sau bucuriile fără să apeleze la "mediul autorului".

În acest univers sincretic unde dispar granițele între universul uman și cel natural este posibil ca imaginea grădinii, de pildă, care apare atât de frecvent în opera sa, să devină și un *alter ego* al poetului. Semantica poetică a imaginii grădinii își are sursa în arhetipul biblic al grădinii vieții. Esenin spune într-un poem -- "Cu toții suntem merii și vișinii grădinii de aur". În această paradigmă a vieții, logica textului pasternakian conduce și la alt termen, ca expresie a dublului său, care este viața însăși. Cel mai grăitor în acest sens este ciclul *Sora mea, viața*. Într-o poezie ulterioară (1936) poetul trimite la aceeași semnificație:

Она жила, как *alter ego*
И я назвал её сестрой.

Într-o poezie intitulată sugestiv *Grădina care plânge* (din ciclul amintit) omul și grădina trăiesc aceleași emoții, aceleași sentimente:

Ужасный! - Калнет и вслушивается,
Всё он ли один на свете
Мнёт ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель.

Strofa a patra repetă ca un ecou versurile din prima, doar că se schimbă pronumele. În locul pronumelui он/сад (ea, grădina), apare pronumele я (eu):

К губам поднесу и прислушиваюсь,
 Всё я ли один на свете, -
 Готовый навзрыд при случае, -
 Или есть свидетель.

(subl. de noi – A. D.)

Cuvântul свидетель ('martor') din ambele strofe reprezintă elementul unificator între "grădină" și "eu", presupunând pentru fiecare un *alter ego*. În versul "sunt gata să plâng" se simte identificarea stării emoționale cu "grădina care plânge".

Grădina este inclusă în seria paradigmatică a creației, alături de poet:

Давай ронять слова
 Как сад янтарь и шуму.*

Personificarea grădinii se referă după toate regulile jocului și la "fiziologia" sa. Ea este o persoană în "carne și oase", dotată cu organele vorbirii, capabilă să rostească cuvinte. În niște versuri care redau o

* Iar versurile, tremurând,
 Sădi-le-aș, ca-n grădină.

atmosferă de toamnă bolnavă, avem imaginea gurii uscate a grădinii, care "miroase a urzici, a sânge, a putreziciune și a spaimă":

Гроза близка. У сада пахнет
Из усыхающего рта
 Крапивою, кровью, тленом, страхом.

(subl. de noi -- A. D.)

În lumea lui Pasternak toate lucrurile care populează grădina sunt capabile să vorbească:

Не отсыхает ли язык
 У лип, не липнут листья к небу ль
 В часы, как в лагере грозы
 Полнеба топчется поодаль?

Aliterațiile ingenioase din această strofă (Pasternak apelează deseori la asemenea efecte prin potențarea expresivității muzicale a cuvintelor) sporesc sugestivitatea imaginilor.

Semnificațiile alegorice ale imaginii grădinii sunt evidente. Vorbim de alegorie în sensul larg al acestui cuvânt – arta ca expresie a unei idei printr-o imagine, un tablou etc. Pasternak afirmă în mod categoric: "Vorbirea directă a artei este *alegorică* și ea nu poate fi înlocuită prin nimic".

Observația lui Pasternak trebuie înțeleasă nu în mod tradițional (43), ci în sensul că afectivitatea nu este doar o replică la realitatea exterioară alegorizată,

aceasta din urmă nu dispare o dată cu trecerea în universul sufletesc.

În alegorie Baudelaire vede o funcție nouă, apropiată celei de care vorbeam mai sus, adică a anulării distanței între subiect și obiect. Hans Robert Jauss, referindu-se la observațiile baudelairiene notează: "În timp ce în poezia tradițională alegoria a servit la disocierea între aparența sensibilă și sensul supersensibil al lucrurilor, sugerând prin intermediul personalităților și emblemelor sale. Adevărul atemporal al unei lumi superioare constituită din "*universalialia ante rem*", la Baudelaire, dimpotrivă, ea anulează distanța dintre obiect și subiect, dintre aparența exterioară și sensul spiritual. În această ipostază modernă alegoria pierde sensul ei referențial, emblemele sale devin *signum* al unei lumi obiectuale indescifrabile și, astfel, punct de plecare al trecerii de la lumea exterioară la cea interioară, de la realitatea alienată la acea *morne incuriosité* a spleenului" (44).

Poeticianul Tzvetan Todorov raportează alegoria nu doar la metaforă (ca la tradiționaliști), ci mai ales la simbol, considerând că în această relație, funcțiile alegoriei ies mai pregnant în evidență:

"Opoziția generală dintre simbol și alegorie este în acord cu acest caracter instantaneu al metaforei (într-un alt pasaj Creuzer compară simbolul cu "fulgerul care iluminează dintr-o dată întunecata noapte", iar această formulă amintește foarte bine o expresie a lui Schelling, care figurează în *Filozofia artei*, pe atunci inedită: "În poemul Ntric, la fel ca în

tragedie, metafora acționează adesea doar ca un fulger ce iluminează brusc un loc întunecos, pentru a fi din nou înghițit de beznă. În epopee, ea trăiește în ea însăși, devine la rândul ei o epopee"):

"Deosebirea dintre cele două forme (simbol și alegorie) trebuie văzută în instantaneitatea care-i lipsește alegoriei. Într-un simbol, o idee se deschide într-un moment și în întregime, și ea atinge toate forțele sufletului nostru. Este o rază care cade de-a dreptul din adâncimea obscură a ființei și a gândirii pe ochiul nostru, și care străbate întreaga noastră natură. Alegoria ne atrage să respectăm și să urmărim calea pe care o apucă gândirea ascunsă în imagine. Acolo este totalitatea instantanee, aici e înaintarea printr-o serie de momente. *Iată de ce alegoria și nu simbolul, cuprinde totul*" ... (45; subl. de noi – A.D.).

Alegoria este succesivă, simbolul este simultan" (46).

În comparație cu atitudinea lui Goethe, Schelling, Humboldt ș.a. la care întâlnim o deprecieră a alegoriei, concepțiile moderne îi conferă acesteia chiar calități în plus față de simbol. K. W. Solger afirmă: "Simbolul are marele avantaj că este capabil de a figura a doua unei prezențe sensibile, căci el strânge întreaga idee într-un punct al manifestării (...). *Dar alegoria are avantaje infinite pentru o gândire mai*

profundă. Ea poate sesiza obiectul real ca idee pură fără a-l pierde ca obiect" (47; subl. de noi – A. D.).

Această ultimă subliniere în legătură cu alegoria este, credem, grăitoare și în legătură cu poetica pasternakiană. După cum reiese din conceptele mai noi despre alegorie ponderea o are raportul imagine-idee. Așa cum constată Emile Bréhier, "în acest raport există un sens dublu, există o mișcare a spiritului prin care gândirea se exteriorizează în imagini, și unul invers, care pleacă de la imagini pentru a se ridica treptat la idee. În primul procedeu, al exteriorizării gândirii în imagini, ideea face să țâșnească din ea însăși în conștiința imaginii care îi servește, pentru un moment, să ilumineze un anumit aspect al ei. *Imaginea este astfel uneori schimbătoare, alteori ștearsă, uneori invadând spontan conștiința, dar alteori, ca alegorie, rezultând dintr-un efort al căutării, câteodată atât de mare că legătura asemănării lipsește, neputându-se găsi înlocuirea care o raportează la idee.* În al doilea procedeu, imaginile fiind date, le considerăm ca simbolizând idei și apoi construim idei, pe care ele le simbolizează, refăcând, în sens invers, procedeu prin care ele au devenit simboluri".

Mecanismul legăturilor ce se nasc între imagine și idee, surprins de Bréhier, poate arunca o lumină și asupra înțelegerii structurii textului pasternakian. Am mai făcut remarcă și până acum că lirica lui Pasternak este o poezie a ochiului în primul rând. Din acest punct de vedere ni se pare interesantă o afirmație a lui T. S. Eliot care spune despre "imaginația vizuală" la Dante:

"El folosește alegoria și, pentru un bun poet, alegoria înseamnă imagini vizuale clare" (49).

Claritatea imaginilor lui Pasternak este remarcabilă. La el toate obiectele au profiluri clar conturate în ambianța de lumină. Ochiul lui Pasternak ne ajută să vedem mai bine obiectele, care au o personalitate a lor și filtrate prin ochiul lui capătă și ceva în plus – ele sunt spiritualizate, pe fiecare este aplicată și pecetea acelor senzații pe care le are în acel moment poetul. Sunt deci îmbogățite cu starea aceea de o clipă, immortalizată prin vers. Marina Țvetaeva o spune atât de sugestiv: "și acești ochi ai lui Pasternak rămân nu doar în conștiința noastră, ei rămân fizic pe tot ceea ce el a privit vreodată, ca un semn, o pecete, un *patent*, așa încât putem stabili cu precizie dacă o frunză este pasternakiană sau e o simplă frunză. Absorbită cu ochiul (frunza) – el o redă cu ochii. (Nu mă pot abține de la următoarea *reminiscență* – cuvântul rusesc nu există: renumitul și fermecătorul pastel pasternakian (al tatălui) *Ochișorul*. O cană imensă, acoperind și ascunzând întreg chipul celui care o bea, deasupra cu un ochi imens de copil: ochișorul... Poate chiar Boris Pasternak în copilărie, cu siguranță – Boris Pasternak în veșnicie. Dacă ar fi știut tatăl cine și, în special, ce bea așa).

Ca și mine cândva, în cu totul altfel, liric și alegoric:

Icoanele toate cu ochii tăi se uită

despre Ahmatova, tot astfel acum, cu certitudine și obiectivitate despre Pasternak:

Pădurile toate cu ochii tăi privesc." (50)

Cu subtilitatea care o caracterizează, Marina Țvetaeva a surprins imaginea acelei căni simbolice din tabloul lui Leonid Pasternak, care se interferează prin semnificațiile ei cu "ceașca" din poezia *Oglinda* sau din alte versuri intitulate (într-o primă redacție) *Sărutul* (spuneam ca un veritabil serm poetic al eu-lui, întrucât aceste texte, așa cum am mai remarcat, sunt reunite și sub un titlu comun – *Eu însumi*). Iată încă un exemplu de capacitate de semnificare a obiectului în textele sale, legată, desigur, și de capacitatea de înțelegere a receptorului. În cazul lui Pasternak este evident că "nu fiecare text liric conține un mesaj explicit, pe care cititorul să-l înțeleagă ca pe un răspuns la o întrebare implicită sau ca o rezolvare a unei situații practice" (51).

Merită să mai insistăm asupra unei situații pe care am mai semnalat-o – lui Pasternak nu-i plac spațiile închise (așa cum este de pildă poezia "de cameră" a Annei Ahmatova). Sufletul său are mereu ferestre deschise spre lume. Salonul cu o oglindă din poezia *Oglinda*, cu ferestrele deschise spre grădină, poate fi interpretat și ca un spațiu al eu-lui. Ne vin în minte cu această ocazie poemele în proză ale lui Turgheniev, la care întâlnim aceeași fobie a spațiului limitat. Și la el camera are fereastra deschisă iar

privirea celui dinăuntru se îndreaptă spre Natura cu care aspiră să se contopească, aspirație deșartă întrucât Natura e veșnică, iar timpul uman se scurge implacabil spre sfârșit (poemele crepusculare ale lui Turgheniev transmit neliniștea apropierei morții).

La Baudelaire, ale cărui poeme în proză *Le Spleen de Paris* l-au inspirat pe Turgheniev, întâlnim o altă conotație a camerei. În poemul *La chambre double* este revelatorie semnificația simbolică a "camerei spirituale", a "camerei paradisiace", ca spațiu al eului, care nu se poate elibera de dominația Timpului decât în vis. În acest context ferestrele semnifică pentru poetul francez nu ochiul spre lumea de afară, nu o posibilitate de legătură, fie și unilaterală, cu Natura, ca la Turgheniev, ci pătrunderea în tainele și tenebrele vieții individuale – deci ipostaza este aceea de privitor dinafară spre lăuntru, ilustrată expresiv de poemul *La fenêtre*: "Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne vois jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'on fenètre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant qu ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce tron noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie". Fereastra reprezintă la Baudelaire ochiul magic care poate transfigura viziunea asupra propriei vieți, este unul din semnele poetice ca reper al edificiului paradisiac pe care și-l construiește, acelei "la vie en beau" evocate în dialogul cu geamgiul din

poemul *Le mauvais vitrier*. "Comment? vous n'avez pas des verres de couleurs? des verres roses, rouges, bleus, de vitres magiques, de vitres de paradis? Impudent que vous êtes! vous osez promeneur dans des quartier pauvres, et vous n'avez pas même des vitres qui fassent voir la vie en beau!"

După cum se vede și din acest fragment de poem, la Baudelaire culorile evocate nu reprezintă culorile realității, ci ale unei trăiri interioare. Ele au rolul despre care vorbea pictorul Van Gogh: "Vreau să exprim cu roșu și galben teribilele pasiuni umane".

La Pasternak culorile și formele obiectelor concrete pot exprima pasiunile, emoțiile, bucuriile și tristețile. Lumea de dincolo de ferestrele deschise își așteaptă, își caută întruchiparea în textul poetic:

За окнами давка, толпится листва,
И палое небо с дорог не подобраю.
Всё стекло. Но что это было сперва!
Теперь разговор уж не тот и по-доброму.

Сначала всё опрометью, вразноряд
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,
И попраным парком из ливня - под град,
Потом от сараев - к террасе бревенчатой.

Idea creației este sugerată în aceste text ca și în altele de cuvântul ливень ('ploaie torențială') asemuind-o astfel cu o stihie a naturii – imagini ale stihiilor naturale sunt la el deosebit de frecvente – furtuna, vântul, vifornița, erupția vulcanică etc.

Jucându-se în două versuri cu sonoritățile cuvintelor, el ne dă această imagine plastică a versului ca stihie:

Стихия свободной стихии
Свободной стихией стиха

(efectul se bazează și pe un joc de cuvinte – în limba rusă стих 'versul', sugerează o rădăcină comună cu стихия 'stihie').

Tot astfel și vântul poate exprima stări sufletești înrudite cu ale poetului:

Двор! Этот ветер родственен мне
Что со всего околотка с налёту
Он начинает балетом к стене.

(subl. de noi – A. D.)

Dominată de spiritul stihiei, creația este după opinia lui Pasternak rodul întâmplării. Această idee se încadrează într-o problemă mai largă a cauzalității în cadrul diverselor modele ale lumii propuse de diferite curente culturale.

Nu mai puțin elocvent este atașamentul față de categoria întâmplării la toate nivelele artei futuriste.

Redactând în 1920 operele scrise înainte de revoluție și cu această ocazie conștientizând, evident, caracterul lor unitar, Pasternak și-a proclamat ca principală forță diriguitoare a creației întâmplarea: "И чем случайней, тем вернее/Слагаются стихи навзрыд". Igor Severianin vedea în textul poetic un

complex de curiozități lexicale: "И что ни слово - то сюрприз". Pe îmbinări fonologice imprevizibile se baza "absurdul" lui Krucionîh, conform căruia izvorul vorbirii transraționale este alogismul, întâmplătorul, elanul creator, îmbinarea mecanică a cuvintelor" (52).

Pasternak ne prezintă lumea cu fața ei mai puțin obișnuită, el "regrupează obiectele, le modifică perspectiva" (63) – cum spune Iuri Tînianov. Totul este zugrăvit din perspectiva observatorului în mișcare, с разбѣга. Dinamica lucrurilor fiind esențială în viziunea pasternakiană, structura textelor sale este dictată în primul rând, dacă nu exclusiv, prin paradigma spațială. La el însăși cunoașterea artistică este percepută ca putința sau neputința de a alege direcția corectă a deplasării în spațiu. Momentele de cumpănă, clipele dramatice din viață sunt redade și ca o rătăcire într-un labirint, o pierdere a reperelor în spațiu:

Метался, стучался во все ворота,
Кругом озирался, смерчем с мостовой...
- Не тот этот город, и полночь не та,
И ты заблудился, её востовой!

Но ты мне шепнул, востовой неспроста,
В посадѣ, куда ни один двуногий,
Я тоже какой-то... я сбился с дороги.
- Не тот этот город, и полночь не та.

(subl. de noi – A. D.)

Văzând în metafora labirintului o trimitere la modelul tipologic baroc, I. Smirnov surprinde influența acestuia asupra viziunii futuriste. "Realitatea negativă în modelele tipologice baroce și futuriste nu e numai o porțiune închisă a acțiunii, dar și un spațiu în care nu se poate defini direcția, este lumea asemuită labirintului (metafora obișnuită a barocului poetic); comparați metafora labirintului la Pasternak și la Bobrov din culegerea *Pădurile de diamant*, sau cu locul unde eroul rătăcește drumul (*Viscolul* lui Pasternak). Cunoașterea adevărului se asociază cu priceperea de a. alege direcția corectă în spațiu" (54).

Ideea de labirint se realizează poetic în poezia *Viscolul*, în primul rând în plan compozițional - obsesiva întoarcere la unele și aceleași imagini creează impresia unei mișcări în cerc, iar semantica palatului însemnat cu cruciulițele pe porți (55) este aici evidentă – sunt încercările de a descifra repere în acest labirint al cunoașterii.

Din observațiile lui I. Smirnov cu privire la perspectiva spațială în sistemul artistic baroc, preluată de futurism, ni se pare mai elocvent un amănunt și pentru perspectiva spațială pasternakiană: "Smulsă din carcasa geografică fixă lumea pierde divizarea în centru și periferie, care își schimbă reciproc locurile, ea devine policentrală, este zugrăvită de pe pozițiile *observatorului în mișcare*, capabil să cuprindă cu privirea tot ce este esențial, iar în cazul aprecierilor negative se transformă într-un spațiu închis, care stânjenește deplasarea liberă a eroului" (56).

În ipostaza din urmă, plină de dramatism, este zugrăvit și eroul din poemul lui Maiakovski *Omul*:

Я в плену,
нет мне выкупа!
Оковала земля океанная,
Я бы всех в любви моей выкупал,
да и дома обнесён океан её!

Eroul se simte clausturat în spațiul "povestirii fără sens" și împins în "oborul pământului". O imagine asemănătoare întâlnim și la Pasternak în versurile în care orizontul pune spațiul în genunchi ca pe o vită în obor:

Смеркалсь и ставя простор на колени
Загон горизонта смыкал полукруг.

Sufletul poetului aspiră spre infinitul spațial, "este gata să-mbrățișeze bolta cerului". Și cu toate acestea, el are mai mult o viziune sofianică, adică o tendință de a apropia cerul de pământ. Fenomenele cosmice sunt aduse la dimensiuni terestre, incluse într-o geometrie arhitecturală domestică:

Гроза в воротах! На дворе!
Преображаясь и дуря
Во тьме, в раскатах, в серебре,
Она бежит по галлерее.

По лестнице. И на крыльце
Ступень, ступень, ступень... Повязку!

У всех пяти зеркал лицо
Грозы, с себя скрывавшей маску.

Eroul lui Pasternak este în permanentă mișcare în spațiu, iar lumea se mișcă o dată cu el:

И мартовская ночь и автор
Шли шибко, и обоих спорящих
Холодная рука ландшафта,
Вела домой, вела со сборища.

Obiectele sunt distribuite în spațiu în cu totul altă ordine decât cea dictată de clădirea universului – cerul poate să cadă, steaua să se prăbușească spre stele, steaua să apară în palmele ude ale grădinii:

И звезду донести до саджа
На трепещущих мокрых ладоньях.

Площе досок в воде - духота.
Небосвод завалился ольхою
Этим звездам к лицу б хохотать
Ан вселенная - место глухое.

Poezia lui Pasternak înregistrează cele mai fine nuanțe psihologice, tot ce există în lumea asta este filtrat prin sentimentele omenești, care, așa cum am mai relevat, reprezintă chiar izvorul poeziei, "universul – spune poetul – este o dezlănțuire de pasiuni, acumulate de inima omului":

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мироздание - лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленным.

Când versul este dictat de sentiment, acesta își trimite pe scenă sclavul, deci poetul, care și-a legat destinul de poezie. Dar versurile pot să și ucidă, spunea el într-o poezie scrisă în 1931, etalând și substratul de tragism al vieții slujitorului artei:

О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строки с кровью - убивают
Нахлынут горлом и убьют.

.....

Когда строку диктует чувством
Оно на сцену шлёт раба
И тут кончается искусство
И дышит почва и судьба.*

*
О, de știam de la debut
Că versul scris cu sânge-omoară,
Că flecușetele de rânduri
Te-nfundă-n gât și te doboară.

.....

Când inima-ți dictează versul,

Consecințele unei asemenea sensibilități artistice constau în lipsa unei reprezentări integrale, organice despre natură și subiectul cunoașterii, căci imaginile se derulează într-un asemenea haos emoțional, "într-o asemenea criptogramă de idei și sentimente pulsatoare, o asemenea materie poetică spiritualizată, dincolo de care pe poet îl paște primejdia unu subiectivism exacerbat" (57).

Neașteptatele și fulgerătoarele iluminări afective se aseamănă cu sclipirile de blitz de la aparatul de fotografiat, imagini momentane surprinse de fotografie. Nu întâmplător întâlnim metafora fotografierii în multe din textele sale. În poezia intitulată sugestiv (am mai pomenit de expresivitatea titlurilor, care concentrează adeseori însăși cheia de decodare a textelor) – *Furtuna momentană*, tunetul este asemuit cu un fotograf, care la lumina fulgerelor fotografiază noaptea în sute de imagini:

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шалку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Ea scoate-n scenă-un rob, târându-l.

Aici se isprăvește arta!

Respiră soarta și pământul. /trad. de M. Sorescu/

În limbajul alegoric pasternakian aceasta semnifică faptul că o dată cu stările, imaginile nopții sunt "fotografiate" tot atâtea stări sufletești de o clipă:

И когда по кровле здания
Разлилась волна злорадства
И, как уголь по рисунку,
Гранул ливень всем плетнём.

Стал мигать обвал сознания:
Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днём.

Realitatea curge ca torentul ploii asupra conștiinței poetului, dictându-i parcă ea însăși un anume tip de expresivitate. D. Lihaciov remarcă în legătură cu această situație: "Expresivitatea în poezie poate fi de două genuri: expresivitatea receptării realității și expresivitatea expresiei. În lirica lui Pasternak avem de-a face cu expresivitatea receptării realității. Realitatea însăși este atât de expresivă, încât acționează parcă asupra poetului și operei sale, îi creează o atitudine aparte față de ea" (58).

Surprinderea în realitatea înconjurătoare a obiectelor stări de spirit și redarea lor prin limbajul poetic îl apropie pe Pasternak de pictorii expresioniști, la care apropierea de natură are "ca urmare nu imaginea exterioară, impresionistă, ci starea de spirit, expresia interioară, generatoare a unor reprezentări non-obiective" (59). Și cât de bine se potrivesc

manierei poetice pasternakienne gândurile despre artă ale pictorului expresionist Kandinski. În comentariul la concepțiile lui Kandinski, Dan Grigorescu relevă niște reflecții, care pot fi spuse și pe marginea poeziei lui Pasternak:

"Artistul, deci, recrează lumea, o plăsmuiește din nou în propria sa conștiință și restituie o imagine care înfățișează mai degrabă o seismogramă a mișcărilor sufletești decât aspecte ale realului. E drept că rostul artei e tocmai acela de a dezvălui un "suflet" prin mijlocirea unui colț de natură, că opera de artă nu poate fi concepută în afara contribuției personalității artistului. Dar e tot atât de adevărat că "autonomia" existenței sale despre care vorbește Kandinski, nu se poate realiza atâta vreme cât ea implică tocmai participarea spirituală (rațională și sentimentală) a unui creator. Opera rămâne legată de artistul care o realizează astfel încât ea "să împlinească anume scopuri", ceea ce, firește, implică efortul dirijat în mod conștient" (60).

În universul asociativ atât de bogat, efectul versului, al strofei, al imaginii depinde de confruntarea dintre diverse unități semantice, dintre diferite scrii de sens. "Are loc dispariția automatismelor de receptare a textului. Modelul obișnuit pentru cititor de receptare a textului nu se suprapune pe modelul propus de poet" (61).

Semantica și sintaxa textului pasternakian decurge dintr-un tip anume de reflecție a realității, oricum l-am denumi noi. El este adeseori încadrat

într-o tendință mai largă a culturii ruse încă de la începutul secolului XX, unde se accentuează caracterul ei expresiv (este vorba de literatura anilor 20, dar și despre arta dramatică, cea a filmului etc.)

Din orientarea de bază a poetului spre tipul expresiv de reflectare a realității decurge și caracterul dificil, propriu lui Pasternak, de respirație poetică: amestecarea planurilor, zugrăvirea întregului printr-o anume latură a sa, poetica aluziilor, împletirea asociativă a unor obiecte și noțiuni din serii semantice diferite, metaforism accentuat, eludarea unor cuvinte de legătură, laconismul expresiei, dus la extrem.

Ca și în cazul lui I. Annenski izomorfismul celor două lumi – exterioară și interioară – naște în plan stilistic o ambiguitate semantică a lexicului și sintaxei. În structura sintactică a strofei și câteodată a întregului text poate să lipsească subiectul sau cuvântul determinat de adjectiv etc. Uneori această lipsă este suplinită de titlul poeziei sau al întregului ciclu. Am mai relevat maniera lui Pasternak de a apropia obiectele pe principiul contiguității. Uneori întâlnirea lucrurilor se face nu în virtutea apropierii semantice, ci a celei sonore. Asonanța dovedește virtuțile muzicale ale versului, dar adeseori este un semnal al apropierii obiectelor, aparținând unor clase diferite sau, mai curând, a scoaterii din lumea lor obișnuită. Așa se întâmplă în poezia *Fetița*, la care ne-am mai referit, în care fetița este reprezentată de imaginea metaforică a crenguței de liliac. Trecerea din clasa obiectelor în cea a lumii umane și, implicit, a celei sufletești, se face

prin asonanța celor două cuvinte, subliniate prin prezența lor în rimă: "в рюмке", "рюмит".

Imagismul paternakian este constituit în primul rând prin modul în care un obiect poate fi înțeles prin intermediul altui obiect, într-o lume în care, cum spuneam, totul se oglindește în toate. Acționează aici un gen de mecanism al oglinzilor paralele și, de fapt, este vorba de o triplă reflectare, care ne sugerează triada – poezie/univers exterior/univers sufletesc, ca termeni ce se întrepătrund reciproc. Ordinea în care am consemnat această triadă nu este obligatorie. Căci Pasternak alcătuiește o asemenea clasificare insolită a obiectelor, o asemenea ierarhizare a obiectelor, încât fiecare poate fi termenul metonimic al celuilalt. Putem constata această situație pe baza textului *Fetița*, în urzeala căruia pătrund motive din textul ce îl precede - *Oglinda*:

Из сада, с качелей, с бухты баракты
Вбегает ветка в трюмо!
 Огромная, близкая, с каплей смарагда
 На кончиках кисти прямой.

Сад застлан, пропал за её беспорядком,
 За бьющей в лицо кутерьмой
 Родная, громадная, с сад, а, характером -
 Сестра! Второе трюмо,

Но вот эту ветку вносят в рюмке
 И ставят к раме трюмо!
 Кто это, гадает, глаза мне рюмит
 Тюремной людской дремой.

(subl. de noi – A. D.)

Fiecare din cele trei strofe conține imaginea oglinzii ("Трюмо"), cele trei ipostaze, cei trei termeni de care pomeneam mai sus conducând spre ideea triplei reflectări. Întrucât cunoaștem deja conotația grădinii, ca formulă poetică a vieții, putem găsi o cale spre descifrarea sensului poeziei, deși ca și în alte texte pasternakiene ambiguitatea atât semantică cât și sintactică face destul de dificilă receptarea.

Obținem o nouă paradigmă în care există un termen comun cu cealaltă – pronumele *eu*. Vom avea și două serii tematice, fiecare cu paradigma sa:

1. tema vieții – grădina – sora – viața – eu
2. tema creației – oglinda – crenguța – ploaia – eu.

Sensibilitatea muzicală, receptarea muzicală a lumii la Pasternak se exprimă printr-o serie întreagă de principii structurale – înainte de toate pe baza temelor cu variațiuni: explicarea semanticii unui text poate fi completată și prin variațiunile la tema dată, întâlnite în alte texte. În poezia Ты в ветре, веткой пробуящем tema creației își îmbogățește paradigma: vântul – picăturile de ploaie – creanga de liliac (dragostea, femeia) – lacrimile – a cânta. Ultimii trei termeni sunt legați de lumea sufletească, de sentimentul care inspiră creația:

Ты в ветре, веткой пробуящем
 Не время ль птицам петь.
 Наможшая воробышком
Сиреневая ветвь!

У капель - тяжесть запонок.
 И сад слепит, как плес,
 Обрызганный, залачканный
Миллионом синих слёз.

(subl. de noi – A. D.)

Conștiința poetului trece prin seriile de obiecte, conștientizându-le printr-un întreg proces psihologic, iar semnele lui sunt aspectele de o clipă ale lucrurilor. Frecvența cuvintelor "clipă", "momentan", "trecător" are în acest context semnificații profunde. Aceasta înseamnă în primul rând că timpul poetic este concentrat mai ales asupra prezentului, inclusiv în versurile care evocă vârsta copilăriei. "Memoria" semnifică de fapt un plan temporal al prezentului permanent. Pentru că se reconstituie în amintire nu o anumite etapă a vârstei umane, ci o anumite stare sufletească continuată în prezent. Copilăria, acea vârstă "când începi să trăiești prin vers", este o stare poetică. "un căuș al profunzimii sufletești":

О, детство! Ковш душевной глубин!
 О, всех лесов абориген.
 Корнями вросший в самолюбье,
 Мой вдохновитель, мой регент.

Așa cum am mai afirmat, opera pasternakiană este structurată pe o paradigmă spațială și nu temporală. Acest specific iese și mai pregnant în evidență în microciclurile dedicate celor patru anotimpuri: *Dimineața de iarnă* (5 poezii), *Primăvara* (5 poezii), *Visul unei nopți de vară* (5 poezii) și *Toamna* (5 poezii), toate fiind capitolele unui ciclu *Grădina primitoare* (inițial purta un titlu și mai sugestiv – *Grădina primitoare a sufletului*). Sub același generic sunt grupate și alte texte reprezentative – *Poezia* (definitorie pentru exprimarea viziunii sale asupra creației – ne-am mai referit la ea) și *Două scrisori*, în care artistul ca poet și "interpret" (cum îl numește Pasternak) își creează versurile la "dictarea" ploii:

Дождь, верно, первым выйдет из лесу
 И выпросит, где тор, где толкю.
Другой ему влогонку вызвался
 И это под его диктовку

(subl. de noi – A. D.)

În microciclurile anotimpurilor orizontul de așteptare al cititorului este infirmat – anotimpurile nu se mai încadrează în planul analogiilor dintre viața cosmică și vârstele umane, cum întâlnim la poezii cu un puternic sentiment al trecerii implacabile a timpului – la Pușkin sau la Esenin. La Pușkin tema iernii semnifică sentimentul îmbătrânirii; primăvara eseniniană

o recunoaștem după semnele poetice inconfundabile, care exaltă tinerețea naturii și, implicit, anii luminoși și puri ai copilăriei și adolescenței, "anii albaștri" ai vârstei idealurilor, semantica toamnei este încărcată de starea de spirit a dramei lui Esenin, a perioadei de criză sufletească, iar iarna exprimă sentimentele complexe și contradictorii – este și ultimul anotimp al vicții omului, dar pentru poetul rus, prin albul zăpezii, consonant cu floarea albă de mălin (simbolul adolescenței), reprezintă și amintirea tinereții ce s-a dus, dar pe care o păstrează mereu în suflet, îl ajută să supraviețuiască. Este adevărat că prin această ultimă temă, care este fundamentală pentru lirismul eseninian, ne aflăm în alt plan temporal – în acela al memoriei, al amintirii, care este un timp al prezentului veșnic.

Tot astfel și la Pasternak, toate anotimpurile trăiesc în conștiința sa înregistrate pe banda memoriei, prin clipele care nu se raportează la fluxul temporal. Timpul pasternakian se află în nemișcare. Expresia dintr-o poezie a sa "стоят времена" (stau timpurile) este mai mult decât grăitoare:

Стоят времена, исчезая за краешком
Мгновенья. Всё так же как тонка эта грань.
 По прежнему давнее кажется давешним.

(subl. de noi – A. D.)

În planul amintirii, așa cum spune poetul, "ce-a fost rămâne ce-a fost", concentrat într-o clipă. Ciclul

Dimineața de iarnă (titlul este consonant cu o binecunoscută poeziei pușkiniană) reconstituie tot prin intermediul amintirii acel timp când "totul este cufundat în zăpadă și în trecut", ca o narațiune de basm. Această atmosferă mirifică, refăcută mereu și mereu de memoria sufletului, rămâne un timp spiritual cu rezonanță în orice perioadă a vieții:

Как не в своём рассудке,
 Как дети ослушанья.
 Облизываясь, сутки
 Шутя мы осушали.

Ideea rezonanței, a ecoului peste ani a unor dispoziții, stări afective, este sugerată și prin frecvența cuvintelor "та же", "тот же", "тоже" (aceeași, același, de asemenea), ce vorbesc despre repetabilitatea momentelor de viață în tot și în toate:

Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкала,
 На бегу шурша метелью по газете.

sau și mai obsesivă este această senzație în versurile:

Тоже блещет, как баллада,
 Дивной благой, тоже льёт
 Слезы; тоже мечет взгляды
 Мимо - словом, тот же лёд.

Тоже, вне правдоподобья,
 Ширит, рвёт её зрачок,
 Птичью церковь на сугробе,

Отдалённый конский час.

(subl. de noi – A. D.)

Sub imperiul trăirilor afective ale poetului, natura pare că trăiește într-un veșnic prezent. Am mai întâlnit o asemenea evocare la unii romantici, cu accente dramatice. Era acolo accentuată veșnicia naturii și nefericirea destinului uman, condamnat să parcurgă un unic ciclu de la primăvară la iarnă. Textele pasternakiene sunt lipsite de această relație "conflictuală" între veșnicia naturii și vremelnicia omului. Deoarece, conform logicii imagismului său natura este coautoare la poezie, este firesc ca ea să-i insufle omului propria ei stare, căci doar ea "povestește" despre toate.

În microciclul *Primăvara*, în care întâlnim și accente tradiționale, venite din texte care exaltă renașterea vieții, tonul este însă reținut, iar Pasternak, poetul paradoxurilor, nu se dezmente. Versuri ca *Где вечер пуст, как прерванный рассказ* (deci seara este comparată cu o povestire întreruptă și steaua rămâne fără continuare) avem exprimată aici nu ideea unui început, ci a unui sfârșit. Este sugerată viața ca text și în alte versuri ale poeziei:

И, шальной, шевелюру ероша,
 В замечательстве смысл темня,
 Ошарашит тебя нехороший,
Глупой сказкой своей про меня.

(subl. de noi – A. D.)

Stări afective sunt exprimate ca niște personaje alegorice, care nici ele nu se pot obișnui cu primăvara ca și poetul:

Закрой глаза. В наиглупейшем органе
 На тридцать вёрст забывшихся пространств
 Стоят в парах и каллют храл и харканье,
Смех, лепет, плач, беспамятство и транс.
Им как и мне, невмочь с весною свыкнуться
 И в первый раз стараюсь, - не привык.
 Сейчас по чащам мне и этим мыкандам
 Подносит чашу дыма паровик.

(sub. de noi – A. D.)

Alt microciclu, intitulat *Visul unei nopți de vară* (aluzie la titlul piesei shakespeariene), folosește, cum o spune și titlul, motivul visului. Amintirea este deci trăită ca un vis, în care timpul este comprimat – o clipă doar durează imaginile și trăirile. Momentalismul pasternakian în varii forme, poate aduce înapoi timpul, clipa poate fi oprită, fiind înregistrată ca pe o peliculă cinematografică:

Ночь быть буре. Виденья, обратно!
 Память труби, труби отступление к
 портерной!

(subl. de noi – A. D.)

De la romantici la simboलिști toamna a fost evocată cu accente dramatice, chiar tragice. Toamna ca analogie a îmbătrânirii, ca prevestire a morții. Dar textul pasternakian contrazice din nou o asemenea modelare a imaginii toamnei (și la Pușkin, toamna era preferată, era anotimpul lumină, al culorilor debordante ale vieții). Poate unicul lucru care se transmite versului pasternakian din atmosfera toamnei (mai ales la simboलिști) este tema bolii. Se impune însă o precizare foarte importantă. Boala nu este la Pasternak atât o stare a toamnei, cât mai ales este legată de însăși ideea de creator, de o stare a poetului în general, pe care Rimbaud îl numea "marele bolnav".

Pasternak își intitulează un ciclu de poezii *Boala*, o poezie poartă titlul *Bolile pământului*, iar un poem despre revoluție – *Sublima boală*. Dar cu aceasta nu se epuizează toate textele unde întâlnim această tratare specifică a motivului bolii:

Сквозь дождик селся хорал
 На гроб и в шляпы молоком,
 А впрочем - ельник, подбирал
 К прощальным облакам.

И без того взошел, зашел
 В больной душе, щемя, мечась,
 Большой, как солнце, Балашов
 В осенний ранний час.

Rimbaud redă extrem de sugestiv "blestemul" creatorului de a-și chinui sufletul, căutând în sine însuși suferințele oamenilor și parcurgând drumul spre *necunoscut*, explicându-și propriile trăiri:

"Primul studiu al omului care se vrea poet este propria lui cunoaștere, întreagă; el își caută sufletul, îl cercetează, îl ispitește, îl învață. De îndată ce ajunge să-l cunoască, trebuie să-l cultive. Pare ceva simplu... E vorba, însă, de a-ți face monstruos sufletul... Poetul devine *vizionar* printr-o îndelungă, imensă și calculată dereglare a *tuturor simțurilor*. Toate formele de dragoste, de suferință, de nebunie; el caută în sine însuși, epuizează într-însul toate otrăvurile, pentru a nu păstra decât chintesențele lor. Inefabilă tortură, în care au nevoie de întreaga credință, de întreaga-i forță supraomenească, și în care devine **marele bolnav**, marele criminal, marele blestemat, și supremul savant! Pentru că ajunge la *necunoscut*! Pentru că și-a cultivat sufletul bogat și înainte, mai mult decât oricare altul! Dar ajunge la necunoscut, și chiar dacă, înnebunit, ar sfârși prin a-și pierde puterea de înțelegere a propriilor sale viziuni, esențial este că le-a întrezărit! Nu-i nimic dacă o să crape în saltul lui printre lacrimile neauzite și indicibile; vor veni după el alți lucrători oribili și vor începe la orizonturile lângă care celălalt s-a prăbușit!..." (62).

Într-o poezie din *Motive persane* Esenin dă o imagine răscolitoare, legată de condamnarea poetului de "a mângâia sufletele străine – cum spune el – cu sângele propriilor trăiri":

Быть поэтом - это значит то же
 Если правды жизни не нарушить
 Рубцевать себя по коже,
 Кровью чувств ласкать чужие души.

Întorcându-ne la microciclul *Toamna* al lui Pasternak observăm că trăirile sub spectrul acestui anotimp se încadrează într-o semantică poetică mult mai largă decât a unor construcții lirice morbide, legate direct de atmosfera dezolantă a toamnei. Dominantă este și aici încremenirea timpului în nemișcare, într-o unică stare:

И стынула кровь. Но казалось, не стынут
 Пруды, и казалось, с последних погод
Не двинутся дни, и казалось, вынут
 Из мира прозрачный, как звук, небосвод.

Și cu rezonanțe asemănătoare versurile:

И день сгорал, давнѳ остановив
Часы и кровь.

(subl. de noi – A. D.)

Așa cum se întâmplă frecvent în textele pasternakiene totul este zugrăvit ca într-un vis, este o viziune de coșmar (visul este subliniat și prin repetarea verbului "părea"). Pasternak cultivă un "timp al

visului" (adeseori similar cu un timp al basmului), particularitățile căruia sunt surprinse și de Țvetaeva:

"Încercarea unei convingeri a cititorului cu Pasternak îmi amintește dialogurile din *Alice în țara minunilor*, unde după fiecare întrebare urmează un răspuns fie întârziat, fie săltăreț, fie fără nici o legătură cu subiectul, – chiar foarte precis fiind, – imposibil în cazul dat. Asemănarea se explică prin introducerea în *Alice* a unui alt timp, timpul visului, din care Pasternak nu iese niciodată" (63).

Poezia este o călătorie în necunoscut, cum spunea Rimbaud. Această metaforă a călătoriei, cu complexe semnificații, o întâlnim în opera lui Pasternak mai ales în imagini legate de călătoria pe drumul de fier. Gara, halta, peronul semnifică momente ale drumului vieții dar și al creației:

Că-n mai Mersul trenurilor-această lectură!
 În tren, pe traseul uitat Kamîșin,
 Mai grandioasă-i ca Sfânta Scriptură
 De-ar fi chiar pe toată s-o citim.

Metafora încorporează, în sine și setea de cunoaștere a poetului, dorința de a ajunge la esența lucrurilor. Creatoare de lume prin intermediul cuvintelor "poezia este – așa cum afirmă Herbert Read despre Hölderlin – acel grai deosebit care pentru prima oară aduce la lumină, adică în conștiință *esența tuturor lucrurilor* – ceea ce putem apoi discuta și trata în limbajul de toate zilele" (64) (subl. de noi – A. D.).

Sau cum o spune același H. Read, "poezia este mijlocul de a introduce esența lucrurilor în conștiința umană. Cuvântul poetului este primul fundament al realității" (65).

În ce privește specificul viziunii asupra lumii la Pasternak, N. Vilmont își exprimă astfel impresiile: "Pasternak este în mare măsură pătruns de fericirea nu a descoperirii *des grandes choses*, ci mai curând a clădirii universale în *totalitatea sa*, a Universului. Harul său liric, ideea poetică își ating cea mai înaltă tensiune atunci când el vedea parcă *întreaga lume (die Allwelt)* conform cu realitățile reale ale artei și gândirii umane, – desigur numai *o parte, o părțică* a întregului de nepătruns, și totuși, "pe de-a-ntregul", în unitatea indivizibilă, recreând viața atât de "omniprezentă", încât se pare că nu există obiect neînsuflețit, care să trăiască și să nu respire aici" (66).

Pe calea cunoașterii estetice Pasternak asipră să ajungă la "rădăcina" lucrurilor, fără însă a-și dori destrămarea misterului vieții. El este convins că frumusețea ei rezidă și în faptul că trebuie să rămână marea taină:

În toate, Doamne, aș vrea s-ajung
La ultimul-nțeles.
Esența drumului cel lung
Și a sufletului mai ales.

La miezul stinselor lumini
S-ajung victorios,

La temelii, la rădăcini
La măduvă, la os.

Mereu al soartei tainic fir,
Prinzând cu mâini subțiri,
Să simt, să cuget, să mă mir,
Să fac descoperiri.

.....

De unde-ncepe dorul? când?
O lege-aș face-anume,
Inițiale îngânând
Din numele-i pe lume,

Iar versurile, tremurând,
Sădi-le-aș, ca-n grădină,
Tot tei ar înflori, la rând,
Pierzându-se-n lumină.

NOTE ȘI COMENTARII

1. D. Lihaciov, prefața la Boris Pasternak. *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. I, Moscova 1989, p. 13.

2. Boris Pasternak, *Охранная грамота*, p. 186.

3. Hans Robert Jauss, *Experiența estetică și hermeneutica literară*, București 1983, p. 106.

4. *Охранная грамота*, p. 179.

5. Poetul Andrei Voznesenski pentru a releva dimensiunile acestei personalități în literatura rusă și nu numai, folosește expresia "veacul lui Pasternak":

«"Veacul lui Pasternak" spunem noi astăzi. Narcomanii informației, ai căror nervi sunt pârjoliți de literatura politizată și pesticizată, noi cu sufletul și cu mintea ne simțim atrași de cristalul pur și neprihănit al versului său, de la deșertăciune la esență (...).

În țara noastră națiunea își exprimă soarta prin soarta poetului. Așa s-a întâmplat cu Pușkin.

—În mintea multora Pușkin și Pasternak sunt fenomene diametral opuse. Unul, dacă vrei, este clar și accesibil — din adolescență până înainte de moarte. Altul — complicat, filigranat și de aceea elitist...

—Legătura lor este internă. Fără a imita pe nimeni, Pasternak i-a dedicat doar lui Pușkin poezia *Imitativa*. El a văzut în ochii sfinxului nu numai buzele pușkiniene, dar și pe ale sale (aici se are în vedere

ciclul *Teme cu variațiuni*, un veritabil dialog al lui Pasternak cu Pușkin – A. D.). El este pușkinian nu la modul declarativ, ci prin stihia interioară muzicală a versului» (v. *Lumânarea lui Pasternak*, interviu cu A. Voznesenski, în vol. *Русская литература XX века*, Moscova-Smolensk, 1995, vol. I, p. 255).

6. Cf. Dan Grigorescu, *Expresionismul*, București, 1969, p. 68.

7. *Охранная грамота*, p. 237.

8. *Idem*, p. 186.

9. Vezi Aneta Dobre, *Viața ca text la Innokenti Annenski*, în vol. *Teme și variațiuni*, București, 1995.

10. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 418.

11. *Охранная грамота*, p. 187-188.

12. B. Pasternak, *Chopin*, în ed. cit., p. 403.

13. R. Jakobson, *Question de poétique*, Paris, 1973, cf. Lidia Ghinzburg. *О лирике*, Leningrad, 1974, p. 352.

14. Cf. Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, 1983, p. 293.

15. Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, București, 1977, p. 56.

16. Du Marsais, *Despre tropi*, București, 1981, p. 70.

Același autor găsește similitudini între metonimie și sinecdocă, precum și speciile uneia dintre ele "și care se sprijină pe un alt fel de raport, în care nu este nici raport de asemănare, nici raport de contrarietate. Așa este, de pildă, raportul de la cauză la efect, astfel că în metonimie și în sinecdocă obiectele nu sunt socotite

nici asemănătoare, nici contrarii, sunt privite doar ca având între ele o relație oarecare, o legătură oarecare vreun fel de apropiere, însă cu deosebirea că, în metonimie, legătura nu împiedică existența independentă a celor două lucruri, în vreme ce în sinecdocă obiectele care sunt raportate unele la altele au o legătură mai dependentă, unul este înțeles sub numele celuilalt" (*idem*, p. 150).

17. Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, 1983, p. 207.

18. *Idem*, p. 207.

19. A. Voznesenski, în rev. "Век Пастернака" febr. 1990, p. 2.

20. Aneta Dobre, *Textul lumii*, București, 1984.

21. Petre Solomon, *Rimbaud. O călătorie în centrul cuvântului*, București, 1982, p. 209.

22. Marina Țvetaeva, *Proza*, București, 1986, p. 186.

23. *Idem*, p. 192.

24. I. Tînianov, *Архаисты и новаторы*, Leningrad, 1929, p. 567.

25. Lidia Ghinzburg, *О лирике*, Leningrad 1974, p. 349.

26. Cf. Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, 1983, p. 406.

27. *Idem*, p. 415.

28. *Ibidem*.

29. Lidia Ghinzburg, *Частное и общее в лирическом стихотворении*, în rev. "Вопросы литературы", 10, 1981, p. 170.

30. I. Tînianov, *op. cit.*, p. 527.
31. Lidia Ghinzburg, *О лириже*, ed. cit., p. 350.
32. В. Pasternak, *Люди и положения*, ed. cit., p. 307.
33. R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967, p. 320.
34. Carlos Buosoño, ed. cit., p. 79.
35. M. Blanchot, *Faux Pas*, cf. Petre Solomon, *Rimbaud. O călătorie în centrul cuvântului*, București, 1982, p. 198.
36. Cf. Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, București, 1988, p. 139.
37. Marina Tsvetaeva, *op. cit.*, p. 192.
38. I. Lotman, *Стихотворения раннего Пастернака*, "Записки Тартусского университета", 1969, p. 234.
39. *Idem.*
40. Arkadi Elișevici, *Лиризм. Экспрессия. Гротеск*, Leningrad, 1975, p. 87.
41. Marina Tsvetaeva, *op. cit.*, p. 191.
42. Despre "empathie", v. Dan Grigorescu, *Expresionismul*, București, 1969, p. 13. Dan Grigorescu remarcă și un alt sens al termenului (traducând aici cuvântul *einfühlung*): "celălalt înțeles definește capacitatea de a participa la sentimentele, la efortul de voință ale altei persoane, uneori chiar la mișcările sale fizice, astfel încât individul înzestrat cu această capacitate "emphatică" să adopte – fără voie – atitudini identice cu cele ale modelului. Ideea afirmată într-o lucrare de la mijlocul secolului trecut a

esteticianului german Hermann Lotze, relua de fapt o constatare a lui Aristotel, formulată într-un pasaj consacrat studiului metaforei (...).

Dar termenul modern, folosit și de Robert Vöschler, a fost des evocat în psihologie (multe situații al vieții sufletești, se spune, indică un răspuns emphatic) și a găsit în estetica de la sfârșitul secolului trecut, la francezul Theodor Lipps și Johannes Volkelt, la francezul Victor Basch, la englezul Vernon Lee, o aplicare largă. El definea explicația "apelului pe care îl lansează opera de artă", se transforma în criteriu estetic (p. 13-14).

43. Du Marsais afirma în sec. XVIII: "Sensul alegoric reiese dintr-un discurs care luat în sens propriu înseamnă altceva; este o poveste care este imaginea altei povești sau a vreunei alte idei". El vedea în alegorie o metaforă continuă. "Alegoria este un discurs prezentat mai întâi sub un sens propriu, care pare cu totul altceva decât ceea ce vrem să lăsăm să se înțeleagă și care, totuși, nu servește decât de comparație pentru a ajuta la înțelegerea altui sens care nu este exprimat" (Du Marsais, *vol. cit.*, p. 116).

Un alt retorician francez, Pierre Fontanier, îi conferă alegoriei un rol destul de ne semnificativ în poezie, considerând-o "doar un accesoriu strecurat în trecere, servind la exprimarea unei gândiri și ocupând un spațiu redus. Ea constă într-o propoziție cu un dublu sens – un sens literal și unul figurat aflate împreună – prin care este exprimată o gândire sub haina altei gândiri, capabilă să o facă mai sensibilă și

mai izbitoare decât dacă ar fi fost exprimată direct, fără nici o disimulare (...). Există un punct comun între alegorie și metaforă: amândouă pretind aceleași calități și în primul rând transparență (Pierre Fontanier, *vol. cit.*, p. 93).

44. H. R. Jauss, *Experiența estetică și hermeneutica literară*, București, 1983, p. 374.

45. În sensul apropierii alegoriei de mit, esteticianul german Solger (la fel și Hegel) stabilește relații între tipologia formelor (simbol, alegorie) și perioadele mari ale culturii umane: "Alegoria domnește în arta creștină (...). În schimb, în arta antică domnește simbolul" (Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 304).

47. v. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 306.

48. V. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, 1983, p. 155.

49. Vezi R. Wellek, A. Warren, *ed. cit.*, p. 24.

50. Marina Țvetaeva, *vol. cit.*, p. 186.

51. H. R. Jauss, *vol. cit.*, p. 692.

52. I. P. Smirnov, *Художественный символ и эволюция поэтических систем*, Leningrad, 1977, p. 129.

53. I. Țînianov, *op. cit.*, p. 569.

54. I. Smirnov, *op. cit.*, p. 127.

55. Porțile însemnate cu cruciulițe – aluzie la noaptea sf. Bartolomeu – 24 august 1572, când a avut loc masacrul catolicilor asupra hughenoților; casele hughenoților fuseseră însemnate dinainte cu cruciulițe albe.

56. *Idem.*

57. A. Eliășevici, *op. cit.*, p. 294.
58. D. Lihaciov, *Prefața* la ed. cit., p. 16.
59. Dan Grigorescu, *vol. cit.*, p. 72.
60. *Idem*, p. 67.
61. I. Ozerov, *Prefață*, la ed. Boris Pasternak, *Стихотворения и поэмы*, Leningrad, 1977, p. 48.
62. Petre Solomon, *vol. cit.*, p. 166.
63. Marina Țvetaeva, *vol. cit.*, p. 181.
64. Herbert Read, *Imagine și idee*, București, 1970, p. 10.
65. *Idem*, p. 125.
66. N. Vilmont, *О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли*, Moscova, 1989, p. 75.

III. POEZIA PROZEI ȘI PROZA POEZIEI

Beau comme la prose

Karamzin

Crearea paralelă a textelor în versuri și celor în proză reprezintă în planul creației lui Pasternak modalități reciproc complementare de exprimare a aceleiași gândiri artistice; după spusele sale, a simțit nevoia să apeleze la proză "când versul nu-i în stare să exprime". Subliniind relația dintre romanul în versuri *Spektorski* și un text în proză intitulat *Nuvelă*, el nota: "O parte din roman, referitoare la anii de război și revoluție am scris-o în proză pentru că formulările și caracteristicile din această parte versul nu era în stare să le exprime. Cu acest scop m-am așezat nu demult să scriu o nuvelă, cu gândul că, fiind continuarea lui *Spektorski* și în același timp o formă pregătitoare pentru finalul său în versuri, ea să nu poată intra în culegerea de proză – deși ca spirit se potrivește – și nici în roman, a cărui parte componentă este prin conținutul său. Cu alte cuvinte, am să-i dau forma unei

povestiri independente. Când am s-o termin, am să mă apuc de capitolul final din *Spektorskī*" (1).

Cum reiese din acest citat dar și din alte reflecții pe care și le-a exprimat cu privire la raportul poezie/proză, Pasternak nu a făcut niciodată diferențieri tipologice între ele, ci dimpotrivă, le socotește:

"De nedespărțit una de alta poezia și proza – ca doi poli (bipolare).

Dotată cu un auz înnăscut poezia surprinde melodia naturii printre zgomotele vocabularului și, extrăgând-o, așa cum extragi un motiv, începe apoi să improvizeze pe această temă.

Cu sensibilitate, prin spiritualitatea sa, proza are harul de a găsi omul în categoria discursului, apelează la memorie pentru a recrea veacul și apoi îl lansează și, spre binele omenirii, se preface că l-a găsit în contemporaneitate. *Aceste două principii nu există separat*" (subl. de noi – A. D.; 2).

Aceste idei ale lui Pasternak, privitoare la înrudirea organică între poezie și proză sunt frapant de asemănătoare cu cele ale lui B. Tomașevski; remarcabil cunoscător al teoriei versului, Tomașevski considera că nu se poate trasa o barieră distinctă între ele: "Decât să privim versul și proza drept două domenii separate de o frontieră precisă, este mai firesc și mai productiv să le considerăm doi poli, doi centri de gravitație în jurul cărora s-au dispus istoricește fapte reale (...). Este legitim să vorbim de fenomene mai mult sau mai puțin prozaice și de fenomene mai mult sau mai puțin poetice (...). Și cum fiecare om are un grad diferit de

receptivitate față de diversele probleme ale poeziei și prozei, afirmațiile "aceasta este poezie", "nu, acesta este proză ritmată" nu sunt cătuși de puțin atât de contradictorii precum par oponenților înșiși" (3).

Desigur, teoria genurilor literare, ca și literatura însăși, a suferit mari transformări în epoca modernă. Oare fiecare operă poate fi clasificabilă într-un gen sau altul? Proza lui Pasternak ne oferă prilejul să răspundem negativ la această întrebare. Lirismul și excesiva încărcătură metaforică, "tehnica" ei, cum o numește însuși autorul, dovedește cât de slabe sunt frontierele între poezie și proză, cât de ușor pot fi ele trecute din ambele direcții. Marina Țvetaeva remarcă în acest sens:

"Dacă e să-l traducem în proză pe Pasternak, va rezulta *proza lui Pasternak, un loc mai nebulos decât versurile sale, adică nebulozitatea specifică însuși versului*, și de aceea ca atare legiferată de către noi în versuri, se dovedește în acest caz tocmai nebulozitatea esenței, nemaiexplicată și nemailimpezită de nici un fel de vers. Întrucât să nu uităm: lirica limpezește nebulosul, evidența în schimb o disimulează. Fiecare vers – o spusă sibilinică, adică mai mult decât a rostit limba" (4).

După cum nu e greu de constatat, genurile sunt dispuse la diverși specialiști în materie după criterii foarte diferite (trebuie să recunoaștem, diversitatea însăși a literaturii poartă vina) – scara tipologică este construită după schema mișcării de la simplu la complex, alteori după capacitatea de a cuprinde

realitatea, după dimensiunile temporale și chiar morfologie lingvistică etc. De-a lungul veacurilor optica asupra genurilor s-a schimbat esențialmente. Wellek și Warren în *Teoria literaturii* (5) consideră că se poate pune problema naturii unei istorii a genurilor literare dar, adăugăm noi, și o istorie a concepțiilor despre genurile literare.

Din teoriile poeticienilor ruși spicuim două concepții foarte diferite. Iuri Tînianov vorbea la începutul secolului de o adevărată prăpastie care există între genul poeziei și cel al prozei, bazându-se pe diferențe esențiale, considera el, în principiile de structurare a textului: "Am amintit deja despre faptul că ceea ce socotim în seria prozei ca fragment, nu va fi fragmentar și în poezie. Dar este clară în general și prăpastia între genul poeziei și cel al prozei (tentativele de a le apropia adâncesc diferența). Legile de dezvoltare a subiectului în vers sunt altele decât în poezie (...). Aceasta se bazează, uneori, și pe diferența între *timpul versului și timpul prozei*. În proză (datorită *simultaneității discursului*) timpul este perceptibil, este, desigur, vorba nu de corelarea temporală reală între evenimente, ci de una convențională. În vers timpul este imperceptibil. Amănuntul din subiect și marile unități ale subiectului devin egale unul cu altul prin construcția de ansamblu a versului.

Perspectiva versului refractă perspectiva subiectului" (6).

I. Lotman reprezintă o cu totul altă orientare în această privință. Dezbătând problemele de structură a versului, el ia în considerație și destinul istorico-literar al celor două genuri în cultura rusă:

"În sensul modern al cuvântului, remarcă Lotman, proza apare în literatură rusă o dată cu Pușkin. Ea alătură conceptul de artă superioară celui de non-poezie, având drept fundament estetica "vietii celei adevărate", dominată de convingerea că realitatea este izvorul poeziei. Așadar, *receptarea estetică a prozei a fost posibilă numai pe fundalul culturii poetice*. Proza constituie un fenomen de dată mai recentă decât poezia, un fenomen care a apărut într-o epocă de mai mare maturitate a conștiinței estetice. Tocmai datorită faptului că, din punct de vedere estetic, proza este secundară în raport cu poezia, fiind receptată pe fundalul acesteia din urmă, scriitorul poate să apropie cu curaj stilul narațiunii în proză de vorbirea obișnuită fără să se teamă că cititorul nu va mai fi capabil să discearnă dacă are de-a face cu realitatea sau cu recrearea ei. Putem spune așadar că, deși aparent simplă și apropiată de vorbirea obișnuită, *proza este mai complexă decât poezia din punct de vedere estetic, iar simplitatea ei este secundară*. Vorbirea este într-adevăr egală cu textul, dar proza beletristică = textul + "procedeele minus" ale limbajului convențional sub raport poetic. Ne vedem din nou nevoiți să repetăm că, în cazul de față, opera beletristică în proză nu este egală cu textul, care nu reprezintă decât una din componentele unei complexe structuri poetice" (7).

Susținând de asemenea faptul că receptarea estetică a prozei a apărut pe baza culturii poetice, că din punct de vedere genetic proza îi urmează poeziei, Borges afirmă și el: "cred că nu există nici o diferență între ele. Diferența esențială constă în cititor, nu în scriitor. De exemplu, dacă vezi o pagină tipărită în proză, atunci aștepti sau te temi să găsești informații sau argumente. Însă, dacă vezi o pagină tipărită în versuri, atunci te aștepti, și poate că nu degeaba, să găsești emoții, pasiune ș.a.m.d. Presupun că în esență sunt unul și același lucru. Stevenson credea că diferența constă în gradul de dificultate. Sunt multe literaturi care nu au atins niciodată proza. Nu cred că anglosaxonii au atins proza, deși au scris o poezie foarte puternică. Poezia a stat întotdeauna înaintea prozei, cel puțin atât cât îmi spun cunoștințele mele istorice" (8).

Roland Barthes spunea că discursul nu este o expresie a subiectului, ci este subiectul însuși. Pasternak este mereu același în discursul său – atât în poezie cât și în proză, structurat după aceleași principii. Cum afirmă pe bună dreptate I. Lotman "*construirea textului poetic pe principii caracteristice prozei* a mai fost folosită înaintea lui Pasternak doar de puțini poeți. Analogii putem găsi în tehnica poetică a lui Baratinski, care îi scria lui Viazemski că în construirea textului definitorie pentru el este ideea, pe care el o exprimă în "versuri uneori fără măsură, uneori fără rimă", gândindu-se numai la dezvoltarea ei".

Pasternak în crochiurile în proză la poeziile sale caută *expresia* (și nu conținutul ca Pușkin) discursului.

De aceea nu vom întâlni la el o graniță netă între planul textului și schița lui în ciornă" (9; subl. de noi – A. D.).

Asemenea crochiuri pot să fie versurile în raport cu proza. Dar se întâmplă și invers. Dacă avem în vedere textul în devenire, atât textele poetice cât și cele prozastice pot fi variantele acestuia în căutarea cuvântului și structurii potrivite pentru exprimarea ideii sau sentimentului. L. Timofeev ridică la rang de principiu constructiv al textului pasternakian căutarea cuvântului: "Variantele lui Pasternak arată, fără putință de tăgadă, că dominant la el este *principiul căutării cuvântului*. Căutarea variantei vine de la cuvânt" (10). Există, putem spune, între el și cuvânt o tensiune deosebită, caracteristică.

O idee asemănătoare găsim și la Iuri Lotman, care afirmă: "... tocmai sensurile cuvintelor, și nu ritmica definește caracterul selecției cuvintelor în poezia lui Pasternak. *Poetul se apropie de text cu mijloacele prozatorului*" (11; subl. de noi – A. D.).

Pasternak, așa cum putem constata citind proza lui lirică, încalcă încă una din "regulile" discursului prozastic – el nu tinde deloc să apropie acest discurs de limba obișnuită. În legătură cu prima sa povestire *Linia lui Apeles* autorul însuși recunoaște "excesiva ei tehnicitate", "aglomerarea de imagini pe verticală", care face foarte dificilă înțelegerea textului.

Primele sale experimente în proză se petrec paralel cu scrierea versurilor – aproximativ în perioada anilor 1909-1910. El preferă adeseori proza,

considerând-o mai potrivită pentru redarea unui conținut mai consistent. În același timp, proza beletristică este elaborată în imediata vecinătate a prozei autobiografice, în care el își etalează și ideile teoretice cu privire la artă. Un eseu intitulat *Symbolismul și nemurirea* (1913), al cărui text s-a pierdut, a precedat publicarea primelor sale versuri în almanahul "Lirica". O serie întreagă de articole teoretice au fost scrise concomitent cu poeziile din primul său volum în versuri publicat, sub titlul *Geamănul în nori*. Textul *Nuvelei* este intim legat de romanul în versuri *Spektorski*, prin întreaga urzeală a subiectului. Și exemplele ar putea continua.

În legătură cu stilul unei nuvele intitulate *Linia lui Apelles*, însuși Pasternak atrage atenția asupra unor trăsături specifice, într-o scrisoare către tatăl său: "Am scris o nouă nuvelă. Am observat acum și m-am împăcat cu acest stil, decurgând direct din alte trăsături și înclinații ale mele, că și *proza o scriu într-n fel cum se scriu simfoniile*. Subiectul, maniera narațiunii, latura unor descrieri, în general acea împrejurare asupra căreia îmi opresc sau nu atenția, toate această diversitate reprezintă *mijloace polifonice de care trebuie să te folosești ca și de orchestră* – amestecând totul și interpretându-ți ficțiunea, pentru ca să obții un lucru cu ton, cu dinamism, atractiv și așa mai departe" (12; subl. de noi – A. D.).

Referitor la operele sale de acest gen, Pasternak afirmă că a avut în vedere o *dematerializare* a prozei.

Aceasta, credem noi, este o problemă în primul rând a unei noi atitudini față de cuvântul poetic.

Referindu-se la particularitățile lirismului pasternakian (putem vorbi în egală măsură de lirismul poeziei și al prozei) I. Lotman atrage atenția asupra particularităților "subiectivismului" său, care "este legat nu atât de cufundarea poetului în adâncimile trăirilor interioare, cât de o zugrăvire din unghiuri total neașteptate a lumii. Trebuie să remarcăm în legătură cu aceasta *antiteza dintre adevărul sentimentelor și minciuna frazelor*" (13; subl. de noi – A. D.).

În nuvela *Linia lui Apelles* semnificativ este de fapt dialogul între două personaje – Relinquimini (14) (sub acest pseudonim și-a semnat Pasternak primele poezii publicate) și poetul german Heine; dialogul este absolut convențional, căci este imaginat în secolul XX. Ceea ce prezintă interes aici este modul cum ideile își capătă întruchiparea în imagini. Cum spunea Țvetaeva, la Pasternak întâlnim *ideea văzută* (în timp ce despre propria imaginație poeta afirma – "eu aud ideile"). Pasternak are un talent cu totul aparte de a transforma idei abstracte sau stări sufletești în imagini palpabile, de cele mai multe ori vizuale. În nuvela la care ne referim, o stare de spirit (înțelegem că e vorba de propria lume sufletească a autorului, evocată prin cuvântul "haos", ale cărui conotații le-am explicat în capitolul anterior) este redată printr-o scenă care se petrece într-o gară.

"Aici, la o azvârlitură de băț de barieră, începea haosul. Ce mai haos domnea în gară! Batistele și

ocările coborau aici de pe scenă. Oamenii, care cu o clipă înainte considerau aproape un supliciu deplasarea naturală, aici, înhățându-și geamantanele și cutiile, se agitau gălăgioși spre casa de bilete, ca arși se năpusteau luând cu asalt vagoanele înnegrite, atacau treptele și murdari de funingine ca niște coșari se adăposteau în locuri îngrădite de placaj afumat, scorojit de fiebințeală, înjurături și înghionțeli. Vagoanele ardeau, ardeau șinele, ardeau cisternele de petrol, locomotivele pe linia moartă, ardeau semnalele și biciuite de aburi locomotivele boceau, iar răsuflarea fierbinte a locomotivei mușca ca o viespe fața fochistului și a mașinistului, ardeau mașinistul și fochistul. Ardea cadranul ceasului, ardeau indicatoarele semafoarelor; ardeau paznicii. *Toate acestea se aflau dincolo de suportabilitatea omenească și totuși, toate acestea pot fi îndurate*" (subl. de noi -A. D.).

Nuvela prezintă interes mai ales ca tehnică a scriiturii, a redării unor emoții umane prin limbajul unor obiecte concrete. Scena, pe care am extras-o, descrie o aglomerație pe un peron de gară, dar cu alte semnificații decât ar părea la prima vedere. Devine oarecum mai clar acest lucru când verbul "arde" se repetă în mod obsesiv, cu efecte de coșmar. Avem astfel exprimată în stil pasternakian capacitatea omului de a îndura, de a rezista la tracasare, la necazuri, de a duce greul pe care nici el nu și-ar imagina că-l poate duce. Pătrunderea în "haosul" sufletesc se face prin intermediul unor viziuni de vis urât, cu o altă logică decât cea a realului, a stării de luciditate.

În operele în proză ale lui Pasternak întâlnim o dominantă pe care o surprindeam și în creațiile poetice. Este acea triadă surprinsă de L. Lotman, de care a mai pomenit – Eu/femeia/natura. În sensul că cei trei termeni sunt reciproc substituibili. Relația dintre Eul poetic și Natură am încercat s-o descifrăm când a fost vorba de poezie. Mai neobișnită ar părea identificarea poetului cu femeia. Pasternak însuși a atras atența, atât în versuri cât și în proză, asupra asemănării dintre propriul caracter, precum și temperamentul și sensibilitatea feminină:

Фонарями – и сказ свой ширишь
 О страданице бельэтажей,
 О любви и о жертве, сиречь,
 О рассержанном платеже.

Что сравнится с женскою силой?
 Как она безумно смела!
 Мир, как дом, сняла, заселила,
 Корабли за собой сожгла.

Pasternak a scris niște versuri tulburătoare în care mărturisind – "sunt rănit de soarta ei de mic" – își exprimă această identificare a poetului cu femeia, nu numai prin ideea de frumos, ci și prin aceea de puțință de sacrificiu, "urma poetului – spune el – este doar urma drumurilor ei":

И так как с малых детских лет
Я ранен женской долей,

И след поэта - только след

Её путей, не боле,

И так как я лишь ей задет

И ей у нас раздолье,

То весь я рад сойти насест

В революционной воле.

О том ведь и веков рассказ,

Как, с красотой не справясь,

Пошли топтать не осмотрясь

Её живую завязь

А в жизни красоты как раз

И крылось жизнь красавиц

Но их дурманил лоботряс

И развивал мерзавец.

Despre sentimentul său de idealizarea a femeii, despre marea sa admirație față de această minunată creație a naturii și, în același timp, despre forța și tăria ei, Pasternak o spune atât de frumos într-o scrisoare către soția unui prieten:

"Din copilărie am simțit o admirație plină de timiditate față de femeie. Am rămas marcat și uimit pentru toată viața de frumusețea ei, de locul ei în viață și de compasiunea față de ea. Sunt realist, cunosc pământul până în cele mai mici detalii și nu pentru că m-am distrat ca un Don Juan cu femeia pe acest pământ, ci pentru că încă din copilărie am adunat piericelele de sub pașii ei, în drumul ei" (15).

Imaginea femeii semnifică în planul creației pasternakiene mai mult decât un motiv sau o temă literară. Aceasta vine de undeva din adâncurile

receptării poetice a lumii, dintr-un haos primar, am putea spune, care se află la baza vieții, a lumii:

Любила я - жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкрашенный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

În ea se concentrează tot farmecul lumii, plinătatea vieții, cum spune Pasternak într-un vers – "Primăvara era pur și simplu tu". Sugestiv este și faptul că în planul operei sale, imaginea femeii se confundă cu "modelul universal al copilăriei", "Cu acest căuș al profunzimii sufletești", cum numește el copilăria. De aici mai decurge o paradigmă poetică – poetul-femeia-copilăria. Semnul egalității care există în substratul creației sale între viziunea poetică și imaginația de copil este dezvăluit și în mărturisirea:

"... talentul înnăscut este *modelul* (16) *infantil al universului*, care există de când suntem mici în inima noastră, cu acea înțelegere școlărească a *descoperirii lumii din interior* cu latura ei cea mai bună și cea mai uimitoare" (17).

La mulți poeți moderni revitalizarea imaginației poetice se face și prin recunoașterea experienței refulate. Re-memorarea copilăriei înseamnă și regăsirea Frumosului. La Esenin, de pildă, copilăria nu este un paradis pierdut, ea reprezintă, împreună cu spațiul ei (satul natal), un ideal estetic, care-l însoțește toată viața. Este cunoscută formula lui Valéry, prin

care recunoaște că experiența sa estetică se suprapune pe imaginația de copil. În această accepțiune imaginația de copil este un arhetip al poetului. Însuși conceptul de genialitate era alăturat de Baudelaire conceptului istorico-filozofic al naivității copilăriei, era legat de regăsirea universului de copil.

"Estetica autonomistă a genialității – spune Jauss – a înțeles prin experiență artistică creatoare nu doar creația desfășurată în plină libertate subiectivă, fără reguli sau modele, sau instituirea unei lumi posibile alături de cea cunoscută, ci și capacitatea geniului de a reconstitui, în starea ei originară și în deplinătatea sensurilor sale inițiale *acea lume a arhetipurilor*, subconștientă și momentan înstrăinată: "le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analitique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement anassée". Definiția dată de Baudelaire genialității alătură conceptului istorico-filozofic de naivitate-copilăria individului, dar și a istoriei (v. Antichitatea elină), văzută ca o contrapondere la alienarea societății moderne – inocența funciară a percepției infantile: "L'enfant voit tout en nouveauté, il est toujours ivre". Percepția infantilă nu va deveni însă reper ideal al expresiei estetice numai datorită originalității și plinătății ei senzoriale. Ceea ce copilului i se pare nou, deoarece vede pentru întâia oară, adultul trebuie să re-cunoască, să re-cheme, sub chipul unei experiențe anterioare îngropată în propria conștiință: poetul este cel în măsură să înlătore, printr-o

activitate estetică conștientă, alienarea realului, restaurând prospețimea originară a lumii, nu face decât să ne readucă în conștiință o altă realitate, uitată sau refulată" (18).

Pentru Pasternak copilăria este nu numai un reper estetic dar și unul moral, care-l ajută să nu se rătăcească în hățișurile vieții:

... я сбился с дороги.

- Не тот этот город и полночь не та.

2

Всё в крестиках двери, как в Варфоломееву
 Ночь. Распоряженная пурга - заговорщица:
 Заваливай окна и рамы заклеивай,
 Там детство рождественской елью топорщится.

Copilăria nu atât ca temă literară, cât mai ales ca un tip de receptare a realității, este relevantă în legătură cu scrierea uneia din primele sale opere în proză – *Copilăria lui Luvers*: "... mai devreme decât alții și, deocamdată, se pare, singurul, am simțit în ce impas conduce această eră a noastră, atât de originală între ghilimele, prin abținerea de la ofertele tehnice, fabricate în afara câmpului său de vedere și care i se oferă de-a gata, nepoetic etc. Am hotărât așadar să dematerializez proza și, ca să mă pun în condițiile cerute de obiectivitate, am început să scriu despre o eroină, o femeie cu o structură genetică, cu o narațiune scrupuloasă despre copilărie ș.a." (19).

Nuvela *Copilăria lui Luvers* a fost scrisă în 1922 și a avut un ecou remarcabil în critică, care a apreciat-o drept caracteristică pentru proza lui Pasternak. Iuri Tînianov făcând o paralelă cu prozele lui Lev Tolstoi nota:

"Totul este dat la microscopul vârstei de trecere, *deformând, subtilizând lucrurile, spărgându-le în mii de cioburi abstracte, făcând din lucruri niște abstracțiuni vii.*

În această operă de tinerețe – foarte rară de la Lev Tolstoi încoace – ni se creează senzația că simțim aroma unui lucru nou. Obiectul existenței trebuie să se fărâmițeze în mii de cioburi pentru ca apoi să se încheieze din nou, pentru a deveni un *lucru nou în literatură* " (20; subl. de noi – A. D.).

Viziunea de copil asupra lumii înconjurătoare pe care o întâlnim în nuvela amintită se armonizează perfect cu maniera artistică a lui Pasternak de a prezenta lucrurile ca pe o realitate re-descoperită. Căutarea denumirii lucrurilor de către fetița Jenia Luvers reprezintă o metaforă pentru chinuitoarele căutări ale cuvântului potrivit în procesul de creație literară, care să întoarcă lucrurile cu fața nevăzută a lor. Într-o recenzie la volumul de *Povestiri* ale lui B. Pasternak, K. Loks interpreta această nuvelă ca pe "o discuție despre ceea ce nu știm să spunem sau o spunem în șoaptă. De aceea familia și copilăria constituie tema de bază, și nuvela despre Jenia Luvers, despre creșterea ei încet (...) i-a reușit mai bine decât toate. Omul crește încet prin scoarța amorțită a lumii,

îl înconjoară minuni la fiecare pas, fie spus, foarte obișnuite – un zâmbet de mamă, strălucirea stelei și lumina mult mai prozaică a lămpii. Printre toate acestea el, mirându-se își spune propriul nume și găsește nume pentru ceea ce-l înconjoară. Acest moment al găsirii numelui sau cuvântului este începutul a ceea ce numim poezie sau proză" (21).

Unul din momentele nuvelei prezintă impresiile Jeniei Luvers, privind de la fereastra trenului (iarăși trenul, gările cu semnificația întâlnită și în textele poetice), pentru prima oară, frumusețile meleagurilor ce i se derulează în fața ochilor și bucuria de a le descoperi împreună cu descoperirea denumirii, "neînțeleșului":

"În schimb, nu se putea nicicum defini ce se întâmpla pe malul celălalt, departe, departe, *acela nu avea un nume* și nici o culoare precisă, contururi clare; te emoționa și era ceva drag și apropiat, și nu era o născocire; trimitea umbre proaspete pe trunchiurile roșcovane ale galeriilor! (...) Doar atât mai trebuia: *să aștepte cum se numea neînțeleșul*. – Motoviliha. În această noapte *numele avea încă o semnificație copilărească, deplină și liniștitoare* (subl. de noi – A. D.).

Din micile impresii, din fragmente, se alcătuieste întregul tablou, ca printr-un montaj cinematografic, se formează reprezentarea fetiței despre mirificul ținut al Uralului – prin particular, prin detalii, se deschide drumul spre lumea necunoscutului:

"Ceea ce vedea ea nu se poate descrie. Freamătul alunișului, spre care curgea înfuriat trenul lor, devenise

marea, lumea, orice, totul. El alerga luminos în jos, pe panta dulce, apoi cădea în gol deja negru de tot. Iar ceea ce se revărsa acolo, pe partea cealaltă a povârnişului, semăna cu un uriaş nor de ploaie, inelat și buclat, căzut pe gânduri și încremenit. Lui Jenia i se opri răsufierea și odată simți repeziciunea văzduhului fără margini și imediat pricepu că acel nor de frunză este un ținut, o localitate, care are un nume răsunător, ce se rostogolește în jur, cu pietre și nisip, că alunișul numai asta știe – să-l șoptească mereu, aici și acolo și aco-o-olo, uite-l.

– Țsta e Uralul? – întreabă ea în întreg compartimentul."

Cele două fragmente au fost, credem, edificatoare în sensul că avem de a face aici cu inițierea în cuvânt, reconstituind calea spre poezie. Referindu-se la acest aspect al relației poezie-copilărie, Eugen Simion (citându-l la rândul său pe Jean-Paul Weber) remarcă:

"Arta nu-i în esență decât reamintirea copilăriei, zice fără o umbră de ezitare Jean Paul Weber. *Plăcerea estetică?* – amintirea bucuriilor resimțite de copil în timp ce descoperă lumea, universurile senzoriale, emoționale etc. *Piciura?* (22) dominantele acestei arte sunt acelea ce colorează universul vizual al copilului care descoperă, progresiv și inconștient, profunzimea și perspectiva (23). Dar poezia? Poezia nu poate fi, se înțelege, decât imitația altui moment din viața copilului: învățarea cuvântului, luarea în stăpânire a universului verbal. *Ritm, rimă, vers?* Ei bine, toate

acestea sunt ecouri ale unui proces adânc: inițierea în cuvânt, tentativa de a comunica. O explicație, evident, similară dă J. P. Weber și în cazul muzicii" (24).

Copilăria, ca luare în stăpânire a universului verbal este, cum spune Pasternak, vârsta "când începi să trăiești prin vers". Iuri Tînianov nota în același sens cu privire la viziunea pasternakiană: "Copilăria, nu o copilărie de crestomație, ci copilăria ca o întoarcere a opticii, care amestecă obiectul cu versul, și obiectul se așează în rând cu noi, versul îl poți pipăi cu mâinile" (25).

Pasternak a evocat copilăria ca pe "un căuș de adâncime sufletească", ca pe o vârstă a sufletului, așadar, atunci când totul este firesc, natural, fără mască și aproape de natură, când obiectele vorbesc pe limba lor. În acest context cântecul lucrurilor este însăși nașterea versului în lumea obiectuală:

Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
 Когда у них есть петъ причина
Когда для ливня повод есть.

(subl. de noi –A. D.)

Cunoaștem deja semnificația cuvântului ливень, ca "ploaie" – "Logos", "ploaie" poezie. Noțiunea de curgere care încarcă semantica acestei imagini ne duce cu gândul la faza intermediară între universul material și creația poetică. Manifestându-și admirația în acest

sens, Marina Țvetaeva folosește metafora *ploaia de lumină* (cu care-și intitulează de altfel un eseu privitor la Pasternak), care ne duce cu gândul la ideea creației divine și, implicit, la poezie ca o a doua naștere a universului (26).

Remarcând că prin Jenia Luvers Pasternak se povestește de fapt pe sine, Maxim Gorki, într-o prefață la o ediție englezească a nuvelei (care nu a mai apărut) nota în 1926:

"*Copilăria lui Luvers* este una din primele opere în proză ale lui Pasternak. Ea este scrisă la fel ca și versurile sale, în acelaș limbaj bogat și capricios, care abundă în "imagini încărcate", un limbaj de tânăr care simte arta mai reală decât însuși realitatea, iar cu realitatea se poartă ca și cu "un material"... Boris Pasternak, vrând să se povestească pe sine, o alege din lumea realului pe fetița Luvers, pe jumătate copil, și arată cum această copilă "își însușește lumea". După părerea mea, el a reușit asta cu multă artă, chiar strălucit, în orice caz – absolut original....

Consider că Pasternak a știut să spună ceva foarte original și foarte personal" (27).

Descrierile pe care le întâlnim în această nuvelă nu sunt decât un pretext pentru exprimarea unor stări interioare. Ceea ce vedem aici este, parafrazând-o pe M. Țvetaeva, văzduhul pasternakian, soarele pasternakian, Uralul pasternakian, care nu e neapărat nevoie să existe ca atare în lumea exterioară. Impresiile acesteia sunt ca o ploaie roditoare. Însuși soarele reprezintă aici sufletul lui Pasternak. El semnifică

lumina, care în creația sa apare cu semnificația biblică. Lumina înseamnă Dumnezeu și înseamnă Viața (acesta va fi și unul din leitmotivele romanului *Doctorul Jivago*). Într-un fragment care nu a mai fost cuprins în ultima redacție, întâlnim niște imagini foarte elocvente în sensul că lumina este spiritul divinității pe care omul îl poartă în suflet și îl leagă în felul acesta de ceilalți semeni. Fragmentul, pe care-l cităm mai jos, este un îndemn la ieșirea din însingurare și la comunicarea între oameni:

"Oamenii sunt despărțiți și însingurați. Cu cât se adâncesc în sufletele lor individuale cu atât mai despărțiți se simt, cu atât mai îndepărtați unul de altul. În același timp această observație este reversibilă. Adeseori în discuția a două personaje foarte diferite, vine un moment, când unuia trebuie neapărat să i se pară că, vorbind despre sine, celălalt îl are în vedere pe el. Iluzia aceasta este de neînfrânt. Ea apare întotdeauna într-un moment de introspecție al unuia dintre interlocutori. Aceasta se explică prin faptul că în starea de extremă pătrundere în sine noi îl impresionăm pe celălalt prin însuși faptul introspecției, și nu în ce pătrundem, ci prin ceea ce îi descoperim lui prin *lumina din suflet*, și nu prin ce apare în această *iluminare*; prin ce facem și nu prin roadele acțiunii. Introspecția ne caracterizează pe toți. Activitatea aceasta nudă o știe fiecare. Impulsul spre identificare este dat. Nu i te poți împotrivi. Aceasta este și acea culminație a însinguraților, care constituie începutul poveștii despre "al doilea eu". Noi oamenii suntem astfel clădiți, că *nu*

putem să nu primim lumina din sufletul străin drept lumina noastră proprie" (28).

Acest "al doilea eu" despre care povestește Pasternak, capătă întruchipare în nuvelă în personajul Jenia Luvers: "În geniala sa povestire despre o fetiță de paisprezece ani – spune Marina Țvetaeva – este redat totul, totul în afară de fetița respectivă, în integralitatea ei, este dată adică întreaga previziune (în însușire) pasternakiană a toate câte țin de suflet (...). căci fetița respectivă nu-i fetița respectivă, ci o fetiță redată, filtrată prin Boris Pasternak, e Boris Pasternak dacă acesta ar fi fetiță, adică Pasternak însuși, Pasternak întreg, pe care o fetiță de 14 ani nu are cum să-l întruchipeze. (Pasternak nu le permite *oamenilor* să se realizeze în persoana lui. Aici el este opusul unui mediu sau al unui magnet – dacă așa ceva există). Ce ne rămâne din această povestire? Ochii lui Pasternak" (29).

Tot ce povestește Pasternak despre imaginația "cosmogonică" a fetiței, despre înclinația visătorului spre detalii, afirmând că întruchiparea în afara detaliilor nu există, despre taina cuvântului, ca un *locus* pe care trebuie neapărat să-l explorezi, evident, că se referă la propria creație. Extragem, spre ilustrarea acestei idei un fragment, rămas nepublicat:

"Imaginația fetiței era cosmogonic fatală. Era o parte forțată a spiritului ei, pentru că atunci când cu omul împreună se compune din nou lumea din părțile ei componente, ca și în această *primă oară* mitică și de necrezut, și această lume care se construiește împreună

cu omul din nou *nu are nici o voință proprie*. El este iarăși întreg întru voința lui Dumnezeu, de parcă ar debuta din nou din haos" (30).

Desigur, metafora copilăriei este deosebit de complexă în planul creației pasternakiene. Prin ea este exprimată în afară de ideea creației, și poetizarea naturaleții și purității morale. Apelând și la imaginile din ciclul de poezii *A doua naștere* sau la romanul în versuri *Spektorski* putem spune că semantica acestei metafore este legată și de idealul etic al scriitorului.

Remarcam de la începutul capitolului că textele de poezie se întrepătrund reciproc cu textele prozastice, atunci când versul nu poate să redea în toată bogăția sa un fenomen, un sentiment sau o idee. În acest sens *Nuvela* reprezintă o etapă necesară pentru clarificarea unor aspecte dintr-un text poetic paralel (*Spektorski*), având în vedere că proza are o mai mare posibilitate de a vedea lucrurile în profunzimea lor. Într-un eseu despre Shakespeare Pasternak făcea următoarele aprecieri referitoare la combinarea în dramele scriitorului englez a versului cu proza:

"Adeseori, unele roluri parcurg la Shakespeare câteva stadii spre desăvârșire. Un anume personaj vorbește mai întâi în scene scrise în versuri, iar apoi deodată se descarcă în proză. În asemenea cazuri scenele în versuri creează impresia unora pregătitoare, iar cele în proză – finale și definitive.

Versurile au fost o formă mai rapidă și mai directă de exprimare pentru Shakespeare. El a apelat la ele ca la un mijloc de notare rapidă a gândurilor.

Merge până acolo această situație, încât în unele episoade în versuri răzbat poezii, care au reprezentat, de fapt niște crochiuri în relație cu proza" (31). Proza, considera Pasternak, îi oferă scriitorului mai multă libertate, așa cum observa în legătură cu Verlaine: "el conferea limbii în care scria acea infinită libertate care constituie descoperirea sa în lirică și se întâlnește numai la maeștrii dialogului în proză din roman sau dramă" (32).

Pasternak acordă o mare însemnătate conturării precise a ideii în cadrul structurării textului, așa cum explica el plastic undeva: "Ploaia își frământase creierul, chinându-se să devină idee".

Afirmația că la Pasternak "poezia începe în proză" (33) poate fi luată și în sensul direct al expresiei, deoarece multe imagini contopesc într-un flux continuu al receptării lumii atât poezia cât și proza. Rolul activ al realității înconjurătoare în nașterea textului nu este numai o idee esențială a esteticii sale, dar așa cum se întâmplă adeseori în opera sa, ideea această capătă materialitate, fiind transpusă într-o serie de imagini metonimice. R. Jakobson observa că metonimia este forța care structurează textul pasternakian.

În *Nuvelă* există imagini similare cu cele întâlnite în poezie, mai ales cele legate de stihia apei, dar de data aceasta derulându-se în ritmul încetinit al prozei, pe un spațiu mai amplu. Imaginea metonimică a ploii prezentă la început între ghilimele sugerează parcă faptul că ea este "citată" aici după ce a fost schițată în

versuri. «"Aici începe ploaia" – scrisese Serioja (34) pe marginea celei de-a opta coli și apoi transcrisese totul. Era un manuscris din acelea care se scriu o dată sau de două ori în viață, într-o noapte, pe nerăsuflăte. În mod necesar ele sunt îmbibate de apă, ca de o stihie. Nimic în afară de ideea cea mai generală în aceste prime seri nu se depune pe însemnări, lipsite încă de detaliile vii și doar naturalețea cu care se naște ideea din împrejurările trăite este uimitoare.

Ploaia fu primul amănunt al schiței, care-i astrăsese atenția lui Serioja».

Serioja este, așadar, și el scriitor, stihia inspirației îl determină să aștearnă la început "cuvinte care nu se află în limbă", este vorba de înseși semnele Naturii, care se îngheșuie pe coala de hârtie până să se transforme în semne lingvistice, care fac ca textul naturii să se transforme într-un text literar.

"Ploaia era primul amănunt al schiței, care îl făcu să se oprească. El transferă acest amănunt pe hârtie și începu să mâzgălească și iar să mâzgălească până la expresivitatea dorită. Pe alocuri scotea cuvinte care nu sunt în limbă. El le lăsa un timp pe hârtie, pentru ca apoi ele să-i conducă prin șuvoaiele directe ale apei ploii spre vorbirea obișnuită, născută din împletirea extazului cu cotidianul".

După cum decurge și din imaginile citate, nașterea și exprimarea plastică a idcii și sentimentului trebuie să decurgă în textul literar la fel de firesc ca în textul naturii – "Curentele moderne și-au imaginat că arta este o fântână arteziană, când ea este de fapt un

burete" – își exprimă Pasternak gândul printr-o imagine metaforică, pe care am mai întâlnit-o într-o poezie:

Poezie! Fii burete cu porii mărunți
 Și în mijlocul lipicioasei verdeți de lumină
 Eu te voi lipi de scândura udă
 A băncii verzi din grădină.

Înfoaie-te falduri, pune-ți crinoline bogate,
 Absoarbe norii, râpele și
 La noapte, poezie, o să te storc
 În sănătatea lacomei hârtii.

Natura își cere parcă singură întruparea în cuvântul poetic și-i șoptește scriitorului propriile nume. În *Nuvelă* întâlnim frecvent asemenea aluzii:

"El nu observă că acesta nu e vântul, ci continuarea unei nuvele încă inexistentă, care consta în permanenta evaporare a întâlnirii și a toate ce se întâmplaseră".

Elementele naturii, ca niște veritabile dubluri ale omului, sunt coautoare la actul creației artistice. O imagine pe care am întâlnit-o în lirică cu astfel de conotații, în proză se profilează ca un veritabil personaj, care se amestecă asemeni unui intrus în actul creației:

"Aleile erau presărate de florile scuturate de liliac, și numai la umbră mai înfloreau două-trei tufe. Sub ele, sprijinindu-se în cot, scria cu sârg missis

Arnold. Ramura legănată de greutatea florilor se străduia să privească de după ceafa celei care scria, la coala de pe masă, dar fără rezultat".

Scena amintește de versurile:

Ты в ветре, веткой пробующем
 Не время ль птицей петь
 Наможенная воробышком
 Сиреневая ветвь

în care ramura de liliac este imaginea metaforică a chipului de fată, de femeie, astfel încărcată de sens ajunge în nuvelă ca Umbra, alter-ego-ul celei ce scrie, missis Arnold.

Așa cum afirma Marina Țvetaeva, pe toate lucrurile regăsim pecetea ochiului lui Pasternak, astfel încât în textele sale sunt adeseori evocate implicit sau explicit organul vederii sau ochelarii, instrumente optice menite să apropie obiectul, să fie văzut mai clar, în toate detaliile sau, dimpotrivă, să-l deformeze în concordanță cu starea senzorială sau afectivă. Să ne amintim de ochelarii pe care și-i pierde în iarbă grădina (în poezia *Oglinda*):

Там сосны враскачку воздух саднят
 Смолой, там по мяте
 Очки на траве растерял палисадник

sau ochii poetului, omniprezenți, adeseori în rând cu obiectele, privindu-le parcă din lumea lor:

Очам в снопах, как кровлям, тяжело
 Как угли, блещут оба очага
 Лицо лазури пышной над челом.

Acest vizualism al perceperii lumii apropie procedeele expresive de cele ale picturii. Din acest punct de vedere iluzia joacă la Pasternak un rol deosebit. În legătură cu această lege optică, cu rol preponderent în artele plastice, marele savant P. Florenski scria: "... altfel vorbind, iluzia este însăși esența activității pictorului (...). Iluzia într-o operă artistică nu are nimic comun cu caracterul iluzoriu al operelor din cadrul unor școli și curente: iluzia într-o operă nu face opera iluzorie, ca și reversul – o operă iluzorie poate să sufere și chiar suferă de insuficiența iluziei elementelor sale (...). În felul acesta, drept premiză formală a iluziei, oriunde ar apărea ea, slujește cionirea a două serii de impresii, de la două fenomene. Una poate fi numită generală sau directoare, iar cealaltă particulară sau subordonată. Iluzia este determinată de corelarea în conștiința noastră a fenomenului general cu cel particular" (35).

La Pasternak această iluzie de care vorbește Florenski se naște prin ochiul atințit insistent asupra obiectului:

Когда до тончайшей мелочи
 Весь день пред тобою на весу

pentru a surprinde cele mai mici amănunte ale fragmentului particular de realitate, detalii care devin, în ultimă instanță, relevante pentru aspectul general. În aceasta și constă baza expresivității sale metonimice. Acest ochi, care privește cu fixitate la lumea din jur, este considerat de către Pasternak o calitate a prozei. Într-o poezie adresată Annei Ahmatova el relevă tocmai acest specific al liricii mării poete. După cum se știe structura textelor Ahmatovei este influențată de principiile prozei psihologice ruse din secolul al XIX-lea:

Но, исходя из ваших первых книг,
Где крепили проза пристальной крупицы.

Conform gustului estetic al lui Pasternak, să compari poezia cu niște calități ale prozei înseamnă un mare compliment pentru poetul respectiv. El este de acord cu o zicere a lui Karamzin (pe care o și citează), care apreciind poeziile de început ale lui Pușkin, remarcă: "Beau, comme la prose".

Marele talent al lui Pasternak constă și în faptul că atât în proză cât și în poezie el surprinde realitatea ca pe "o nouă stare a vieții", creează iluzia lucrurilor descoperite pentru prima oară. În *Nuvelă* citim: "... el privi cu atenție camera și masa, ca pe o situație nouă în viață. Razele amurgului pătrunseseră în suc și își extrăseseră ultima roșeață".

Ca și la pictorii impresionisti (35) iluzia este creată mai ales prin tehnica luminii. Sub imperiul

acesteia lumea înconjurătoare își arată multiplele ei fațete.

"Iar noutatea savurată era trezită la viață de lumina lămpilor, noutate care mișuna și striga, trecând de la o întruchipare la alta".

Și tot în *Nuvelă* întâlnim și o altă expresie a luminii, admirabilă regizoare a spectacolului vieții:

"Se trezi iarăși în camera inundată de soare, cam prea mare și de aceea dând impresia că nu e locuită. În lipsa lui lumina își schimbase locul. Perdeaua de la fereastra din mijloc nu mai umbrea masa. Era acea lumină galbenă și piezișă, a cărei acțiune se prelingea de sus de după colț și împrăștia mai multe umbre violete asupra patului și comodei, pe care se aflau sticlutele.

În prezența lui Serioja acest semililiachiu își cunoștea măsura și se purta cu destulă noblețe".

Universul lui Pasternak este unul sincretic – încap în el cu statut egal și natura, și arta – pictura, muzica, teatrul. El consideră arta o parte componentă a lumii înconjurătoare, ca în versurile de mai jos, unde peisajul este descris ca o galerie de tablouri:

Ca-n muzeul cu tablouri

Sală, sală, altă sală,

Ulmi, mesteceni, frasini, plopi,

Într-o tainică-aureală.

La un alt mare poet postsimbolist – O. Mandelștam – întâlnim de asemenea popularea naturii

cu semne istorico-culturale, care alcătuiesc un câmp semantic specific, o adevărată "paradigmă a culturii". El considera arhitectura un fel de superartă. «"Demonul" ei m-a urmărit întreaga viață» - mărturisea poetul. Iată de ce în accepțiunea lui Mandelștam frumusețea și armonia naturii nu-și pot afla un mai bun termen de comparație decât monumentele arhitectonice ale Eladei, Romei Antice sau renașcentiste și goticul Evului Mediu:

Природа - тот же Рим и отразилась в нём.
Мы видим образы его гражданской мощи.
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в коллонаде рощи.

Arta se dezvoltă odată cu viața, ne transmite "adevărul liric" despre alte generații și despre sine, ca o părțică a umanității. "Imaginea ei îmbrățișează viața – spune Pasternak – și nu caută spectator. Adevărurile ei (ale artei) nu sunt descriptive, ci sunt capabile să se dezvolte veșnic. Numai arta, care de-a lungul veacurilor a afirmat dragostea, nu intră în dispozițiile instinctului. Ridicând bariera noii dezvoltări sufletești generația își păstrează adevărul liric, astfel încât de la o foarte mare distanță se poate imagina că tocmai prin acest adevăr liric se alcătuiește treptat din generații umanitatea" (37).

În modelul realității creat de Pasternak, în clasificarea obiectelor, arta are un regim egal cu natura însăși. "Îndreptată asupra realității dinamizate de

sentiment, arta redă tocmai aceasta dinamică. Ea copiază după natură" (38).

În această logică viața face parte din aceeași serie semantică cu expresiile sale din artă:

Бурная кружка с трёхгорным Рембрандтом
 Смертность предгрозя тебя не испортили.
 Ночью быть буре. Виденья обратно!
 Память, труби, отступаться с портьерой.

Artele plastice, muzica, teatrul, din orice vremuri ar veni ele, sunt sincrome cu trăirile veacului și se transmit cu această calitate a sincronismului contemporaneității:

Как музыка века в слезах,
 А песне же смеет плакать.

sau:

Опять депешей Шопен
 К балладе страждущей отозван.

Într-o manieră insolită exprimă Pasternak această identificare a vieții cu arta, integrând-o în natură, în imaginile din proza sa:

"Dincolo de uși stătea arta, care ne cunoștea atât de bine, încât te întebi mereu, din ce lumi anistorice își trăgca priceperea de a vedea istorie într-o siluetă. Ea stătea dincolo de uși, atât de teribil de asemănătoare cu viața și avea de suferit pentru asta, așa cum au de

suferit portretele soțiilor sau mamelor într-un laborator științific, dedicat științelor naturii, adică descifrării treptate a morții" (39).

În asemenea viziune, așa cum am mai remarcat, opera inspirată de realitate se întoarce în această realitate ca unul din lucrurile ei:

**Где стели - стелью Молассана
Где за болтами жив Бальзак.**

Cele mai abstracte noțiuni, după cum am văzut, capătă materialitate, corporalitate. Semantica tuturor lucrurilor se dezvăluie ca laturi ale existenței umane. Dinamica universului poetic pasternakian reiese cu și mai multă relevanță prin contrastul între obiectele în mișcare și cele statice, în accepțiunea obișnuită, căci la el nimic nu e static. Astfel lucrurile care de obicei sunt considerate accesorii de natură moartă, pot să exprime în acest context eterna mișcare în univers:

"Și mai convingător acționau obiectele neînsuflețite. Erau modele de natură moartă, domeniu atât de îndrăgit de pictori. Aglomerându-se în ultima depărtare a universului viu și aflându-se în repaos, ele creeau cea mai sugestivă imagine a întregului în mișcare, ca orice contrast. Poziția lor însemna limita, dincolo de care nu mai are rost mirarea și compasiunea. Acolo lucra știința, căutând bazele atomice ale realității" (40).

Imagismul prozei lui Pasternak abundă în expresii metaforice, multe din ele venind din poezie,

sau invers – fiind într-un anume sens prototipul celor din versuri. Remarcam în capitolul anterior că avem de-a face cu o lume a obiectelor "delocalizate", smulse din spațiul lor și puse într-o mișcare învârtită. Într-o mică povestire, intitulată *Fără dragoste*, un peisaj de iarnă, cu scene de viscol, este redat în această tehnică a mișcării perpetue, creând imagini de vis, de basm. Lucrurile sunt personificate (41), au capacități senzoriale:

"Îl auziră. I se deschise. Casa stătea pe un dâmb. Ușa îi fusese smulsă din mâini împreună cu mânușa. Atâta timp cât ea zbură și încercau s-o prindă, – câmpul cărunt în plină virfornită se năpusti în antreu, suflarea lui stinsese lampa, se auzi clinchetul îndepărtat al clopoțelilor. El se cufundă în câmpia largă și, înecându-se, chema în ajutor (...).

Când ușa fu prinsă și încuiată toți se ridicară în întâmpinarea fantomei, care stătea parcă pe etichetele din spate la ușa antreului".

Ca și în *Copilăria lui Luvers*, ca și în *Nuvelă*, și în acest text lumea e privită cu ochi de copii, este plină de lucruri minunate, de ciudătenii și metamorfoze.

Și cine altul decât nu doar copilul și poetul pot afirma ca pe un lucru firesc:

"Până la soare mai era încă departe. Până la soare mai rămăseseră doar vreo patru verste". Poetul ne face să vedem frumosul acolo unde ochiul profan nu-l întrezărește. Este ca Micul prinț al lui Antoine de Saint-Exuperry care cu imaginația sa de copil vedea frumuseți nebănuite:

"–Stelele sunt frumoase, datorită unei flori pe care nimeni nu o vede...

Eu i-am răspuns: "De bună seamă", și m-am uitat, fără să mai spun nimic, la undele nisipului bătut de lună.

– E frumos pustiul... – adăugă el.

Și era adevărat. Întotdeauna mi-a fost drag pustiul. Te așezi pe o dună de nisip. Nu vezi nimic. Nmic nu se aude. Și cu toate acestea ceva strălucește în liniștea lui.

– De aceea e frumos pustiul – zise micul prinț – fiindcă undeva el ascunde o fântână...!"

NOTE ȘI COMENTARII

1. B. Pasternak, *Избранное*, Moscova, 1985, *Comentarii*, p. 590-591.

2. B. Pasternak, *Собрание сочинений в пяти томах*, ed. cit., vol. 4, p. 369.

3. Cf. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, 1970, p. 76.

4. Marina Tsvetaeva, *op. cit.*, p. 191.

5. "Textele clasice care stau la baza teoriei genurilor sunt acelea ale lui Aristotel și Hegel. De la ei am moștenit ideea că tragedia și epopeea sunt genurile caracteristice (și principalele cele două genuri literare). Dar Aristotel cel puțin remarcă și alte deosebiri mai fundamentale, între dramă, epopee și lirică. *Majoritatea teoriilor moderne înclină să ignore deosebirea între proză și poezie*, împărțind literatura de imaginație (*Dichtung*) în: literatură narativă (roman, nuvelă, epopee), dramă (în proză sau în versuri) și poezie (punând accentul pe ceea ce corespunde vechii noțiuni de poezie lirică (...)).

Viător susține pe bună dreptate că termenul "gen" n-ar trebui să fie folosit atât pentru aceste trei categorii mai mult sau mai puțin esențiale cât și pentru genurile istorice cum sunt, de pildă, tragedia și comedia; suntem de acord cu el că acest termen trebuie aplicat genurilor istorice. Un termen care să

denumescă cele trei categorii menționate este greu de găsit – și poate că, în practică, el nu este decât rarerori necesar. Principalele trei genuri au fost separate încă de la Platon și Aristotel. În funcție de "modelul de imitație" (sau de "reprezentare"): în poezia lirică vorbește propria *persona* a poetului, în epică (sau în roman) poetul vorbește, pe de o parte, în numele său personal, ca martor, și, pe de altă parte, își face personajele să se exprime în vorbire directă (narațiune mixtă), în dramă poetul dispare în umbra personajelor sale" (R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, București, 1967, p. 301).

Pierre Daix în lucrarea sa *Șapte secole de roman*, prezentând romanul francez în proză din secolul al XIII-lea, remarcă, de asemenea, caracterul secundar al prozei din punctul de vedere al genezei, dar nu-l consideră urmarea sau dezvoltarea romanului în versuri. În legătură cu relația dintre poezie și proză el notează: "Cine obișnuiește să opună proza versurilor se gândește în genere la mai multă rigurozitate, naturalețe, la o înlănțuire mult mai mlădioasă a cuvintelor și, fiind vorba de roman, la un mijloc de a se adapta la complexitățile vieții, de a le evoca, de a le reda cu mai multă precizie și conștiinciozitate; pe scurt – la realism" (Pierre Daix, *Șapte secole de roman*, București, 1966, p. 11).

În estetica rusă interesante sunt în acest sens lucrările teoretice ale poetului și prozatorului simbolist Andrei Belîi. Prin eseurile și studiile sale a elaborat un adevărat tratat al simbolismului, în care fundamental

este principiul fuziunii între diverse arte, dar și ideea strânsei corelații între proză și poezie.

Poezia și proza se constituie în concepția sa nu ca modalități diferențiate de exprimare a ideii artistice, ci se identifică întrutotul, așa cum mărturisea și cu privire la propria creație: "Tot ce am scris reprezintă un roman în versuri: conținutul romanului – căutările mele întru descoperirea adevărului".

6. I. Tînianov, Проблемы стихотворного языка, Moscova, 1905, p. 170, 290.

7. I. Lotman, *idem*, p. 71, 73.

8. *Borges despre Borges*, Cluj, 1990, p. 122.

9. I. Lotman, Стихотворения раннего Пастернака, "Записки Тартусского университета", 1969, p. 201.

10. L Timofeev, Слово в стихе, Moscova, 1982, p. 177.

11. I. Lotman, *vol. cit.*, p. 203.

12. B. Pasternak, Избранное, vol. II, *Comentarii*, p. 451,

13. I. Lotman, *idem*, p. 228.

14. Relinquimini – cuvântul latinesc care înseamnă "veți rămâne", este un fel de dorință ca imaginile și impresiile trăite de autor să rămână nemuritoare.

15. Scrisoare către N. A. Tabidze, apr. 1953, în revista "Вопросы литературы", 1, 1971, p. 195.

16. În același sens de model al receptării, dar și de copilărie a istoriei lumii Pasternak se referă la Grecia antică "Grecia a știut să conceapă copilăria ca

pe o vârstă închisă și independentă, ca pe un nucleu generic integrational. Cât e de înaltă la ea această capacitate se vede din mitul său despre Ganimede și din multe altele asemănătoare. Aceleași concepții au pătruns în noțiunea ei de semizeu și erou. O anume doză de tragism și risc, după gândirea ei, trebuia adunată destul de timpuriu într-un pumn semnificativ. Anumite părți ale clădirii și printre ele arcul fundamental al fatalității trebuiau să fie zidite deodată, de la bun început, în interesele viitoarei ei armonii. Și, în sfârșit, într-o anume asemănare impresionantă, poate, trebuia trăită și moartea.

Iată de ce prin arta sa genială, neașteptată, cuceritoare ca un basm, Antichitatea nu a cunoscut romantismul (...), ea nu a cunoscut deloc supraumanitatea ca afect individual. Ea era în felul acesta asigurată prin faptul că întreaga doză de neobișnuit, care există în lume, o puneă integral pe seama copilăriei. Și când conform procedurii ce o caracteriza omul intra cu pași giganti în gigantica realitate, pașii și împrejurarea păreau lucruri obișnuite" (din eseu *Certificat de protecție*, în vol IV, p. 157). Într-una din poeziile sale Pasternak își raportează propriile trăiri la acest mit al lui Ganimede:

Я рос, меня, как Ганимеда,
Несли ненастья, сны несли,
И расточительные беды
Приподнимали от земли.

Я рос, и вот уж жар предплечий
Студит объятие орла.

Дни - далеко, когда предтечей
Любовь, ты надо мной плыла.

18. H. R. James, *Experiența estetică și hermeneutica literată*, București, 1983, p. 57-58.

19. Scrisoare către P. Polonski, vara lui 1921, în *Литературное наследство*, vol. 70, 1963, p. 688.

20. Iuri Tînianov, *Поэтика. История литературы. Кино*, Moscova, 1977, p. 161.

21. *Литературное наследство*, vol. 70, 1963, p. 309.

22. În cartea sa despre expresionismul în pictură Dan Grigorescu, vorbind de arta lui Kandinski relevă relația imaginației acestuia cu viziunea infantilă asupra lucrurilor: "În perioada trecerii sale pe la "Călărețul albastru", Kandinski proclamase valoarea artei copiilor, capabilă să releve într-o formă naivă de expresie, "însușirile interioare ale obiectului". Ceea ce el numea "noul realism" căuta să realizeze o portretizare simplă și directă a obiectelor, concentrându-se în schimb asupra înfățișării lor interioare" (Dan Grigorescu, *Expresionismul*, București, 1969, p. 60).

23. Pavel Florenski distinge între perceperea perspectivei la adult și copil, considerând că "învățarea" perspectivei în pictură nu a însemnat în același timp și o mai profundă viziune asupra lumii. Din acest punct de vedere reprezentarea infantilă i se pare a fi mai puțin naturalistă și, deci, mai *simbolică*: "Mulți își vor

aduce aminte cum, în copilărie, perspectiva desenului li se părea de neînțeles, fie și pentru că avea caracterul unei convenții îndeobște impuse, printr-un *usus tyrannis* căruia nu i te supui în virtutea adevărului, ci fiindcă toți fac așa.

În percepția copilului, perspectiva nu este decât o convenție ininteligibilă, adesea stupidă. "Vouă vi se pare un fleac să priviți un tablou și să-i surprindeți perspectiva", spune Ernst Mach. Și totuși au trebuit să treacă milenii pentru ca omenirea să învețe acest fleac, mulți dintre noi ajungând să o facă numai sub influența educației. "Țin foarte bine minte – continuă Mach – că, pe vremea când aveam în jur de trei ani, toate desenele în care era respectată perspectiva mi se părea că pocesc reprezentarea obiectelor. Nu puteai înțelege de ce pictorul a redat un capăt al mesei atât de lat și altul atât de îngust. Masa adevărată mi se părea de aceeași lățime la extremitatea îndepărtată și la cea apropiată, pentru că ochiul meu realiza aceste calcule fără să-mi dau scama cum. Că reprezentarea plană a unei mese nu trebuie privită ca o suprafață acoperită cu vopsea, că ea *semnifică* o masă și trebuie reprezentată ca ceva care se prelungește în profunzime, era un fleac pe care nu-l înțelegeam. Mă consolez cu gândul că popoare întregi nu înțelegeau" (P. Florenski, *Iconostasul*, "Fundatia Anastasia", 1994, p. 109).

24. E. Simion, *op. cit.*, p. 409.

25. I. Tînianov, *op. cit.*, p. 174.

26. Un exeget plonez al poeziciei pasternakiene Jerzy Faryno precizează în legătură cu această analogie între "ploaie" și "logos":

"Participarea la "ploaia"- "logos" nu are loc în mod mecanic, ci numai în virtutea stăpânirii "lucrului" prin "principiul logosului". În limitele unui obiect trebuie îndeplinită condiția ambiguității lui, apartenenței lui la ambii poli concomitent. De obicei această condiție este îndeplinită la Pasternak atât prin garnitura de anumite obiecte și stări ale lor, cât și în localizarea lor la "limită", în "zona de frontieră" (Jerzy Faryno, *Поэтика Пастернака*, Viena, 1989, p. 187).

27. *Comentarii*, în vol. B. Pasternak, *Избранное*, vol. II, p. 487.

28. *Idem*, p. 484-485.

29. Marina Tsvetaeva, *vol. cit.*, p. 185.

30. B. Pasternak, *Избранное*, vol. II, p. 483.

31. B. Pasternak, *Stilul poetic al lui Shakespeare*, în *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. IV, p. 414.

32. *Idem*, p. 388.

33. D. Lihaciov, *prefața* la ed. *Избранное*, p. 5.

34. *Nuvela* se concentrează și ea în jurul personajului Serghei Spektorski. Ideea de a o scrie apare în 1917 și este legată de impresiile culese în timp ce dăduse lecții în unele familii în anii 1914-1915, precum și în călătoriile sale la uzinele din Ural în 1916. În 1918-1922 apar în presă *Capitole de nuvelă*. La acestea se referea când observa în 1929 că "este aceeași viață" și nu există deosebiri între aceste

fragmente și *Nuvela* mare. Din scrisorile sale de la începutul anilor 30 reiese că Pasternak considera *Nuvela* drept prima parte a unui mare roman.

35. În "Учёные записки Тартусского университета", 1971, p. 515.

36. Pasternak consideră de fapt impresionismul ca manieră artistică, proprie oricărui gen de artă: "Caracterul furtunos al penelului lui Rembrandt, Michelangelo, Tizian nu este rodul opțiunii lor preméditate. Cu setea neostoită de a picta întregul nivers, care-i cuprinde, nu aveau timp să picteze altfel. *Impresionismul este caracteristic artei de când lumea.* Acesta este expresia bogăției spirituale a omului, care se revarsă peste marginile predestinării sale" (subl. de noi – A. D.; B. Pasternak, vol. IV, p. 414).

37. B. Pasternak, *Охранная грамота*, vol, IV, p. 223.

38. *Idem*, p. 231.

39. *Ibidem*, p. 236.

40. *Ibidem*.

41. Wellek și Warren, referindu-se la categoriile stabilite de Hermann Pongs, ce leagă stilul poetic de concepțiile de viață, relevă faptul că acesta situează clasificarea metaforei în planul gândirii preștiințifice. Din acest punct de vedere, considerând că "poetul păstrează viziunea animistă a copilului și a omului primitiv, care este arhetipul copilului" (Wellek, Warren, *vol. cit.*, p. 273).

IV. DIALOGUL CU ALTE TEXTE

Poezia este însăși nemurirea înfăptuită de cultură

B. Pasternak

Literatura în sensul larg al cuvântului, ca o adevărată punte spre veacurile ce s-au dus, și-a imprimat pentru noi în memorie trecutul și ni-l transmite, cum spunea Pasternak, "cu vocea nealterată a vieții". Scriitorul argentinian Borges spunea: "mi-am imaginat întotdeauna paradisul ca pe o bibliotecă, nu ca o grădină".

Față de marea Carte a Vieții, Biblia, Pasternak avea un sentiment deosebit. "Am înțeles – spunea el – că Biblia nu este atât o carte cu un text ferm, cât un caiet de notițe al omenirii și că așa arată tot ce este etern. Că un lucru este viabil nu atunci când este obligatoriu, ci când este receptiv la toate asimilările, prin care privesc la el veacurile de la început. Am înțeles că istoria culturii este un lanț de ecuații în imagini, care leagă în binom necunoscutul de ceea ce este cunoscut, iar acest cunoscut este legenda pusă la

baza tradiției, iar necunoscutul, de fiecare dată noul, - este momentul culturii prezente" (1).

Pasternak, așa cum am mai relevat, având o formație culturală impresionantă, este într-un permanent dialog cu alte texte artistice – literatură, pictură, muzică, teatru. Semne ale culturii universale întâlnim în multe din textele sale poetice și prozastice, dar și într-o serie de "Semnale acesorii" de paratextualitate – titluri, motto-uri, dedicații. Astfel, ciclul său *Sora mea, viața* este dedicat lui Lermontov, și în mod semnificativ începe cu poezia *În memoria Demonului*. Explicând semnificația acestei dedicații Pasternak scria: "Am dedicat *Sora mea, viața* nu memoriei lui Lermontov, ci poetului însuși, de parcă ar mai trăi printre noi, – spiritului său, care mai este încă activ în literatură. Întrebați ce înseamnă el pentru mine în vara lui 1917? – Personificarea curajului și descoperirilor creatoare, fundamentul afirmării poetice libere a vieții" (2).

Cuvintele de mai sus sunt grăitoare pentru modul în care concepea el tradiția – ca pe un fenomen viu, aparținând contemporaneității. Am mai pomenit despre influența pe care a exercitat-o asupra poezicii pasternakiene estetica simbolistului Innokenti Annenski. El însuși a mărturisit aceste afinități cu Annenski în eseul *Oameni și situații*:

"... Aici colegul meu de univesitate K. G. Loks, pe care-l cunoșteam dinainte, mi-a arătat pentru prima oară poezia lui I. Annenski, cu semnele înrudirii, pe care le surprinsese între scrierile și rătăcirile mele și

minunatul poet pe care pe atunci încă nu-l cunoșteam" (3).

Încercând să definească profilul artistic atât de original și neobișnuit al lui Pasternak, un om apropiat lui, N. Vilmont, specialist în literatura comparată, nota: "Spre deosebire de metaforismul cunoscut nouă din poezia trecutului, eu am definit metaforismul lui Pasternak ca pe un panmetaforism, în cadrul căruia este sintetizat metaforismul lui Shakespeare, și dinamismul lui Goethe, și concentrarea metaforică a lui Lenau" (4).

Am menționat în capitolul introductiv influența covârșitoare exercitată asupra devenirii sale ca poet a simbolistului austriac Reiner Maria Rilke, pe care Pasternak îl considera, am putea spune, un arhe-poet, la care te raportezi ca la un model al perfecțiunii: "Întotdeauna am considerat că în propriile mele încercări, în creația mea, eu nu am făcut altceva decât să traduc sau să compun variațiuni pe motivele lui, că nu am adăugat nimic la propria lui lume, înotând mereu în apele lui" (5).

Desigur, cuvintele sunt elocvente mai ales pentru marea admirație a lui Pasternak față de Rilke. Dincolo de afinitățile între cei doi poeți, talentul lui Pasternak se profilează ca orice geniu, prin unicitatea manierei sale artistice, a cărei originalitate nu exclude atragerea în câmpul său de forțe a experiențelor anterioare. În dialogul său cu alte texte apare cu relevanță cogentialitatea sa cu ce s-a creat mai remarcabil în literatura universală.

Volumul său de versuri intitulat *Teme și variațiuni* (subintitulat *A patra carte de versuri*, scris în anii 1916-1917), poate fi socotit și ca o mărturie a căutărilor de sine ale autorului. Poeziile cuprinse în acest volum sunt un dialog cu Shakespeare, Goethe și Pușkin, în care se aude vocea inedită și plină de personalitate a lui Pasternak. André Gide, făcând "apologia influenței", spunea: "Marii artiști nu s-au temut niciodată să imite". Iar Borges spunea în același sens: "Cărțile sunt, poate, aceleași cărți pururi rescrise. Rescriem mereu ceea ce au scris cei din vechime și nu mai este nevoie de nimic altceva". Respectul uneori plin de pioșenie față de ceea ce au creat înaintașii atât în literatura rusă cât și în cea a lumii l-a făcut pe Pasternak să-și cultive cu și mai mare plenitudine propria individualitate artistică.

1. PASTERNAK ȘI PUȘKIN

Marina Țvetaeva, pătrunzând mesajul tulburător al cărții *Teme și variațiuni*, îi scria lui Pasternak: "Cartea dumitale te arde. Cealaltă este ploaia torențială, de la aceasta îi simți arsura: mă ardea dar n-am suflat... Acum mai concret. Mai întâi despre cele mai îndrăgite versuri – *Margareta, Norul, Stelele, Eu am putut uita* – le simți arsura, flacăra" (6).

Prima parte a cărții, formată din cinci poezii, și-a subintitulat-o *Cinci nuvele*. Dialogul cu Goethe (în poeziile *Margareta* și *Mefisto*) sau cu Shakespeare reprezintă în fond un pretext pentru exprimarea propriilor idei, referitoare la relația poet-natură, geniul și mulțimea care-i receptează creația:

А меж тем у Шекспира
Остричь проподает охота. Сонет,
Раненный ночью с огнём, без помарок,
За дальним столом, где поджисший ранет
Ныряет, обнявшись с клешнею омара,
Сонет говорит ему:

"Я признаю

Способности ваши, но, гений и мастер,
Сдаётся ль, как вам, и тому, на краю
Бочонка, с намыленной мордой, что мастью
Весь в молнию я, то есть выше по касте,
Чем люди, - короче, что я обдаю
Огнём, как на нюх мой, зловоньем ваш
кнастер?

Простите, отец мой, за мой скептицизм
Сыновий, но, сэръ, но, милорд, мы - в
трактире.

Что мне в вашем круге? Что ваши птенцы,
Пред плещущей чернью? Мне хочется шири!
Прочтите вот этому. Сэр, почему ж?
Во имя всех гильдий и биллей? Пять ярдов -
И вы с ним в бильярдной, и иам - не пойму,
Чем вам не успех популярность в бильярдной?

Este semnificativ faptul că o variantă a poeziei Shakespeare avea ca motto un vers din cunoscuta

poezie a lui Pușkin *Poetul* – "Căci rege ești. Și singur să trăiești". În acest vers este sintetizată ideea de bază a concepției lui Pușkin despre relația între poet și societate (și în special relația cu puterea), apărând libertatea deplină a poetului, idee care transpare și în versurile lui Pasternak. Nu este nevoie, credem, să insistăm asupra semnificației deosebite ale acestei poezii scrise în 1919, deci după revoluție, și în care răsună profunde neliniști, prevestirea, parcă, a constrângerilor cărora urmau să fie supuși creatorii.

Atât gândirea poetică a lui Pușkin, cât și perfecțiunea atinsă de versul său nu puteau să nu-și exercite și asupra lui Pasternak forța de atracție, pe care a avut-o asupra multor poeți ruși, ce i-au succedat.

"În activitatea mea simt influența lui Pușkin. Estetica pușkiniană este atât de simplă și de elastică încât permite interpretări diverse și dezvoltări diferite. Plasticitatea impetuoasă a lui Pușkin permite să-l înțelegm și în mod impresionist, așa cum l-am înțeles eu cu 15 ani în urmă și în concordanță cu propriile gusturi sau cu tendințele la modă pe atunci în literatură. Acum înțelegerea aceasta a mea s-a lărgit și ea se referă și la elemente cu caracter etic" (7).

S-au făcut tot felul de referiri la prezența vie a lui Pușkin în contemporaneitatea artistică rusă. Dintre acestea, credem că surprinde deosebit de plastic și adevărat semnificația acestei geniale creații în conștiința urmașilor o metafora a poetului Mejirov: "Creațiile sale s-au întors demult în natură, au devenit aerul pe care-l respirăm". Metafora ne-a atras atenția nu numai pentru

că exprimă atât de concentrat ideea organicității prelungirii operei lui Pușkin prin generațiile poetice succesive, ci și prin exprimarea unui aspect care ne amintește de estetica pasternakiană, conform căreia poezia este absorbită de creator din natură și se întoarce din nou în natură. Într-o asemenea viziune Pușkin reprezintă nu numai un model de perfecțiune artistică, ci și un moment reprezentativ al vieții înseși. Creațiile sale, imaginile poetice, personajele rămân la fel de vii și pentru prezent, așa cum sunt de altfel pentru Pasternak -, Goethe, Shakespeare, Rafael, Rembrandt, Chopin ș.a.

Tema pușkiniană este tratată de Pasternak în partea a doua a cărții, în ciclul *Temă cu variațiuni*. Într-o ediție ulterioară, din 1945, aceasta va purta titlul *Versuri despre Pușkin*. Dar spiritul pușkinian îl însoțește mereu. El folosește adeseori versuri din Pușkin, ca motto pentru propriile poezii, sau fragmente, imagini din opera lui Pușkin, înglobate chiar în textele sale. Astfel, în poezia *Suntem pușini*, prima frază este consonantă cu un vers din drama pușkiniană *Mozart și Salieri*; versuri din romanul *Spektorski* ne amintesc de poezia lui Pușkin *Visul*; un text poetic este intitulat *Clevetitorilor*, aluzie la *Clevetitorilor Rusiei* de Pușkin ș.a. Ca și reminiscențele din alți autori, ecourile pușkiniene apar în cele mai neașteptate contexte (8). Din această intertextualitate se nasc la Pasternak imagini extrem de originale. "Cuvântul străin la Pasternak – notează D. Lihaciov – este un principiu genetic, așa cum un principiu genetic

reprezintă pentru el orice impresie din lumea exterioară" (9).

Ciclul *Temă cu variațiuni* are o construcție simfonică. Răsună la început tema (așa se și intitulează prima poezie a ciclului), care este apoi reluată și dezvoltată în șase variațiuni, cu denumiri semnificative: *Originala*, *Imitativa*, *Macrocosmica*, *Dramatica*, *Patetica*, *Pastorală*. Motivele de bază ale temei sunt – Pușkin la Odessa, relația tainică între Pușkin și Sfinx (sugerată și de motto-ul din Apollon Grigoriev) – aluzie la ascendența africană a marelui poet rus. În tratarea primului motiv găsim atât reminiscențe poetice (din poezia pușkiniană *Mării*, scrisă la sfârșitul exilului din sud, înainte de a se îndrepta spre alt exil), dar și din pictură – vezi tabloul cu peisaj marin al lui Repin și Aivazovski, denumit cu primul vers din amintita poezie – "Adio, slobodă stihie". Câteva semne poetice ale temei vor deveni leitmotivele întregului ciclu: stânca, furtuna, sfinxul, pustiul:

Скала и шторм. Скала и плащ и шорта.
 Скала и – Пушкин. Тот, кто и сейчас,
 Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
 Не нашу дичь: не домыслы в тулик
 Поставленного грека, не загадку,
 Но предка: плоскогубого хамита,
 Как ослу, перенесшего пески,
 Изрытого, как оспую, пустыней,
 И больше ничего. Скала и шторм.

Cum remarcă Jerzy Faryno, Pușkin este dat aici prin categoriile "poetului" pasternakian – în contact direct cu lumea. Iar "lumea este eliberată de codul pe care i l-au pecetluit generații de-a rândul". (10). În versurile de mai sus "sfinxul" vine și cu semnificațiile de mai sus, dar este și o alegorie a naturii, care ne amintește de versurile lui Tiutcev:

Природа - сфинкс. И тем она верней
Своим искусством губит человека,
Что может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

Prima poezie a variațiunilor, *Originala*, evoca imaginea mării cu semnificații multiple în biografia lui Pușkin. Este și imaginea din poezia *Mării*, care evocă anii petrecuți la Odessa, și tot pe această mare a venit dinspre Istambul strămoșul său pe vremea lui Petru cel Mare, pe aceeași filieră marină se face și legătura cu Sfînxul. Dar mai este și cealaltă mare – nordică – de clima căreia se leagă viața lui întregă. Cele două mări simbolizează după părerea lui Pasternak, și două stihii ale temperamentului său poetic. Ca orice stihie el rămâne enigmatic, de nepătruns. Căci s-ar putea da oare un răspuns definitiv la întrebările:

Что было наследием корфов?
Что дал царскосельский лицей?
Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

Стихия свободной стихии
 С свободной стихией стиха.
 Два дня в двух мирах, два ландшафта,
 Две древние драмы с двух сцен.

În ultima strofă este sintetizată ideea geniului libertății și în același timp a dramatismului destinului pușkinian.

Cea de a doua poezie a variațiunilor reprezintă o altă etapă a biografiei poetice pușkiniene, care se desfășoară în peisajul nordic al Petersburgului. Ea începe, așa cum era și firesc, cu o imagine emblematică – sunt reproduse două versuri din introducerea la poemul *Călărețul de aramă*, iar în continuare muzica poeziei pasternakiene se acordă cu fondul muzical pușkinian:

На берегу пустынных волн
 Стоял он дум великих полн.
 Был бешен шквал. Песком стущённый,
 Кровавился багровый вал.
 Такой же гнев обуревал
 Его, и, чем-то возмущённый,
 Он злобу на себе срывал.

După regulile simfonice, leitmotivul se dezvoltă din tema expusă inițial – stânca și furtuna. Avem un crescendo dramatic izvorât din rezonanța furtunii, întărită de imaginea valului însângerat. În această atmosferă a cărei tensiune este construită mai ales muzical, intuim prezența celor două genii, la care se

face aluzie în text, alături – Petru I și Pușkin. Îi leagă mai ales menirea lor spirituală în istoria Rusiei. După cum se știe, poemul *Călărețul de aramă* este nu numai opera în care Pușkin a sintetizat epoca petroviană, semnificațiile lui sunt de mari profunzimi. Marele poet a surprins aici ceva din esența destinului patriei sale, privind nu numai în trecut, ci făcând legătura cu prezentul său și cu prelungiri mai ales în viitor:

В его устах звучало "завтра",
Как на устах иных "вчера".

Iată de ce generațiile ce i-au urmat lui Pușkin și-au descoperit exprimate aici propriile gânduri. A. Blok nota în acest sens – "*Călărețul de aramă* – toți ne regăsim în rezonanța aramei sale".

În spiritul acestei afirmații blokiene am putea spune că poezia *Imitativa* exprimă ceea ce aude el, Pasternak, în muzica acestei arame.

Profetismul pușkinian stă la baza celei de-a treia variațiuni. Întregul context este astfel construit, pentru ca să pregătească ideatic apariția în final a manuscrisului poeziei *Profetul* (11). În cadrul imagismului poeziei lui Pasternak, opera pușkiniană, așa cum am mai remarcat anterior, este integrată fenomenelor naturii, fiind o excelentă expresie poetică a măreției lui Pușkin, proiectat în universul macrocosmic (poezia chiar a fost inițial intitulată *Macrocosmica*):

Мчались звёзды. В море мылись мысы.
 Слепила соль. И слёзы высыхали.
 Были тёмны стални. Мчались мысли,
 И прислушивался сфинкс в Сахаре.

Плыли свечи. И казалось, стынет
 Кровь колосса. Залпывали губы
 Голубой улыбкой пустыни.
 В час отлива ночь пошла на убыль.

Море тронул ветерок с Марокко.
 Шёл самум. Храпел в снегах Архангельск.
 Плыли свечи. Черновик "Пророка"
 Просыхал, и брезжил день на Ганге.

Următoarele trei poezii le putem considera variațiuni la tema destinului, anunțată încă de la începutul "simfoniei", prin imaginea sfinxului. Poemul pușkinian care servește de astă dată ca reper – *Țigani*. Gradația tensiunii muzicale parcurge tonalități de la *Dramatica* la *Patetica* și apoi la *Pastorala* (nu este greu de surprins aici consonanța cu denumirile simfoniilor beethoveniene) – totul încheindu-se în acorduri lirice, care domolesc stihia furtunii. Se lasă noaptea, care îndeamnă la visare și meditație. Locul mării îl ia aici steptă, acest etern orizont spațial rusesc, izvoditor de lirism, consonant cu chemarea nemărginirii mării – seninul sudului este înlocuit cu mult mai dramaticul infinit al steptei, atât de frecvent evocat de Pușkin în poezia sa, cu rezonanțe filozofice, trimitând la semnificațiile propriului destin:

В степи охлаждал закат,
 И вслушивался в звон уздечек,
 В акцент звонков и языка
 Мечтательный, как ночь, кузнечик.

И степь порою спрохвала
 Волок, как цепь, как что-то третье,
 Как выпавшие удила,
 Стревоженный и сонный ветер.

Истлела тряпок пестрота,
 И, захладев, как медь безмена,
 Завёл глаза, чтоб стрекотать.
 И засинел, уже безмерный,
 Уже, как песнь, безбрежный юг,
 Чтобы перед этой песнью дух
 Невесть каких ночей, невесть
 Каких стоянок перевесть.

În acest final, versul "În stepă se răcește amurgul" aduce boarea răcoroasă a nopții visătoare în locul pustiului arzător. Se simte aici cu pregnanță o idee care străbate de altfel întregul ciclu – aceea a cosmicității dramelor umane.

Integrată vieții naturii apare aici o forță pe care Pasternak o numește în text что-то третье – ceea ce, în sistemul de oglinzi din planul poeziei sale, reprezintă a treia reflectare – natura reflectată în conștiința poetului este la rândul ei reflectată în poezie și apoi se întoarce din nou în natură. Reflectarea poetică este, în concepția lui Pasternak, imortalizarea prin vers a unei clipe, care poate rivaliza cu veșnicia. Încheierea ciclului cu

asemenea convingere are tocmai această profundă semnificație:

Мгновенье длился этот миг
Но он и вечность бы затмил.

Căci ce este oare la scara macrososului o viață immortalizată într-o genială creație, dacă nu o clipă? Dar o clipă care poate semnifica eternitatea. În această îngemănare a clipei cu veșnicia se regăsește și Pușkin și Pasternak. Și orice mare creator.

Ideea ne amintește de niște versuri simbolice ale lui Osip Mandelștam în care poetul răspunde cu acest tâlc mulțimii, afirmând nemurirea artei:

"Cât este ceasul?" l-au întrebat așa, doar ca să
fie,
El a răspuns curioșilor: "O veșnicie".

2. PASTERNAK-TRADUCĂTOR

Un capitol la fel de reprezentativ ca și opera originală a lui Pasternak îl formează o imensă creație de traduceri. Din valorile culturale străine el a cunoscut încă din adolescență mai ales literatura, muzica și

filozofia germană. Și nu e întâmplător faptul că la crepusculul vieții sale se dedică transpunerii în rusă a capodoperei lui Goethe – *Faust*.

Începe așadar cu traduceri din literatura germană – comedia lui Kleist *Ulciorul sfărâmat*, o parte a poemului goethean *Taine*, intermediile lui Hans Saks, versuri de Rilke. Traduce și din engleză comedia lui Ben Jonson *Alchimistul* și una din tragediile lui A. Swinburne din trilogia dramatică despre Maria Stuart (textul traducerii s-a pierdut). Mult mai târziu, în 1956, el va traduce și tragedia *Maria Stuart* a lui Schiller (la comanda Teatrului Academic din Moscova).

Ce l-a îndreptat inițial spre traduceri, povestește însuși scriitorul într-o scrisoare:

"În general, în primăvara lui 1918 am fost nevoit să renunț la creația originală și să mă apuc de traduceri (comenzi). Iată istoria acestui lucru. Până în 1917 am avut un drum – aparent similar cu al celorlalți, dar originalitatea fatală m-a adus în impas și eu, înaintea celorlalți, și deocamdată, se pare că singurul – am conștientizat bolnăvicios acest impas, în care era noastră *originală între ghilimele ne mână*" (12; subl. de noi – A. D.).

Așadar, traducerea au avut și semnificația unui refugiu, a unei inacceptări a realității sovietice, instaurate după 1917.

Un moment deosebit în viața sa a fost descoperirea poeziei lui Rilke, nutriend speranța, ca pe un vis frumos, să-l întâlnească pe marele poet de origine austriacă. Eseul *Certificat de protecție* este

conceput în 1929 ca o lucrare despre Rilke (chiar în ultimă redacție el este dedicat lui Rilke). În 1928 scria în revista "Cititor și scriitor": "În februarie 1926 am aflat că marele poet german și învățătorul meu drag Reiner Maria Rilke știe de existența mea și aceasta m-a determinat să-i scriu cât îi datorez... Mi-am promis ca după terminarea poemului *Locotenentul Schmidt* să am o întâlnire cu poetul german și aceasta m-a stimulat și m-a încurajat. Totuși n-a fost ca visul meu să se înfăptuiască – el a murit în decembrie al aceluiași an... Atunci m-a cuprins dorința să povestesc despre acest mare liric și despre universul aparte pe care-l întâlnim în opera lui ca la orice poet adevărat. Între timp articolul proiectat s-a transformat pe parcurs în niște fragmente autobiografice depre cum s-au format reprezentările mele despre artă și care le sunt rădăcinile".

Prima impresie a sa după lectura poeziilor lui Rilke a fost uluitoare (un efect șocant avusese asupra lui și contactul cu lirica lui A. Blok). În afara farmecului în sine al lirismului marelui simbolist german, o mare semnificație are pentru Pasternak și descoperirea unor afinități care-l apropie și mai mult de idolul său. Ambii poeți se întâlnesc în ce privește apropierea poeziei de proză. În această privință el îl relevă și pe Blok, la care de asemenea proza reprezintă izvorul de unde își trage seva lirica sa. Dar el, cum remarcă Pasternak "nu introduce proza în construcția mijloacelor sale de expresie. Pentru Rilke procedeele de zugrăvire a vieții și cele psihologice folosite de

romancierii contemporani (Tolstoi, Flaubert, Proust, scandinavii) sunt indestructibil legate de limbajul și stilul poeziei sale" (14).

Regretând enorm că Rilke era pe atunci puțin cunoscut în Rusia, Pasternak începe să-l traducă încă din anii de studenție. În eseu *Oameni și situații* el dă ca model două traduceri din Rilke – *Cititorul* și *Contemplație*, pentru a-și putea argumenta ilustrativ gândurile sale despre Rilke. Reproducem și noi aici poezia *Cititorul* în vederea unor ulterioare comentarii:

Citeam de mult. De-atunci de când acea
ploioasă după-amiază la geamul meu zăcea.
Afară vântul nu-l mai auzeam:
era grea cartea în care m-adânceam.
Priveam în foi ca-n niște chipuri care
se-ntunecă de multă chibzuire,
și-ncetinită, vremea mă priveghea-n citire.
Deodată filele-s strălucitoare,
și-n loc de-a șirurilor încâlcire:
amurg, amurg eu văd în fiecare.
Dar nu vreau încă să mă uit afară,
și rândurile cărții încep să se desfacă,
și vorbele din șiruri se desprind
și se rostogoliesc și-n voie pleacă...
Și știu acum că ceruri mari se-ntind
peste grădinile strălucitoare,
și peste tot e încă soare.
Și iată noaptea vine, vărătică și-adâncă,
ce e răzleț în grupuri mărunte se adună,

pe drumuri lungi, ca umbre trec oameni
 împreună,
 și straniu de departe s-aude cum răsună,
 multiplicat, puținul care se întâmplă încă.
 Și când acum ridic din carte ochii,
 Tot ce exist-afară știu eu aici de mult,
 Și-aici, și-acolo lumea e fără de hotare;
 iar eu cu-aceste toate m-amestec tot mai mult;
 privirea mea pe lucruri când se lasă,
 pe grava lor simplitate,
 pământul din el însuși parc-ar râvni să iasă
 și să cuprindă cerurile toate,
 și prima stea e-asemeni cu cea din urmă casă.*

După cum reiese și din acest text rilkean, la care nu întâmplător s-a oprit Pasternak, concepțiile celor doi mari poeți se întâlnesc într-o problemă fundamentală de viziune asupra relației dintre artă și realitate, ca o problemă de intertextualitate – natura înțeleasă ca text și poetul care-și concepe textul ca lector al acestui imens text al lumii. Consonantă este și concepția lui Rilke asupra poeziei ca o viziune infantilă asupra naturii, ca spontaneitate a receptării. În același sens Pasternak îi scria unui confrate de condei: "Impresionant este faptul că talentul înăscut este modelul infantil al universului, clădit de când suntem mici în inimile noastre, un manual școlar pentru

* Traducere de Philippide.

înțelegerea sensului lumii din interior, cu latura cea mai bună și mai fermecătoare" (subl. de noi – A. D.; 15).

Din numeroasele versuri dedicate de Rilke copilăriei spicuim câteva:

Și fiecare zi s-o-ncepi
ca un copil ce pe cărare
pimește darul numai floare
al adierilor ce trec.

sau, în altă poezie:

Și-atunci să știi că nimic nu moare
nici rugă și nici o mișcare,
(pentru asta orice lucru-i prea greu
Copilăria-mi întregă și mare
este veșnic în jurul meu.
Singur nu-s niciodată.
mulți din cei ce cândva
departe de mine, trăind s-au zbătut,
au țesut,
au țesut
existența mea.*

În afară de motivele de care am pomenit, care l-au îndemnat pe Pasternak spre traduceri, au existat și altele, de alt gen. Cu unele din marile creații ale culturii universale el a vrut pur și simplu, cum se

* Traduceri de Maria Banuș.

spune, să-și probeze forțele. În multe privințe versiunile rusești la opere de Shakespeare, Goethe, Schiller reprezintă și variații la unele teme proprii. Altele sunt traduse din dorința de a le include într-un context de receptare în planul culturii ruse. Iar altele, după propria mărturisire, pur și simplu te îmbie să le traduci, "sunt, parcă, acaparate de traducere de la bun început". Și în această ordine de idei el îi enumeră pe Gotfried Keller, Ens Jakobson, Flaubert, Maupassant.

Din multiplele reflecții cu privire la munca de traducere, reiese că Pasternak o considera o artă la fel de pretențioasă ca și creația originală. În planul operei sale îi conferea traducerii drepturi egale cu propriile scrieri, socotind traducerea o a doua naștere a originalului.

Au fost perioade în viața lui Pasternak când, contrâns de situație, s-a ocupat de traducere nu numai ca unic mod de subzistență, dar mai ales ca unică modalitate de a rămâne prezent în conștiința cititorului. De pildă, un volumaș de poezii, apărut în 1945, s-a dovedit a fi ultimul apărut în timpul vieții sale. Referindu-se la perioada de la finele anilor 30, el scria: "Creația personală se încheiase. M-am refugiat în traduceri".

Shakespeare i-a fost în această situație un adevărat tovarăș de drum prin vicisitudinile vieții; dar semnificația dialogului său cu marele scriitor englez este mult mai complexă:

"Shakespeare va fi întotdeauna preferatul generațiilor mature din punct de vedere istoric și care

au avut mult de suferit. Numeroasele încercări te învață să prețuiești vocea faptelor, cunoașterea adevărată, arta realistă plină de conținut.

Shakespeare rămânând idealul și culmea acestei direcții (...).

El a lăsat asupra lucrărilor sale o pecete mult mai profundă decât oricine până la el și după el.

Prezența lui se simte în ele nu numai ca originalitate. Când vine vorba despre bine și rău, despre minciună și adevăr, în fața noastră se naște un personaj de neconceput în condiții de supușenie și slugărnice (...).

În ce privește Shakespeare sunt potrivite numai perfecta naturalețe și deplina libertate a intelectului. Pentru prima m-am pregătit, cum am putut, pe parcursul modest al propriilor mele convingeri" (16).

Personajele din dramele shakespeariene, ca și Faust al lui Goethe, l-au urmărit de-a lungul anilor, începând din adolescență. Dar traducerea din Shakespeare le face în perioada de maturitate a talentului său – la sfârșitul anilor 30, când, la sfatul lui Meierhold, realizează o extraordinară versiune a lui *Hamlet*. Au urmat apoi *Romeo și Julieta*, *Othello*, *Henric al IV-lea*, *Macbeth*, *Regele Lear*, *Antoni* și *Cleopatra*. Piesele shakespeariene sunt în mare parte traduse în timp ce lucra intens la cartea sa de căpătâi – *Doctorul Jivago*. Această activitate paralelă îi cerea mari eforturi creatoare. "Atunci am terminat de scris prima parte a romanului meu în proză – notează el – și în același timp am croit și am recroit șapte drame

shakespearlene, traduse de mine și predate la diverse edituri”.

Încă din tinerețe simțise nevoia ca în timp ce traducea să-și aștearnă pe hârtie și ideile, pe care i le prilejuia contactul cu cutare sau cutare operă străină. Din păcate, cele scrise de el în anii 1916-1917 nu s-au păstrat. Lui Pasternak de-a lungul anilor i s-au pierdut în mod fatal numeroase manuscrise.

“În iarna lui 1916-1917 Pasternak proiecta o carte de lucrări teoretice, care a căpătat titlul de *Quinta essentia*. Scrisese articole despre Kleist, Tiutcev, Shakespeare, despre tragedia lui Swinburne. Lucrările enumerate nu s-au păstrat” (17).

Ulterior, în 1947, în eseurile *Noile mele traduceri din Shakespeare* și *Noua traducere a piesei "Othello"* Pasternak își formulează câteva idei esențiale despre problemele legate de traducerile din scriitorul englez.

“În ce privește Shakespeare este potrivită numai o perfectă naturalețe și deplină libertate mentală” (18) — spunea el, iar în ce privește principiile teoretice ale traducerii în general scria:

“Asemenea multora eu consider că precizia *ad litteram* (19) și corespondența de formă nu asigură traducerii adevărata apropiere de original. Ca și asemănarea dintre reflectare și de reflectat tot așa și asemănarea traducerii cu originalul este atinsă prin naturalețea limbii. Ca și scriitorii originali traducătorul trebuie să evite vocabularul care nu-l caracterizează și prefăcătoria literară, care constă în stilizare. Ca și

originalul traducerea trebuie să creeze impresia de viață și nu de literatură" (20).

În sensul celor spuse de Pasternak trebuie să înțelegem și apelul său ca versiunea rusă a dramei *Hamlet* să fie considerată "o piesă rusească originală".

Pentru transpunerea în altă stare lingvistică a "stihiei shakespeariene" Pasternak socotește necesară o anumită "distanțare", adică pătrunderea în straturile de profunzime ale textelor sale. Este un proces dramatic, plin de tensiune, această explorare a creației shakespeariene.

"Puțin spus mă supără, pot spune că *mă ucide* ideea că de la acea distanță de la care îl redau pe Shakespeare (lucru după părerea mea necesar) eu pur și simplu îl dezgolesc. Prin aceasta câștigă acele locuri de condensare creatoare, acele elanuri, tendințe generale ale ideii, tot ceea ce se numește conținut în dramă, dar scenele lui mai puțin reușite, scolastice, retorice, ar fi mai bune dacă le-aș traduce mai puțin transparent și mai pe înțeles" (21).

Sunt deosebit de interesante observațiile lui Pasternak privitoare la specificul viziunii artistice și stilului shakespearian: cu această ocazie exprimându-și propriile idei estetice. Vorbind despre stilul scriitorului englez el își formulează într-o concentrare aforistică părerea sa despre metaforism:

"Metaforismul este stenografierea unei mari personalități, însemnarea rapidă a spiritului său" (22). De asemenea, o formulare la fel de sintetică despre impresionism, pe care-l consideră o calitate a artei

înseși: "Impresionismul a caracterizat dintotdeauna arta" (23). Relevând semnificația alternării în textele shakespeariene a versurilor cu proza, Pasternak expune un principiu mai general, valabil și pentru propria sa creație: "Foarte frecvent la Shakespeare unele roluri trec prin câteva stadii de desăvârșire. Un anume personaj vorbește la început în versuri ca apoi deodată să se dezlănțuie în proză. În asemenea cazuri scenele în versuri produc impresia de scene pregătitoare, iar cele în proză sunt cele finale, desăvârșite " (subl. de noi – A. D.; 24).

Asupra traducerii din *Hamlet* a lucrat în anii 1938-1939 și a publicat-o în 1940. Într-un articol despre această piesă Pasternak releva: "Hamlet renunță la sine pentru a îndeplini voința celui ce l-a trimis (...). Hamlet nu este o dramă a lipsei de caracter, ci o dramă a datoriei". Eseul despre Shakespeare a fost precedat de poezia *Lecții de engleză*, unde își găsesc reflectarea două personaje feminine shakespeariene – Desdemona și Ofelia, pentru a pătrunde pe această cale în universul pasiunilor omenești:

Дав страсти с плеч отвлечьъ, как рубашку,
Входила, с сердца замираньем
В бассейн вселенной, стан свой любящий.

Dar motive shakespeariene pot fi găsite în numeroase din textele sale, mai ales acolo unde natura e privită ca un imens teatru, viața ca o scenă, omul jucându-și rolul care i-a fost menit de soartă.

Deși existau traduceri în limba rusă din Shakespeare încă din secolul al XIX-lea, nimeni nu a reușit să se apropie cu atâta subtilitate și artă de stilul și filozofia shakespeariană, să redea complicata urzeală a textului compus din vers alb și rimat, intonația dialogului în proză, impetuositatea și flacăra dramatică a originalului. Pasternak făcea această muncă de tâlmăcitor cu dragoste și dăruire față de opera străină, de care se atașa pur și simplu cu tot sufletul.

Așa s-a întâmplat și în cazul relației sale cu poezia gruzină clasică și modernă. Prima sa călătorie în Gruzia are loc în 1931, după care a mai revenit, îndrăgostit de frumusețea naturii ei, dar și pentru că acolo își făcuse mulți prieteni adevărați printre poeții gruzini (dintre care unii au avut o soartă tragică – au pierit în lagărele staliniste) – Paolo Iașvili, Gheorghe Leonidze, Tițian Tabidze, Simon Cikovani ș. a.

"Pe atunci Caucazul, Gruzia, oamenii ei au însemnat pentru mine o adevărată revelație. Totul era nou, totul mă uimea. Viața oamenilor săraci care răzbătea de sub arcadele curților, în stradă, era marcată de mai mult curaj, era mai puțin ascunsă decât în nord, mai frapantă, mai sinceră. Plină de mistica și mesianismul simbolicii credințelor populare, cu înclinație imaginativă față de viață, ca și în Polonia catolică, făcând un poet din fiecare. Cultura elevată a elitei societății, viața intelectuală atât de rară în acei ani. Colțurile mai bogate din Tiflis care-ți aminteau de Petersburg, gratiile de la ferestrele parterelor, încovoiate în formă de liră sau coșulețe, ulicioare

pitorești. Zvonul de tobe, care băteau ritmul de lezghincă, mugetul cornului și altor instrumente. Lăsarea serii în orașul sudic, plin de stele și arome de grădini, cofetării și cafenele" (25). Astfel își amintea peste ani Pasternak de farmecul orașului Tbilisi.

Despre prietenia sa cu poezii gruzini povestește în eseul autobiografic *Oameni și situații*, scris în 1956. Într-o poezie dedicată lui Paolo Iașvili găsim aluzii la munca migăloasă, deosebit de dificilă, care însemna traducerea versului gruzin:

Уступали терассы
Из вьющихся глициний
Я мерил ваш рассказ
И слушал рот разиня.

Не зная ваших строф,
Но полюбив источник,
Я понимал без слов
Ваш будущий подстрочник.

Caucazul pătrunsese în poezia lui Pasternak cu mult înainte. Am amintit deja de reminiscentele lermontoviene din poezia *În memoria Demonului* (1922). Ceva mai târziu vor apărea și versuri ca un ecou la impresiile vii, cum este poezia *Valuri și ciclul A doua naștere* (1932), care transmit adierea mării de pe litoralul caucazian din Kobuleti:

Кавказ был весь как на ладони,
И весь как смятая постель.

**И лёд голов синел бездонный
Тепла нагретых пропастей.**

Mulți scriitori ruși au fost cucerți de farmecele Caucazului, Pasternak nu face nici el excepție – din acest moment în creația sa pătrunde o nouă temă. Este vorba de un întreg ciclu gruzin, format din 13 poezii (cu ocazia diverselor publicații autorul i-a modificat componența), intitulat inițial *Din însemnările de vară* (1936), iar apoi reintitulat *Însemnări de călătorie*, dedicat "prietenilor din Tiflis".

Versurile dedicate Tiflisului aduc o notă nouă la una din temele perferate de Pasternak – tema orașului. De data aceasta tabloul lui real se împletește cu percepția eului poetic în cadrul unui oraș paradisiac, al unui oraș cu virtuți celeste. Întreaga natură capătă aici o aurcolare divină, spiritualizată, imprimată și de citarea Sfintei Scripturi. În acest plan Natura ca "o carte" se confundă cu orașul ca un "vechi foliant":

**Я видел чем Тифлис
Удержан по откосам,
Я видел даль и близь
Кругом под абрикосом.**

**Он был во весь отвес,
Как книга с фронтисписом,
На языке чудес
Кистями слив исписан.**

**По склонам цвел анис,
И, высясь пирамидой,**

Смотрели сверху вниз
Сады поры Давида.

Я видел блеск светца
Меж кадок с олеандром,
Я видел ночь: чтеца
За старым фолиантом.

Pictura de iconograf cu un "limbaj al minunilor", existentă în această poezie, anunță imagismul bazat pe motive biblice din poeziile doctorului Jivago. Pomenirea numelui lui David, a iluminării, precum și alte imagini, ridică "vechiul foliant" la rangul de carte sfântă, carte a înțelepciunii.

Legătura cu mitul parcurge întregul ciclu gruzin. Probabil că, povestindu-i-se mitul genezei Caucazului, acesta i s-a părut foarte aproape de o latură a propriei expresivități poetice – imaginația apei. Acest mit glăsuiește că la început lumea era acoperită de apă. Marele Demiurg a ridicat între aceste ape o stâncă (26).

Și în versurile despre Gruzia asistăm la întâlnirea dintre "apă" ("ploaie") și "cuvânt" din care se naște poezia, dar pentru aceasta este nevoie ca apa să simtă răsuflarea focului (de cele mai multe ori simbolizată prin lumânare), lumina sufletului. Pasternak reconstruiește aici un fel de pre-text (sau arche-text) istoric al Caucazului, ca semn al trecutului său mitologic (27):

А вдали, где как змеи на яйцах,
Тучи в кольцах свивались, - грозней,

Чем былые набеги ногайцев,
Стлались цепи китайских теней.

То был ряд усыпательниц, в завесе
Заметнённых снегами путей
За кулисы того поднебесья
Где томился и мерк Прометей.

Ultima oară când se mai întoarce la tema Gruziei este în 1956, când scrie poezia *Iarbă și pietre*. Considerăm că aceste câteva exemple au dovedit interesul deosebit al lui Pasternak față de natura și cultura gruzină. Așa încât putem spune că traducerea din poezia aceasta multiseclară a fost dictată de undeva, din interior (cu atât mai mult cu cât în această perioadă nu era constrâns de situație să se ocupe de traduceri). Când este vorba de două culturi atât de deosebite, de limbi atât de diferite ca sonoritate, nemaivorbind de particularitățile de prozodie, munca de tălmăcitor devine o artă de bijutier și un act magic. Tițian Tabidze remarca în legătură cu veritabila luptă care se dă între traducător și original – "este o luptă între biblicul Iakov și Dumnezeu, când lui Iakov i se frâng coastele. Lui Pasternak în acest duel i-au rămas toate coastele la locul lor sau poate chiar i-a și crescut o coastă în plus, care simte în mod cu totul deosebit răsuflarea poeziei gruzine" (28).

Este plin de semnificații faptul că ultima mare creație de traducere a lui Pasternak se întâmplă la apogeul creației sale artistice – este vorba de traducerea poemului *Faust* de Goethe. Ne putem imagina ce

eforturi supraomenești i-au trebuit, fiind știut că în același timp scria opera vieții sale – romanul *Doctorul Jivago*. În însuși textul romanului întâlnim adevărate confruntări de idei cu capodopera goetheană. Nu e nevoie de demonstrat ce dificultăți implică tălmăcirea în altă limbă a poemului *Faust*. Plurivocitatea textului pretinde o virtuozitate deosebită pentru transpunerea ei într-o variantă străină. Nu este vorba numai de inițierea în regulile jocului, adică descifrarea relației între cod și text, ci de complexa urzeală a structurii la toate nivelele; trebuia redat "specificul conexiunilor semantice, care apar în vers la nivelul unităților fonogramaticale, precum și conexiunile extratextuale" (29). Redarea integrală a "gradului de saturație a textului cu conexiuni semantice" este o aspirație foarte dificil de îndeplinit. Există un "efect de intraductibilitate" despre care V. Briusov spunea: "Este imposibil să se treacă dintr-o limbă în alta creația poetului; dar tot imposibil este și să renunți la acest vis" (30).

Pasternak nu a renunțat la acest vis, înfiripat, se pare, încă din tinerețe. În anii 50, când lucra intens la tălmăcirea poemului *Faust*; povestea în scrisori despre această trudă epuizantă, dar și aducătoare de bucurii:

"Am început corectura ambelor părți ale lui *Faust*, și nu mai puțin de a zecea parte a acestui fluviu liric de 600 p. am refăcut-o din nou și în cu totul altfel de rezolvări; eram curios să aflu dacă mai pot să-mi permit această toană și cutezanță, ca, ignorând orele de zi sau de noapte, să-mi doresc să nasc pe lume un asemenea Faust, care să fie gândit și reprezentat, care

să-i cucerească spațiului un loc, ca un corp, și nu ca o aspirație, care să fie un Faust în judecata și în simțirea mea de acum" (31).

Pasternak reușește să redea nu numai gândirea goetheană și naturalețea fluviului de viață din acest grandios poem, dar să păstreze integritatea edificiului poetic, surprinzând ce are mai tainic în el, cum o mărturisea în altă scrisoare:

"Dragă Marina Kazimirovna, eu am mai vorbit, se pare, cu Dumneavoastră în toiul refacerii întregii traduceri a lui *Faust* și Dumneavoastră cunoașteți deja această tentativă. Din fericire am dus-o la bun sfârșit. Am prelucrat și am găsit cea mai vie și cea mai inteligibilă expresie pentru tot ce e mai riscant și mai tainic în *Faust*, pentru care a fost scris și pentru care l-am tradus (...). Prin *Faust* sunt cucerite și conectate la teritoriile sufletești ale omenirii posibilitățile descoperite și acaparate de forța lirică a acestei opere. Nu se poate spune că aceste laturi nu există cât timp se desfășoară acțiunea în *Faust*, adică cât timp el crește și se clădește vers cu vers, scenă cu scenă așa cum există (la figurat și în sensul direct) spiritele evocate, cât se menține efectul vrăjii (...).

Domeniile, spiritul pe care-l exprimă *Faust* este împărăția organicului, lumea vieții. Lumea aceasta trăiește după aceleași legi care însuflețesc proiectul poemului *Faust* și reprezintă taina strălucirii lui. Și aici, atâta timp cât nu-ți dorești cu putere, nu există nimic, dar e de ajuns să-ți dorești fierbinte, din tot sufletul și ca la o chemare, răsar la viață noi existențe,

se nasc copii, apar noi adevăruri cu fața la soare și adresate epocii, se fac călătorii, se înfăptuiesc descoperiri și într-o anume concordanță cu adevărata forță a dorinței, de la o formă la alta și din generație în generație se dezvoltă și se supun selecției, se îmbunătățesc inevitabil automanifestările vieții, experiențele ei, probele, încercările, așa cum se zugrăvește aceasta prin Faust, care întreaga viață năzuiește spre perfecțiune, din interior, numind această năzuință dragoste. Nervul acestei stihii îl atinge Goethe în *Faust* atât de deplin și de aproape, încât discursul său în această operă pare vocea naturală a acestei forțe" (32).

Această energie pe care i-o insuflă, cum singur o recunoaște, opera goetheană, este benefică pentru propria creație. Se știe că în acest timp își desăvârșea romanul *Doctorul Jivago*, nutrind intenția mărturisită să creeze un "Faust rusesc".

NOTE ȘI COMENTARII

1. B. Pasternak, *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. IV, p. 208.

2. Scrisoare către Y. Caden, 22 aug. 1958, *ed. cit.*, col. I, *Comentarii*, p. 653.

3. B. Pasternak, *Люди и положения*, vol. IV, p.

4. N. Vilmont, *О Борисе Пастернаке*, Moscova, 1989, p. 86.

5. B. Pasternak, vol. IV, p. 810.

6. B. Pasternak, *Избранное*, Moscova, 1985, p. 554.

7. *Idem*, p. 556-557.

8. În poezia lui Pasternak întâlnim și ecouri din operele dostoevskiene, mai ales din romanul *Crimă și pedeapsă*. Despre acesta Pasternak mărturisea că "prezența artei în paginile romanului *Crimă și pedeapsă* mă impresionează mai mult decât crima lui Raskolnikov".

9. D. Lihaciov, *prefața* la ed. B. Pasternak, *Избранное*, Moscova, 1985, p. 22.

10. Jerzy Fařyno, *Поэтика Пастернака*, Viena, 1989, p. 206.

11. Același autor remarcă faptul că reminiscentele *Profetului* pușkinian în lirica lui Pasternak din anii 30 au sensuri complexe. "În lumina

lor se vede că această categorie a "profetului" este descifrată de Pasternak în direcția: "lume-poet"- "Eu". "Mesia" > "Hamlet" (vezi poezia *A doua naștere* – "O de-aș fi știut..." – înțelegerea artei ca jertfă, a o cale de răscumpărare a păcatelor). Desigur că asemenea transformare nu este obligatorie" (*vol. cit.*, p. 206).

12. Scrisoare către V. Polonski, vara anului 1921, în B. Pasternak, *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. IV, p. 434.

13. B. Pasternak, *Избранное*, vol. II, p. 490-491.

14. *Idem*, p. 242.

15. *Scrisoare către K. Kuliev*, 25 noiembrie 1948, *ibidem*, p 469.

Tot într-o scrisoare, de data aceasta către poetul gruzin T. Tabidze, în care-și exprima admirația față de scriitorul Leonidze, Pasternak relevă că se pleacă în fața acestuia pentru scânteia de copilăresc din sufletul lui, precizând: "Vorbesc nu de o aparentă și rafaclizată, dulceagă reprezentare a copilăriei, și care nici nu există pe lume, decât cu excepția cutiilor de bomboane. Ci despre simplitatea și giumbușlucurile și lipsa de apărare a copilului, despre electroconductibilitatea lui. Despre capacitatea copilului de a construi o lume pe o jucărie sau să piară traversând strada. Despre spectacolul copilului în hățișul mării vieți, cu care el se descurcă cu simplitatea, istețimea și jocul său de copil" (scrisoare către T. Tabidze, 6 noiembrie 1933, p. 460).

16. B. Pasternak, *Собрание сочинений в пяти томах*, vol. III, p. 647-648.

17. B. Pasternak, *Избранное*, vol. II, p. 501.

18. *Idem*, p. 504.

19. Puşkin la vremea sa atrăgea atenţia asupra dezavantajelor unor traduceri *ad litteram*, care nu pot fi considerate reuşite din punctul de vedere al artei literare. El scria: "Chateaubriand l-a tradus pe Milton aproape cuvânt cu cuvânt, în orice caz atât de fidel pe cât i-a permis sintaxa limbii franceze, iar munca aceasta grea şi ingrătă trece neobservată de majoritatea cititorilor şi poate fi apreciată numai de doi, trei cunoscători. Dar această nouă traducere este oare reuşită? (...) Nu încapе îndoială că, străduindu-se să-l redea pe Milton *ad litteram*, Chateaubriand nu a putut totuşi respecta în traducere sensul operei şi nici spiritul ei. O traducere *ad litteram* nu poate fi niciodată fidelă" (A. S. Puşkin, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Moscova, 21948, vol. X, p. 188-189).

20. Boris Pasternak, *ed. cit.*, vol. IV, p. 413.

21. *Scrisoare către M. Morozov*, 30 octombrie 1947, *Избранное*, vol. II, p. 467.

22. În vol. IV, p. 415.

23. *Idem*.

24. *Ibidem*.

25. Vezi N. Bannikov, *Prefaţa la vol. Boris Pasternak, Синий цвет*, Moscova, 1990, p. 8.

26. Jerzy Faryno, *vol., cit.*, p. 103.

27. *Idem*, p. 137.

28. N. Bannikov, *vol. cit.*, p. 10.

29. I. Lotman, *vol. cit.*, p. 260.

30. *Idem*, p. 256.

31. *Scrisoare către Olga Freidenberg*, 12 iulie 1953, în vol. V, p. 514.

32. *Scrisoare către Maria Baranovici*, 9 august 1953, vol. V, p. 516.

V. ROMANUL *DOCTORUL JIVAGO*

Un roman este viața considerată literatură

Novalis

"Cartea e o ființă vie" – spune Pasternak – o bucată fierbinte de conștiință fumegândă" (1).

Răsună o notă de profecție în aceste cuvinte scrise în 1918. Într-adevăr, cartea sa *Doctorul Jivago*, va fi câteva deceni mai târziu expresia conștiinței scriitorului și va parcurge ca și autorul ei un destin dramatic. Romanul a început să fie scris sub imperiul unor mari speranțe – în iarna lui 1945-1946. Era după război, când toți nădăjduiau că represiunile staliniste sunt de domeniul trecutului, că nu se vor mai repeta, că se va începe cu adevărat o viață nouă, plătită cu atâtea jertfe. Într-o scrisoare către Viaceslav V. S. Ivanov (scrisă în iulie 1958, cu puțin timp înainte de a se declanșa evenimentele legate de premiul Nobel) Pasternak povestește cât de mult a sperat în acei ani postbelici într-un suflu de înnoire în propria sa viață – "pentru ca aceasta să schimbe brusc și esențial toate obiceiurile

înrădăcinate și să înceapă ceva nou, ireversibil și care-ți îngheață sângele în vene, pentru ca aceasta să fie implicarea voinței în destin, amestecul sufletului în ceea ce părea că se descurcă fără el și nu-i aduce nici o atingere (...).

Dar acesta înseamnă o cotitură, este luarea unei decizii, este începutul zicerii până la capăt și înseamnă să apreciezi viața în spiritul lipsei de convenționalism, pe cele mai largi fundamente ale ei. Dacă înainte mă atrăgeau măsurile iambice, romanul am început să-l scriu, măcar și în intenție, cu măsurile vieții. Și, ceea ce consider drept o fericire – calea înapoi a fost definitiv tăiată" (2).

Cartea, al cărui proiect a durat zeci de ani nu putea fi scrisă și definitivată decât o dată cu restabilirea relațiilor sale sociale, a contactului cu realitatea din jurul său. El trăise până la sfârșitul anilor 30 într-o oarecare izolare auto-impusă (era un fel al său de a-și manifesta inacceptarea regimului stalinist). Anii tragici ai războiului au fost totuși – mărturisește Pasternak – "o perioadă VIE (cuvântul este de trei ori subliniat de el) și în această privință o întoarcere fără constrângere la sentimentul comuniunii cu toți" (3).

Începe să se întâlnească din nou cu cititorii (în martie 1944 are loc o întâlnire, foarte importantă pentru el, cu tineretul universitar). Aceste întâlniri îi aduc nu numai bucurii, dar reprezintă și o încurajare pentru creație. Se convinge de asemenea că are un public nu numai în patrie, dar că este recunoscut și dincolo de frontiere. În 1946 are loc prima sa

nominalizare pentru premiul Nobel (acest lucru infirmă speculațiile ce s-au întreținut, cu privire la faptul că premiul i-a fost conferit în cele din urmă, în mod ostentativ, pentru *Doctorul Jivago*).

Reconsiderându-și peste un deceniu acești ani, Pasternak nota: "... când grație mărinimiei soartei, exprimate în faptul victoriei, chiar dacă a fost cumpărată cu un preț atât de scump, când după o asemenea dărnicie a stihiei istoriei s-a produs din nou cotitura spre cruzimea și filozofările celor mai întunecați ani antebelici, eu am fost cuprins de repulsie față de ordinea stabilită, chiar cu și mai mare forță, mai categoric decât prima oară (...) Acest lucru este foarte important și în privința formării concepțiilor mele și adevăratei lor naturi" (4).

Și într-adevăr, speranțele în relaxarea atmosferei ideologice sunt spulberate, căci ea devine și mai sufocantă. Se știe ce repercusiuni nefaste au avut directivele lui Jdanov cu privire la artă și literatură, apoi hotărârea din august 1946 privind orientarea revistelor literare "Zvezda" și "Leningad", care a mutilat pur și simplu viața a doi mari scriitori – Anna Ahmatova și M. Zoșcenko. Începe și persecutarea lui Pasternak prin pamflete și articole desființatoare la adresa poeziei lui, cu tot felul de etichetări ideologice, care în contextul epocii îi puteau fi fatale persoanei despre care se debitau, de felul – "trăiește în discordanță cu realitatea", "are o concepție retrogradă și reacționară", opera sa este "o clevetire directă la

adresa..." sau, și mai nimicitor – "literatura sovietică nu poate accepta poezia lui".

La un moment dat chiar circula zvonul că Pasternak ar fi fost arestat. Nu se cunoaște explicația că pe Pasternak l-a ocolit în cele din urmă soarta pe care au avut-o mulți scriitori, prieteni ai săi (una din explicații ar putea fi uriașul prestigiu de care se bucura în străinătate). Pedepsa însă i-a fost aplicată pe cale indirectă. Este arestată o ființă foarte dragă inimii lui pentru vina că îi era prietenă. Este vorba de Olga Ivinskaia (5), pe care în toamna lui 1946 o întâlnește la redacția revistei "Novii mir" – ea lucra acolo la secția de poezie. Din acest moment Olga Ivinskaia va fi tot ce a însemnat fericire în viața lui Pasternak până la moarte. Chipul ei, personalitatea ei deosebită și-a pus pecetea asupra personajului feminin principal din *Doctorul Jivago* – Lara.

Pasternak are tăria să suporte toate loviturile cu demnitate și seninătate olimpiană (care, desigur, nu rămân fără urme, îi șubrelesc sănătatea). Suportul moral major era scrierea romanului: "... trecutul meu nu mă interesează – atât de mult și lucrez într-un mod *atât de nou* în ultima vreme. Scriu acum un mare roman în proză despre un om, care reprezintă ceva comun între mine și Blok (și Maiakovski, și Esenin, poate). El va muri în 1929. De la el rămâne o carte de versuri, care reprezintă unul din capitelele celei de-a doua părți. Timpul romanului – 1903-1945. Ca spirit, are ceva intermediar între Karamazovi și Wilhelm Meister" (6).

Desigur, nenorocirile reînviată după război prin atrocitățile staliniste sunt primite cu durere în suflet de Pasternak, dar, putem spune, că tot aceste nenorociri l-au și îndemnat să-și realizeze romanul.

"M-am întors la munca mea asupra romanului, când am văzut că nu se justifică bucuria așteptărilor noastre în schimbări, pe care ar fi trebuit să le aducă războiul Rusiei. El a trecut ca o furtună purificatoare, ca o batere de vânt într-o încăpere încuiată. Nenorocirile și jertfele lui erau mai bune decât minciuna omenească. Ele au clătinat supremația a tot ce era premeditat, artificial, neorganic în natură și societate, ce a căpătat la noi o asemenea putere. Și totuși, învinsese inerția trecutului" (7).

Scrierea romanului este dătătoare de viață pentru Pasternak. Nu contenește să-și mărturisească celor apropiați cât este de fericit că romanul își urmează cursul său. Obișnuia ca, terminând câte un capitol, să-l citească într-un cerc restrâns de cunoștințe. Era de fiecare dată o bucurie și o sărbătoare. În vara anului 1953 scrie cu mult spor, atunci sunt create încă 11 din poeziile din caietul doctorului Jivago. Singur recunoaște că nu mai lucrase atât de intens de când crease în 1917 ciclul *Sora mea, viața*.

"Fără să exagerez, o asemenea eliberare de sine, de ceea ce se cheamă "cum te mai simți, în ce dispoziție ești", o asemenea cufundare în ce faci și ceea ce se întâmplă în jurul tău, am mai trăit o singură dată, în perioada scrierii ciclului *Sora mea, viața*. Era

Desigur, nenorocirile reînviolate după război prin atrocitățile staliniste sunt primite cu durere în suflet de Pasternak, dar, putem spune, că tot aceste nenorociri l-au și îndemnat să-și realizeze romanul.

"M-am întors la munca mea asupra romanului, când am văzut că nu se justifică bucuria așteptărilor noastre în schimbări, pe care ar fi trebuit să le aducă războiul Rusiei. El a trecut ca o furtună purificatoare, ca o batere de vânt într-o încăpere încuiată. Nenorocirile și jertfele lui erau mai bune decât minciuna omenească. Ele au clătinat supremația a tot ce era premeditat, artificial, neorganic în natură și societate, ce a căpătat la noi o asemenea putere. Și totuși, învinsese inerția trecutului" (7).

Scrierea romanului este dătătoare de viață pentru Pasternak. Nu conține să-și mărturisească celor apropiați cât este de fericit că romanul își urmează cursul său. Obişnuia ca, terminând câte un capitol, să-l citească într-un cerc restrâns de cunoștințe. Era de fiecare dată o bucurie și o sărbătoare. În vara anului 1953 scrie cu mult spor, atunci sunt create încă 11 din poeziile din caietul doctorului Jivago. Singur recunoaște că nu mai lucrase atât de intens de când crease în 1917 ciclul *Sora mea, viața*.

"Fără să exagerez, o asemenea eliberare de sine, de ceea ce se cheamă "cum te mai simți, în ce dispoziție ești", o asemenea cufundare în ce faci și ceea ce se întâmplă în jurul tău, am mai trăit o singură dată, în perioada scrierii ciclului *Sora mea, viața*. Era

repetarea celei mai rodnice beatitudini. În primul rând se simțea asta în scrierea romanului" (8).

În toamna anului 1954 se zvonește că lui Pasternak i s-a decernat premiul Nobel (el fusese a doua oară nominalizat în 1949). Zvonurile nu făceau decât să mai aducă un plus de neazuri la cele pe care le avea – relațiile sale cu oficialitățile rămâneau foarte tensionate, chiar dacă Stalin murise. Sistemul continua.

"Îți imaginezi ce încordate sunt relațiile mele cu realitatea oficială și cât de groază mi-e să atrag atenția asupra mea. La prima mișcare se simt îndreptățiți să mă întrebe despre concepțiile mele și nu există pe lume nici o forță care să mă facă să răspund la asemenea întrebări, așa cum răspund cu toții. Și totul se acutizează și devine tot mai groaznic, cu cât mai rodnică, mai fericită și mai sănătoasă devine în ultima vreme propria mea viață (...).

Eu mă mândresc cu un lucru: nici un moment nu se pe poate schimba curgerea orelor vieții mele simple, anonime, neștiute de nimeni și închinată muncii" (9).

În sfârșit, la 5 august 1955 Pasternak o înștiințează pe dactilografa sa Maria Baranovici că "a doua redacție e gata".

După aproape un deceniu de muncă, Pasternak poate să-i scrie lui V. T. Șalamov "Am terminat romanul, mi-am îndeplinit o datorie încredințată de la Dumnezeu" (10).

Ca orice autor, Pasternak nutrea în adâncul sufletului speranța că-și va vedea opera publicată încă din timpul vieții (11). Destinul cărții urma să aibă un

tergiversată și Dumneavoastră le-o luați înainte, situația pentru mine va fi tragic de grea" (12).

Pasternak nu știa încă nimic de refuzul de la "Novii mir". Drumul spre publicarea în Italia nu a mai putut fi stopat. Romanul apare în varianta italiană la 15 noiembrie 1957. În legătură cu aceasta Pasternak îi scria poetei E. Blaghina: "Se spune că romanul a apărut în italiană, în curând va apărea în engleză, apoi în suedeză, norvegiană, franceză și germană, totul în decurs de un an... (13).

Nu știu ce va mai fi – probabil, că din timp în timp alte lucruri neașteptate se vor năpusti asupra mea unul după altul, dar oricât ar fi de grele și chiar îngrozitoare ele nu vor atârna niciodată mai mult în balanță decât bucuria că prin oarba forță a destinului am avut fericirea să mă destăinui pe de-a-ntregul și ceea ce ne-am obișnuit să jertfim și ceea ce e mai bun în noi, s-a dovedit în cazul meu că artistul nu a putut fi călcat în picioare și înăbușit" (14).

Se exprimă în aceste cuvinte un spirit al demnității care l-a caracterizat o viață întreagă și în același timp o imensă fericire a operei împlinite. Din acest moment copilul ajuns la maturitate și ieșit în lume își urmează soarta sa, separat de a părintelui. Chiar în această ordine de idei, că opera și autorul trebuie să aibă fiecare propriul destin, Pasternak îi scria lui Simon Cikovani:

"Destinul operei trebuie să fie despărțit de destinul scriitorului. Este firesc ca în cazul unor mari oameni și a unei mari literaturi; aceasta au înțeles bine

copiii în epocile fericite pentru artă și acest lucru nu este înțeles de nimeni în vremea noastră, care lucrează în așa măsură pentru distrugerea personalității și înțelegerea ei în noi" (15).

Romanul *Doctorul Jivago* își începe, chiar și însoțit de unele incidente mai puțin plăcute (16), marșul triumfal prin lume. În acest timp, în țara sa Pasternak este supus unei acerbe campanii de denigrare, de "distrugere a personalității", cum se exprimase chiar el. Este hăituit, pus la stâlpul infamiei de așa-zisa "opinie publică", sunt înscenate mitinguri anti-Pasternak, este înjurat de confrății săi de breaslă, chiar de foștii "prieteni", care se străduiesc cu zel să facă jocul puterii. Cu mărinimia și noblețea sufletească ce-l caracteriza el i-a iertat în mare parte, așa cum o spune în niște versuri (scrise cu altă ocazie, dar care se potrivesc și acestor întâmplări), înțelegând că și dogmaticii erau într-un fel "jertfe ale veacului":

Мне целый мир дорогу даст.
 Что же, мученики догмата -
 Вы тоже жертвы века.

Vor trece mai mult de trei decenii până când aceeași revistă "Novii mir" și-a ispășit enorma vină față de marele scriitor, publicând în 1988 acest remarcabil roman. A urmat apoi în 1989 ediția separată a lui și publicarea în volumul III al operelor în cinci volume, în 1990.

*

* *

O altă poveste, dar cu același personaj principal, este și cea legată de premiul Nobel. După nominalizările precedente (1946, 1949, 1957) în anul 1958 Academia suedeză pentru literatură și lingvistică hotărăște decernarea premiului Nobel lui Boris Pasternak; "pentru deosebita măiestrie atinsă de poezia lui lirică, precum și în domeniul marilor tradiții epice ruse", își motivează juriul decizia. În ziua în care află vestea Pasternak îi trimite o telegramă secretarului Academiei suedeze Anders Esterling: "Sunt peste măsură de recunoscător, mișcat, mândru, uimit și intimidat".

Dar momentele de bucurie cu închinarea unui pahar și felicitările celor apropiați, precum și a numeroșilor corespondenți străini (la vila sa din Peredelkino, de lângă Moscova) au fost foarte scurte. După ele urmează coșmarul care a început în aceeași zi. Văduva scriitorului Vsevolod Ivanov, prieten și vecin (la Peredelkino) al lui Pasternak își amintește cu câtă reprezițiune s-au succedat evenimentele:

«Toate evenimentele acestei drame le-am trăit împreună cu Pasternak. Noi am fost primii care i-am comunicat lui Boris Leonidovici despre decernarea premiului, despre care am aflat prin telefon de la soția

lui N. Tihonov, pe atunci secretar al conducerii Uniunii Scriitorilor. Vsevolod și cu mine ne-am repezit să-l felicităm pe Boris Leonidovici. Se mai aflau cu noi și Nina Aleksandrovna, văduva lui Tițian Tabidze. Toți patru am băut o sticlă de vin, iar Vsevolod spunea mereu: "ești cel mai mare poet al epocii, Boris, și meriți orice premiu de pe mapamond".

Dimineața m-au sunat de la Uniunea scriitorilor, m-au rugat să-l anunț pe K. Fedin (și el era vecin cu noi și nu avea telefon) că a pornit spre el Polikarpov de la C. C. Curând după asta a venit în fugă la noi Boris Leonidovici și cu sufletul la gură ne-a comunicat că a trecut pe la el Konstantin Aleksandrovici, pentru prima oară nu în calitate de prieten, spunându-i că a primit însărcinarea să-i transmită un ultimatum: să refuze premiul. Are 2 ore de gândire la dispoziție (...).

În aceeași zi au fost distribuite niște foi cu ordinea de zi a Ședinței extraordinare a prezidiului Uniunii scriitorilor în legătură cu excluderea lui Pasternak» (17).

Pasternak îndrăznise să încalce, cum spune O. Ivinskaia, regulile ferme ale epocii, ignorase realitatea și uzurpase dreptul persoanelor conducătoare la cuvânt, la propria judecată:

" – Doctorul Jivago nu are dreptul să judece despre realitatea noastră – spunea apăsător poetul Surkov într-o discuție cu soția poetului Osip Mandelștam (și el jertfă a stalinismului).

În toate timpurile geniul a fost periculos pentru că a avut cutezanța să descopere adevărul" (18).

Ceea ce a urmat după vestea decernării premiului este atât de întortocheat încât n-o să mai relatăm despre aceste zile, căci am ocupa prea mult spațiu. Cert este că Pasternak va trimite o nouă telegramă Academiei suedeze, cu următorul conținut:

"În legătură cu acea însemnătate pe care o acordă premiului Dumneavoastră societatea, căreia îi aparțin, sunt nevoit să renunț la distincția pe care nu o merit. Vă rog să nu primiți cu supărare refuzul meu exprimat, conform propriei mele voințe" (19).

Fiul scriitorului, Evgheni Pasternak, își amintește de starea de spirit a tatălui său în seara ce a urmat expedierii acestei telegrame:

«M-am dus seara la Peredelkino și nu l-am recunoscut pe tata. Fața-i cenușie, de pe care se scursesese orice picătură de sânge, și răspunsul invariabil la toate întrebările: "Acum toate acestea nu mai au nici o importanță, eu am refuzat premiul"».

De fapt de acest sacrificiu nu mai avea nimeni nevoie. Nu s-a pomenit nimic despre acest refuz nici la adunarea scriitorilor, nici în presa în care continua să se dezlănțuie "mânia poprului". Scriitorii din Moscova s-au adresat chiar guvernului cu cererea ca Pasternak să fie lipsit de cetățenie și deci expulzat din țară.

Și poate nu ar fi întârziat decizia de expulzare dacă nu ar fi avut loc o convorbire telefonică a lui Hrușciov cu Jawaharlal Nehru, care conducea comitetul internațional de apărare a lui Pasternak (20).

Au trecut anii și în cadrul unui context mai larg al reabilitării, al readucerii lui Pasternak pe locul pe

care-l merită în conștiința cititorilor de pretutindeni, Academia suedeză a luat în 1989 hotărârea ca acest premiu să-i fie decernat post-mortem.

Fiul său Evgheni Pasternak povestește despre această tulburătoare ceremonie:

"Pe 9 decembrie la o ședință solemnă a Academiei suedeze, în prezența laureaților Premiului Nobel, a ambasadorilor Suediei și Uniunii Sovietice și a multor oaspeți, secretarul Academiei, profesorul Store Allen mi-a înmănat medalia Nobel atribuită lui Boris Pasternak.

Ceremoniile solemne au continuat pe 10 decembrie, ... o notă impresionantă a adus-o apariția lui Mstislav Rostropovici.

Cu glasul tragic al monologului lui Hamlet la ospățul lui Claudiu cânta violoncelul..." (21).

*

* *

Romanul *Doctorul Jivago*, privit din punctul de vedere al căutării formelor celor mai reprezentative de autoexprimare, este o operă de sinteză. În plan textual, putem spune că este o variantă finală a aceluși text ideal spre care aspiră orice creator. Romanul pasternakian aparține categoriei de texte deschise, ale căror proces

de structurare se manifestă prin faze succesive, ce au durat câteva decenii. Pentru autor nu a existat de la început o structură generativă a textului. Funcția constructivă s-a manifestat în însuși actul scrierii. Prezintă interes în acest sens un comentariu al lui Thomas Mann în legătură cu o scrisoare pe care Wagner i-a trimis-o lui Liszt, în care povestea geneza compoziției sale *Inelul Nibelungilor*.

«Face, așadar, să povestești această întâmplare extraordinară și pentru el atât de neașteptată, atât de surprinzătoare, atât de fericită! Ar trebui s-o auzi povestită cu cuvintele lui pentru a înțelege cât de puțin știe un artist, la început, despre opera sa, cât de puțin cunoaște încăpătânarea făpturii de care a început să se ocupe, cât de puțin prevede ceea ce *opera voiește*, ceea ce trebuia să devină, tocmai ca operă a sa, înaintea căruia prea adesea el se găsește în starea sufletească ce se exprimă prin cuvintele: "asta n-am vrut-o eu, dar acum n-am încotro, așa să-mi ajute Dumnezeu". Ambiția îndârjită a eului nu se află la începutul marilor opere, nici la originea lor. Ambiția nu e a artistului, ci a operei... care îi impune voința ei» (22).

Intenția lui Pasternak de a scrie un amplu roman s-a născut încă din tinerețe. În paralel cu scrierile în versuri – volumul intitulat *Sora mea, viața* – Pasternak lucra la un roman, pe care-l intitulase provizoriu *Trei nume*. Trimițând spre publicare un fragment (23), în anul următor el va apărea în almanahul "Nași dni" ca o nuvelă de sine stătătoare – *Copilăria lui Luvers*, despre care a fost vorba într-un capitol anterior. În legătură cu

stilul prozei el îi scria lui V. P. Polonski: "Am hotărât că voi scrie, cum se scriu scrisorile, să dezvălui, în stil contemporan, cititorului tot ceea ce gândesc și consider că trebuie să spui, abținându-te de la efecte tehnice, fabricate în afara câmpului său de vedere și date lui în formă finită" (24).

Pasternak a fost, probabil, nemulțumit de ceea ce scrisese. În *Oameni și situații* pomenește de un roman al cărui manuscris îl arsesese în 1932. Se mai știe că începând cu 1917 lucrează la altă proiectată operă – un roman în centrul căruia se afla un erou pe nume Serghei Spektorski, Acesta se realizează pe de o parte prin romanul în versuri *Spektorski*, iar pe de alta în *Nuvelă*. Legătura între ele reprezintă prima încercare de a împleti cele două stiluri ale creației sale – poezia și proza – în planul unui subiect comun.

În același proiect de roman poate fi încadrat și un fragment de nuvelă intitulat *Fără dragoste*, publicat în 1918. În cele două personaje din acest text – Golțev și Kovalevski – "se întrevede una din antitezele de bază ale viitorului *Doctor Jivago* – fidelitatea față de vocea vieții și obsesia abstracției" (25).

După o perioadă de creație poetică intensă Pasternak va reveni iar la planul său de a scrie un roman despre destinele unei generații. În acest răstimp el făcuse o serie de călătorii prin sate, iar în 1932 fusese în Ural. Este pur și simplu zguduit de ceea ce întâlnește în drumurile sale: "Ceea ce am văzut acolo nu se poate descrie în cuvinte. Era atâta durere inimaginabilă, o asemenea groaznică nenorocire, că ea

devenea ceva aproape abstract, nu încăpea în granițele conștiinței. M-am îmbolnăvit. Un an întreg nu mai puteam să dorm" (26).

Din ceea ce lucrează în acești ani s-au păstrat doar niște pagini pe care le-a subintitulat *Începutul prozei anului 1936* și poartă denumirea de *Însemnările lui Patrik*. S-a mai păstrat coperta manuscrisului pe care sunt notate mai multe titluri: *Când băieții au crescut*, *Însemnările lui Jivult*. *Însemnările lui Patrik* au o notă: "Roman. 5 capitole ale primei părți".

Aproximativ în aceeași perioadă el îi scria lui Gorki: "Demult, dar cu deosebire în acești ani, visez la o asemenea proză, care, ca un capac pe un cufăr să stea pe tot ce nu a fost terminat și să povestească până la capăt toate fabulele – ale mele și ale destinului. Și iată că de curând, acum o lună sau două, m-am pus pe muncă și cred în ea și doresc foarte mult să lucrez... Dar îmi va lua mult timp s-o scriu" (27).

Într-o variantă de titlu (28) citată mai sus apare numele Jivult, care este consonant cu Jivago. Un alt nume cu rezonanță aparte, pe care l-am întâlnit în proza sa timpurie este Relinquimini, care era și pseudonimul cu care îi semna la început versurile. Într-un fragment intitulat *Moartea lui Relinquimini* se întâlnește și o variantă la acest nume Purvit (amintind de expresia franceză intenționat denaturată – *pour la vie*). Aceste trei nume emblematice – Purvit, Jivult, Jivago – semnifică ideea permanenței vicții, fundamentală în creația pasternakiană, inclusiv în romanul *Doctorul Jivago*.

Există o serie întreagă de mărturii ale contemporanilor cu privire la începutul propriu-zis al romanului care va căpăta în ultimă instanță titlul *Doctorul Jivago* – este vorba de iarna lui 1945-1946. Conform unor amintiri ale lui Z. A. Maslennikova, Pasternak i-ar fi povestit în ziua de 28 septembrie 1958 următoarele:

"În 1945 mă aflam în Gruzia la comemorarea Centenarului scriitorului Baratașvili. Erau niște minunate zile însorite, totul înflorea și se simțea un aer de sărbătoare. Războiul de terminase și se înfiripau noi speranțe. Și atunci am simțit dorința să fac ceva mareț, semnificativ – atunci s-a născut ideea acestui roman. Am început cu paginile despre vechea moșie. Mi-a apărut aievea conacul spațios, pe care generații succesive l-au reprojctat după gustul lor" (29).

O mărturie asemănătoare, care confirmă adevărul acestor amintiri, găsim și într-o scrisoare către verișoara sa Olga Freidenberg, trimisă chiar în anul când a început să lucreze la roman:

"Iar din iulie am început să scriu un roman în proză *Băieți și fete*, care în zece capitole urmează să cuprindă o perioadă de 40 de ani – 1902-1946, și am scris cu multă râvnă un sfert sau o cincime din el" (30).

După cum se poate deduce și din rândurile de mai sus romanul era deja conturat mental și autorul avea convingerea că-l scrie în câteva luni. Dar cum singur observa – cartea este un organism viu, la un moment dat ea-și imprimă asupra creatorului propria

"voință". Este elocventă în acest sens o mărturisire a scriitorului sud-american Gabriel Garcia Marquez în legătură cu romanul său *Toamna patriarhului*:

"Apoi după ce am terminat *Un veac de singurătate*, aflându-mă la Barcelona, am luat din nou în mână manuscrisul la *Toamna patriarhului* și am început să scriu la ceea ce credeam că va fi redactarea definitivă. Dar, încetul cu încetul întreaga concepție tehnică pe care o născocisem despre cum ar trebui povestită cartea, mi se schimbă, chiar în timp ce o scriam. Până la urmă am aruncat și am refăcut totul de mai multe ori de la capăt. Așa se face că mi-au trebuit 7 ani. Pe scurt *acest roman am învățat să-l scriu, pe măsură ce îl scriam*" (31; subl. de noi – A. D.).

Și lui Pasternak i-au trebuit în cele din urmă 10 ani ca să-și definitiveze opera. Așa cum am mai amintit, o mână a destinului a fost și întâlnirea, în anul horâtător pentru cristalizarea romanului, cu o femeie cu totul excepțională – Olga Ivinskaia.

"În 1946 aproape concomitent a început romanul nostru de dragoste și scrierea romanului *Doctorul Jivago*". Această aducere aminte a Olgăi Ivinskaia coincide cu modul în care vede Pasternak însuși acest moment:

"În cea de-a doua perioadă postbelică m-am cunoscut cu o tânără doamnă... ea este Lara (32) din romanul meu, pe care am început să-l scriu chiar în acea vreme.

Ea este personificarea dragostei de viață și a sacrificiului de sine, dacă o privești nu-ți dai seama de

câte a avut de suferit în viață. Ea îmi cunoaște foarte bine viața spirituală, și toate cele legate de scrierile mele" (33).

Pasternak nu o dată a mărturisit că de dragul acestui roman în care și-a dezvăluit cele mai intime gânduri și sentimente în legătură cu toate cele trăite este gata să-și renege tot ce a scris anterior:

"Sunt deja bătrân, în curând poate voi muri, și nu pot să amân la nesfârșit exprimarea adevăratelor mele gânduri. Ceea ce am făcut în acest an sunt primii pași pe acest drum. Nu poți să trăiești și la treizeci, și la patruzeci, și la cincizeci de ani așa cum trăiește un băiețandru de optsprezece ani: cu semnele pasive ale aptitudinilor tale și bunele relații cu cei ce te înconjoară – și toată viața s-a scurs după acest program de discreție impusă" (34).

La o serată literară care a avut loc în cursul anului 1935, Pasternak, declarându-se de acord cu ceea ce afirmase un critic despre proza sa, numind-o "generală", pomenise încă de pe atunci despre intenția sa de a scrie o proză de amploare, care să reprezinte o sinteză a ceea ce scrisese anterior:

"Opera mea va fi o încercare de a încheia toate prozele mele. Este o continuare a nuvelei *Copilăria lui Luvers* (...). Mi-am dat seama de imperfecțiunile din *Certificat de protecție*. Deși am dat acolo definiția dinamică a artei, toată realitatea o simțeam numai ca pe un material pentru estetică; nu e bine. Sunt necesare fapte de viață, având valoarea lor în sine. Chiar dacă

va fi o nereușită, și o presimt, trebuie să scriu acest lucru cu orice preț".

În concluzie, Pasternak a gândit acest roman, putem spune fără să exagerăm, pe parcursul întregii sale creații, ca pe o operă capitală, care se cerea a fi scrisă. A lucrat la ea cu dăruire, cu pasiune, făcând și refăcând (36), iar când romanul era gata, el îi sublinia semnificația în modul următor:

«*Jivago* este un pas foarte important, este o mare fericire și reușită, pe care nici nu le-am visat. Dar aceasta se împletește cu perioada pe care această carte o exprimă mai mult decât au făcut-o alții, cartea aceasta și autorul ei pleacă spre trecut, și în fața mea, încă viu, se eliberează spațiul, curățenia căruia trebuie la început s-o înțelegi și apoi să-l umpli cu acest înțeles. Și de unde să iau atâtea forțe, iar ca să înlocuiești această unică necesitate cu amănunte învechite – este o miopie și o lipsă de sens. De aceea nu mă bucură reluarea activității mele poetice" (37).

*

* *

În crearea unei opere de o asemenea complexitate cum este romanul *Doctorul Jivago*, Pasternak, scriitor cu o atât de pregnantă conștiință a moștenirii culturale,

nu putea să nu-și pună și problema raporturilor sale cu tradiția. În "căutarea cuvântului" său original orice creator modern se simte copleșit de tot ce s-a creat până la el:

"Mi-e foarte greu să scriu o adevărată operă în proză – spunea Pasternak – fiindcă în afara tradiției poetice proprii se manifestă aici o puternică presiune a tradiției poetice a secolului XX asupra prozei" (37).

Romanul contemporan, ca specie ce se caută pe sine, ajungând la un "declin al formei narative", cum observa Pasternak, este asaltat de forțe contradictorii. Pe de o parte el și-a epuizat virtualitățile în sens tradițional, a ajuns un gen atât de compozit, încât cu greu mai poți azi stabili (dacă nu e chiar imposibil) care-i mai sunt "legile" (dacă au existat vreodată) construirii structurilor sale. Pasternak a fost atras și el de dorința de a construi o structură care să se bazeze mai mult pe elementele dincolo de povestire, să formuleze un asemenea discurs în care accentele să nu cadă pe evidențele exterioare ale faptelor, ci să schimbe perspectiva reflectării vieții. Dar să-l lăsăm pe Pasternak însuși să-și expună intențiile de a scrie "o proză a timpului nostru".

"Ca și Maiakovski sau Esenin mi-am început activitatea într-o perioadă de declin al formei narative, care continuă de la epoca lui Blok încoace. Pentru discuția noastră este suficient să spun că, după părerea mea, proza s-a stratificat în compartimente. În proză a rămas descripția, ideea, numai ideea. Astăzi cea mai bună proză este, cred, cea descriptivă (...). Aș dori să

realizez în viața mea un *salt*, să găsesc o ieșire din această situație... Nu știu ce va reprezenta romanul meu, obiectiv vorbind, dar pentru mine, în cadrul propriei mele vieți, este cel mai puternic salt înainte în planul ideii. În plan stilistic – este dorința mea de a crea un roman care să nu fie doar descriptiv, ci să dea sentimentele, dialogurile dintre oameni, în întruchipare dramatică. Este proza timpului meu, timpului nostru și foarte a mea (...).

Eu m-am supus dominației acestor forțe, acestor componente, care vin de acolo de la Blok, vin și mă împing mai departe. Am intenționat să scriu o proză, în concepția mea realistă, să înțeleg viața moscoviă, intelectuală, simbolistă, dar *s-o întruchipez nu ca pe niște descrieri, ci ca pe o dramă sau ca pe o tragedie*" (subl. de noi – A. D.).

Apropierea pe care o sugerează Pasternak între romanul său și dramă sau tragedie este un aspect de maximă importanță în definirea specificului de gen al acestei opere. La o lectură eliberată de prejudecăți, fără a ne lăsa amăgiți de aparențe și explorând straturile de profunzime, ne dăm seama că avem de a face cu o proză de o factură deosebită. De aceea nici nu e potrivit să analizăm acest text după criteriile tradiționale, să zicem, dezvoltarea subiectului, sistemul de personaje etc., pentru că ele în acest caz nu sunt relevante.

D. S. Lihaciov afirmă chiar într-un mod mai categoric: "În fond *Doctorul Jivago* nici nu este un roman. Avem de-a face cu *un anume gen de*

autobiografie – autobiografie în care oricât ar părea de uimitor lipsesc faptele exterioare, care să coincidă cu viața reală a autorului" (39). Primul care a remarcat caracterul autobiografic al romanului a fost scriitorul K. Fedin, care l-a numit "o genială autobiografie a autorului". Suntem mai puțin de acord cu prima afirmație a lui Lihaciov. Să afirmi la sfârșit de secol XX, după atâtea experimente în domeniul prozei, că o operă literară este sau nu este roman, înseamnă să te plasezi de la început pe un drum greșit. Romanul a devenit o adevărată "aventură" în căutarea unor noi expresii artistice. Cine se va mai încumeta astăzi să răspundă ce înseamnă romanul, acest "gen nedefinit", cum îl numește un exeget al teritoriilor sale. Maupassant respinsese cândva niște judecăți ale unor critici, care-i contestau calitatea de roman prozei sale *Pierre și Jean*: "... Dacă *Don Quijote* este un roman, *Roșu și negru* este un altul? Dacă *Monte Cristo* este un roman, *Cârciuma* este tot roman? Se poate oare stabili o comparație între *Afinitățile elective* ale lui Goethe, *Cei trei mușchetari* de Dumas, *Doamna Bovary* de Flaubert, *Domnul de Camors* al lui O. Feuillet și *Germinal* de Zola? Care dintre aceste opere este un roman? Care sunt faimoasele reguli? De unde provin? Cine le-a stabilit? În virtutea cărui principiu, cu ce autoritate, prin ce raționamente?" (40)

Și lista dată de Maupassant poate fi amplificată cu numeroase alte titluri, care să ateste că romanul este un gen fără limite, fără constrângeri de nici un fel.

"Din literatură romanul face pur și simplu ce vrea: nimic nu-l împiedică să exploateze, în folos propriu, descrierea, narațiunea, drama, eseul, comentariul, monologul, discursul, sau să fie după placul său, pe rând sau simultan fabulă, istorie, apolog, idilă, cronică, povestire, epopee; nici o prescripție, nici o prohibiție nu-l limitează în alegerea unui subiect, a unui decor, a unui timp, a unui spațiu, nici nu-l obligă să respecte în mod absolut singura interdicție la care se supune, în general, cea care-i determină vocația prozaică; el poate, dacă este necesar, să conțină poeme, sau pur și simplu să fie "poetic". Cât despre lumea reală, cu care întreține legături mai strânse decât orice altă formă de artă, poate la fel de bine s-o zugrăvească fidel, s-o deformeze, să-i păstreze proporțiile și culorile, s-o judece. El poate de asemenea să ia cuvântul în numele ei și să pretindă că schimbă viața doar evocând-o în interiorul lumii sale fictive. Dacă ține, e liber să se simtă răspunzătoare de judecata ori de descrierea sa, dar de fapt nu e obligat s-o facă, pentru că nici literatura, nici viața nu-i cer socoteală de felul în care le exploatează bunurile" (41).

Această emancipare a romanului față de orice reguli, ce ar putea veni din încadrarea strictă într-o tipologie (ceea ce s-a creat mai ales în ultimele decenii în domeniul romanului este imposibil de se închista într-un asemenea pat al lui Procust), explică și formidabila lui expansiune în epoca modernă. Acest fapt îl îndreptățește pe Nicolae Balotă, ca în marginaliile la *Istoria romanului modern* de R. M.

Alberès, să considere romanul o artă totală: "Mai mult decât poezia, decât muzica, creația romanească este animată de o intenție estetică (un *kunstwillen*, ca să folosim un termen al esteticii germane) vizând o artă totală, o operă literară care înglobează resursele lirismului, ale epicii (în sensul vechi al cuvântului) și ale dramei. Această tendință latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creații contemporane" (42).

Romanul *Doctorul Jivago* poate fi pe bună dreptate considerat o sinteză de lirism, epic și dramatic. Forma aparentă a romanului poate fi confundată cu proza clasică rusă și acest lucru derutează și dă naștere la o serie de aprecieri, care nu i se potrivesc, îl îndreaptă pe cititor "să caute ce nu există în el", să-l interpreteze în mod tradițional și să nu surprindă atitudinea poetică a autorului față de realitate. Ne plasăm astfel într-o problemă mai amplă, care se pune și în cazul altor specii, aceea a continuității și discontinuității formelor sale.

Sistemul structurării romanului modern nu mai cunoaște ca în romanul "tradițional" un nucleu, un centru în jurul căruia să graviteze toate elementele sale. Din această cauză sunt opere în care nu se evită o anume dezordine structurală, căutându-se în mod intenționat eliberarea de rigiditatea schematică. Despre o asemenea construcție mai puțin încheată vorbesc unii criticii în legătură cu *Doctorul Jivago*.

Dar înclinarea spre un anumit haotic provine și de la vocația lirică a acestui text, care va suscita mereu

interpretări diferite, poate chiar contradictorii. Dar, cum spuneam, coerența discursului acestui roman nu este dictată de niște factori exteriori, ea vine dintr-o "conștiință" proprie a organicității sale. În unele straturi el poate fi abordat din punct de vedere poetic, astfel încât lectorul are și rolul de re-scriere a textului (43). Avem de a face cu o proză profund lirică. Această caracteristică poate fi și mai bine pătrunsă în specificul ei, dacă ne vom apropia de text cu niște criterii propuse de esteticianul M. Bahtin, atunci când abordează problematica discursului în roman, care așa cum precizează, este unul preponderent dialogic, stilul său fiind "un sistem de *limbi*". Structuraliștii ruși au studiat mai ales elementele narrative (Eihenbaum) și pe cele ținând de subiect (Șklovski). Bahtin, concentrându-se asupra sistemului la nivel de limbaj, precizează: "Romanul este un fenomen pluristilistic, plurilingual și plurivocal. În el cercetătorul ia contact cu câteva unități stilistice eterogene care se află uneori în planuri lingvistice diferite și care se supun unor norme stilistice diferite". Și în aceeași ordine de idei, comparând discursul poetic cu cel prozastic, Bahtin remarcă diferențele de limbaj: "Dar, repetăm, în majoritatea genurilor poetice, unitatea sistemului de limbaj și unitatea (și unicitatea) individualității lingvistice și verbale (care se realizează în ea) a poetului constituie premisele necesare ale stilului poetic. Romanul nu numai că nu are aceste condiții dar, după cum am spus, *premiza prozei românești autentice o constituie stratificarea internă,*

plurilingvismul social și plurivocitatea individuală a limbii "(subl. de noi – A. D.; 45).

În romanul lui Pasternak nu întâlnim un discurs plurivocal și eterogenitate stilistică, ci evidența unei individualități lingvistice, situație caracteristică pentru lirică, deci un discurs monologic. Ni se pare, așadar, întemeiată caracterizarea "dominantei lirice" a romanului pasternakian: "Centrul de greutate nu cade asupra tablourilor – evenimentelor și situațiilor, stărilor sufletești, relațiilor umane etc., ci *asupra monologurilor*. Aceasta nu înseamnă că în roman nu sunt asemenea tablouri sau că ele nu sunt expresive: precis conturate aceste tablouri sunt organic integrate în narațiune, la fel de organic ca și în lirica lui Pasternak. Dar sarcina principală nu o poartă acestea. Obiectul reflectării nu îl reprezintă faptele personajelor și nici planul psihologic al caracterelor, ci discursurile lor, prelungite, permanente, aproape interminabile, ale personajelor între ele, și ale fiecărui personaj cu sine" (46).

La cele arătate mai sus, se impune o precizare și anume, că toate aceste discursuri ale personajelor nu sunt auzite ca o plurivocitate – din punct de vedere artistic avem aici o univocitate, aceea a autorului. În primul rând pentru că nu există diferențe stilistice între vocea autorului și vocea personajului principal – doctorul Jivago. Identitatea o putem surprinde de asemenea și între discursul lui Jivago și a personajului feminin principal – Lara, ba mai mult, același lucru putem spune și despre vocea unui personaj aflat la

antipodul lui Jivago – Strelnikov. "Iuri Andreevici chiar este eroul liric al lui Pasternak, care rămâne același poet liric și în proză".

Ca și în cazul discursului monologic al poeziei, așa cum relevă Bahtin, "poetul nu simte necesitatea să se adreseze cuvântului străin", la fel și în acest roman întâlnim un unic discurs. Spre deosebire de romanul epic, aici structura compozițională se bazează pe formele monologice, lipsind acel dialog intern. Însuși Pasternak atrăgea atenția asupra particularităților scriiturii sale: "Am hotărât că voi scrie așa cum se scriu scrisorile (47), într-o manieră diferită de cea contemporană, dezvăluind cititorului tot ce gândesc" (48).

Autorul nu intră în dialog cu alte "voci", nu presupune un colocutor, cu care să poată polemiza (cum întâlnim la Dostoievski), pentru că nici nu intenționează să-și impună punctul de vedere. El este într-un fel neutru față de cele relatate. În această ordine de idei Lihaciov notează: "Pasternak nu dorește să convingă cititorul de justetea raționamentelor sale sau de propriile îndoieli. Jivago este complet neutru raportat la cititor și la convingerile sale. Dar această situație nu ar fi existat dacă Pasternak ar fi povestit în mod direct despre sine. Cititorului i s-ar fi părut că încearcă să-l convingă, să-l facă să fie de acord cu concepțiile scriitorului – căci acestea ar fi fost punctele de vedere ale autorului însuși, ale unui om viu" (49).

Doctorul Jivago este un gen aparte de autobiografie, în care cu unele excepții, nu recunoști

fapte, evenimente petrecute în viața scriitorului, este în fond o autobiografie a spiritului său, pentru că în ideile și reflecțiile lui Jivago, referitoare la cele mai diverse teme – la artă, la biblie, istorie, la viață și nemurire, la dragoste, la destinele Rusiei, sunt exprimate cele mai intime gânduri ale lui Pasternak. Referindu-se la particularitățile stilului său, un exeget al poeziei pasternakiene remarcă o trăsătură esențială, care e valabilă și pentru înclinația de a transmite personajelor propriul său spirit: "Dacă Pasternak ar fi sculptor, "tehnica" lui s-ar exprima în următorul paradox: să nu confere materialului (pietrei) unele trăsături sau un anumit chip, ci să insufle acestui material "spiritualitate", să-l spiritualizeze, să-i transmită statut de subiect cu sarcina de a-și conferi el însuși "personalitate", să se reconstruiască (împreună cu materialul), după asemănarea sufletului" (50).

Pornind de la interogația – de ce i-a fost necesară lui Pasternak o "altă" persoană pentru a se exprima pe sine, de ce a avut nevoie de situații imaginate pentru a scrie o asemenea "spovedanie" (luând în considerație convenția artistică) Lihaciov precizează: "Dacă ar fi scris despre sine la persoana I oare nu ar fi fost tot "altul", distanțat și prost exprimat? Oare J. J. Rousseau cu *Confesiunea* sa -- operă scrisă cu o maximă sinceritate – este chiar Rousseau cel real? Oare nu s-a petrecut și la Rousseau substituirea sinelui cu un personaj de ficțiune?

Cea mai mare precizie de autoexprimare o are poezia lirică. "Eroul liric", născocit și distanțat, în

realitate este cel mai adecvat, cea mai clară autoexprimare a poetului" (51).

Așa cum am relevat în romanul modern are loc o deplasare de la "povestire" la altceva. Pe de o parte, avem prevalența eului liric, care dictează un anumit tip de discurs. În romanul pasternakian Jivago-scriitorul visa încă din anii de gimnaziu (aici, însăși intenția lui Pasternak) să scrie o carte cu "scene de viață", unde sub formă de cuiburi ascunse explozive să poată introduce ce fusese mai uimitor din ceea ce reușise să vadă și să cugete. Dar pentru o asemenea carte era pe atunci prea tânăr și iată că s-a hotărât ca în locul prozei să scrie versuri, așa cum "face pictorul toată viața studii la un mare tablou". Ca și alte gânduri ale lui Jivago, acestea exprimă momentele prin care a trecut însuși Pasternak, visele lui de a scrie o mare proză și faptul că a realizat că ea nu poate fi scrisă decât după acumularea unei bogate experiențe de viață, iar versurile ce i-au precedat, sunt ca niște schițe pentru marele tablou.

Pe de altă parte, când discutăm despre specificul de gen al prozatorului trebuie să mai avem în vedere un fapt biografic definitoriu. În timp ce lucra asupra operei sale, Pasternak traducea dramele lui Shakespeare (sau o parte din ele fuseseră deja traduse). Concomitent, așa cum am mai arătat, el scrie o serie de eseuri în care își exprimă ideile cu privire la estetica shakespeariană. Există în această privință o serie de coincidențe care, credem, sunt pline de înțelesuri: în februarie 1946 într-o scrisoare către Olga Freidenberg

Pasternak o anunța că a început să scrie o proză de amploare, în care intenționează să exprime ce este mai important în viața sa; în februarie 1946 are loc prima lectură (la clubul Universității) a variantei sale la piesa lui Shakespeare *Hamlet* și tot în februarie 1946 este scrisă prima redacție a poeziei sale (cu care începe caietul de poezii al lui Jivago) – *Hamlet*. Poezia *Hamlet* prefigurează de fapt ideea care stă la baza întregii țesături a cărții, care trebuie interpretată ca un roman al destinului. Rezonanța autobiografică a poeziei este evidentă:

Гул затих. Я вышел на подмости,
 Прислонясь к дверному косяку,
 Я ловлю в далёком отголоске
 Что случится на моём веку.

На меня наставлен сумрак ночи
 Тысячу биноклей на оси,
 Если только можно, авва отче,
 Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
 И играть согласен эту роль,
 Но сейчас идёт другая драма,
 И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
 И неотвратим конец пути.
 Я один, всё тонет в фарисействе,
 Жизнь прожить - не поле перейти*

* Vuetul contenise. În avanscenă pășind,
 îngândurat,

Semnificația destinului hamletian, pe care o dezvăluie printr-un citat din Evanghelie, intră în legătură cu înțelegerea creștină a "jertfei". Cum nota Pasternak, Hamlet renunță la sine "pentru a înfăptui voința celui care l-a trimis". rugăciunea din textul poeziei "Cupa asta să mă ocolească" are o rezonanță evanghelică. Interpretarea pe care o dă Pasternak dramei lui Hamlet ca o "dramă a datoriei și renunțării de sine" este consonantă cu propriul destin și concepția sa despre menirea poetului. În poezia citată mai sus

Și sprijinindu-se de tocul ușii, posomorât,
Prin ecoul – vuetul pierdut –
A tot ce încă nu mi s-a-ntâmpat.

Spre mine-i îndreptat întunericul nopții fierbinte
Cu mii de binocluri pe axa-i lumească,
Dacă se poate Abba Părinte
Cupa asta să mă ocolească.

Îmi place concepția încăpățânată, de bună seamă,
Și-aș fi de acord să joc rolul ăsta, dar zău!
Uite că acum se joacă altă dramă,
Sloboade, așadar, pe robul tău!

Numai că-i stabilită ordinea actelor, cu cinism.
Și nu poți să scapi de sfârșitul niciunui drum
niciodată.

Sunt singur, totul s-a scufundat în fariseism.
A trăi nu-i o nimica toată.

este exprimată și ideea shakespeariană frecvent întâlnită în versurile sale – viața este o scenă pe care se desfășoară dramele umane. Imaginea vieții ca teatru în care omul-actorul își joacă rolul este una din temele sale preferate, care capătă diferite expresii:

Ты так играла эту роль!
 Я забывал, что сам суфлёр
 Что будешь петь и во второй,
 Кто б первый не совлёк.

sau într-o altă imagine a regizării teatrale a vieții:

Рассказа ли страшнее
 Дали точный адрес
 Отпирают, спрашивают,
 Двинутся как в театре.

Intenția de a scrie un roman-tragedie este întruchipată prin însăși structura lui, la baza căreia se află ideea de destin. De la primele pagini este sugerată mâna soartei, găsim aluzia la ceva ce este hărăzit să se întâmple indiferent de voința personajului principal. Lumea văzută aici cu ochii băiețelului Iura poartă în sine un fel de predestinare, răzbate după acum o premoniție a vârtejului ce-l va duce cu sine pe valurile vieții. Totul este redat printr-un limbaj simfonic, atât de caracteristic pentru stilul pasternakian. Imaginea malefică a viscolului ce se dezlănțuie în noaptea de după înmormântarea mamei lui Iura se derulează cu această conotație, confirmată de desfășurarea ulterioară

a romanului. Se anunță după acum o dramă, ce se află sub semnul implacabil al fatalității, cu care nu poți lupta, nu o poți evita:

"Afară dispăruse și drumul, și cimitirul, și grădina. Se auzea bocetul viforului, zăpada fumega în aer. Puteai să crezi că furtuna îl observase pe Iura, și, dându-și seama cât este de înspăimântătoare, se delectează cu impresia pe care i-o produsese. Ea șuiera și urla, și căuta să-i atragă cu orice chip atenția. Din ceruri venea vârtej după vârtej, cădea la infinit pe pământ o pânză albă, înfășurându-l într-un lițoliu de înmormântare. Virfornița era una pe lume, nimic nu i se putea împotrivi".

Sub semnul destinului se va desfășura mai târziu și povestea de dragoste între doctorul Jivago și Lara. Din momentul în care o întâlnește pe Lara o voce a subconștientului îi șoptește tânărului Iuri că viitorul îi va fi legat de această femeie:

"Iura se gândea la fată și la viitor". Întregul lanț de coincidențe, care vor dicta încrucișarea drumurilor vieții celor două personaje, confirmă acest lucru:

"Iura se uită în jur și văzu același lucru, ce cu puțin timp înainte căzuse sub ochii Larei". De la prima lor întâlnire Iuri Jivago exclamă: "Ea este! Și în ce împrejurări neobișnuite".

Vorbeam mai sus de o veritabilă construcție muzicală a textului. Există o imagine (și nu e singura) care re apare cu semnificația unui leitmotiv, exprimând semnul destinului – imaginea lumânării, pe care Iuri o

vede prima oară arzând la fereastra unei case de pe strada Kamerherskaia.

"Ei trecură pe Kamerherskaia. Lui Iuri îi atrăsese atenția un ochi de gheață topită la una din ferestre. Prin acest ochi răzbătea flacăra unei lumânări, care ieșea în stradă cu conștiința unei priviri, de parcă această flăcără îi pândea pe trecători și aștepta pe cineva" (subl. de noi – A. D.). Apoi urmează acel leitmotiv, de care aminteam – două versuri din poezia *Noapte de iarnă* (din caietul doctorului Jivago) – "*Ardea lumânarea pe masă. Ardea lumânarea*" – șopti Iura în sinea lui, începutul a ceva încă tulbure, fără formă, în speranța că va sosi de la sine continuarea. Dar ea nu venea».

Nu este deloc întâmplător faptul că în aceeași casă, pe strada Kamerherskaia, și-a trăiat ultimele zile ale vieții Jivago, iar Lara plângându-l la căpătâi gândește, acum când e mort, parcă cu gândurile lui de atunci; în memoria ei au rămas întipărite aceleași imagini ca acelea pe care le văzuse în acea iarnă, de mult, Iuri:

«Ea încerca să-și încordeze memoria, pentru a reproduce acea discuție din noaptea de Crăciun cu Pașenka, dar *nu-și mai amintea nimic decât lumânarea de pe pervazul ferestrei, care topise pojghița de pe geam.*

Putea ea atunci să se gândească la faptul că cel care era acum mort în fața ei, vedea din stradă același ochișor și era atras de flacăra lumânării? *Că de la această flăcără văzută din afară – "Ardea lumânarea pe*

masa – ardea lumânarea" – avea să pornească predestinarea" (subl. de noi – A. D.).

Aceste două fragmente, pe care le-am extras din textul romanului, fiecare exprimând gândurile lui Iuri și respectiv ale Larei ne dovedesc și faptul că avem de a face aici cu un unic discurs – acela al eroului liric Jivago – Pasternak.

Apariția simetrică a celor două versuri din poezia lui Jivago – la începutul și finalul romanului marchează de fapt începutul și sfârșitul unei mari iubiri, hărăzite de destin. Imaginea lumânării este încărcată de semnificații și din alte texte pasternakiene. Este pe de o parte "ceara de ghicit" soarta (гадальный воск) – imagine întâlnită într-una din poeziile sale), dar este și semantica mai complexă a flăcării, a luminii, ca metaforă a vieții, a sufletului viu al omului în contextul mai larg al creației sale (52), însemnând viața individuală în raport cu viața cosmică. În contextul poeziei *Noapte de iarnă*, lumânarea semnifică lumea interioară, care se contrapune dezordinii lumii exterioare, la care se face aluzie prin versul de la început *Мело, мело по всей земле* (cu ideea dominantă că viscolul spulbera totul în cale):

Мело, мело по всей земле
 Во все пределы
 Свеча горела на столе,
 Свеча горела.

Как летом роем мошкара
 Летит на пламя,

Светались хлопья со двора
К оконной раме.

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

На озарённый потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол,
И воск слезами с ночника
На платье капал.

И всё терялось в снежной мгле
Седой и белой
Свеча горела на столе
Свеча горела.

На свечу дуло из угла,
И жар соблазна
Вздывал, как ангел, два крыла
Крестообразно.*

* Ningea, ningea pe-ntreg pământul,
În toată zarea.
Ardea lumânarea pe masă,
Ardea lumânarea.

Cum, vara, roiesc musculițe
În jurul luminii, noian
Toți fulgii, toți fulgii din curte
Se învârtejeau la geam.

Lipea pe geam viscolul cercuri
Săgeți indicând depărtarea,
Ardea lumânarea pe masă,
Ardea lumânarea.

Strângea tavanul luminat
Tot umbre bizare,
Destine ale încrucișării
Încrucișări de mâini, încrucișări de picioare.

Cei doi pantofiori lunecau
Cu zgomot sec jos,
Pe rochie lumânarea își picura
Lacrimile sfios.

Și totul pierea în pâcla zăpezii
Albă căruntă
Ardea lumânarea pe masă
Ardea lumânarea.

Și în unghere sufla în feștilă
Și focul ispitei învolburate
Își ridica precum un înger
Două aripi încrucișate.

Metafora lumânării ca "lumina sufletului" care-i unește pe oameni este o idee, pe care am întâlnit-o într-un fragment nepublicat al nuvelei *Copilăria lui Luvers*. Acesta e un semn al "înrudirii de suflet" prin iluminare, prin lumina interioară, prin prezența lui Dumnezeu în noi, dacă ne gândim la semnificația biblică a luminii. Poezia *Noapte de iarnă*, care ocupă un loc central în caietul lui Jivago, adaugă la aceste înțelesuri și pe acela al "învierii spirituale" și deci a depășirii morții; în "încrucișarea" celor două principii – "viața" și "moartea", moartea este depășită prin înnoirea spirituală, iar viața, întruchipată aici în "lumânarea" de pe masă, își continuă arderea, iese învingătoare.

"Lumina din suflet" se armonizează cu lumina din lumea care-l înconjoară pe eroul pasternakian și spre care el simte o atracție deosebită.

În gândurile Larei după moartea lui Iuri Jivago despre "iubirea lor nemaivăzută și liberă", totul se leagă de armonia lumii din jur: "Ei s-au iubit, pentru că aceasta a fost dorința a tot ce i-a înconjurat, pământul de sub ei, cerul de deasupra, norii și copacii". Elementul fundamental al viziunii lui Pasternak din care decurg aspectele de bază ale lirismului său și care alcătuiește de fapt și substanța lirică a romanului, este conștiința legăturii organice a tuturor lumilor din univers.

"Niciodată, niciodată, chiar și în momentele fericite când uita de sine nu îl părăsea acel sentiment sublim – bucuria armoniei universale, apartenenței la

întregul tablou, la frumusețea, la întregul spectacol al universului".

Viața fiecărui om este o părticică a întregii lumi, care se supune aceluiași legi și interacțiuni, și este atrasă în stihia naturii. Forța destinului îl poartă pe om pe marele fluviu al vieții și el nu se poate împotrivi torentului: "Ce poate fi mai presus de pacea din familie și de muncă? Restul nu e în puterile noastre" – se spune în roman.

În timp ce lucra asupra romanului Pasternak traducea *Faust* de Goethe. În procesul traducerii se naște, putem spune, o legătură spirituală între cei doi mari scriitori. Pasternak sublinia în *Faust* tocmai acele aspecte, care îi caracterizează și propria viziune asupra lumii: "Domeniul, semnificația pe care o exprimă Faust este imperiul spiritului organic, lumea vieții". În textul romanului vom întâlni numeroase referiri la Faust de genul: "Fiecare om se naște un Faust pentru a îmbrățișa totul, pentru a trece prin toate încercările, pentru a exprima totul".

"Universul de viață" despre care vorbește Pasternak referitor la *Faust*, pulsează în toată plenitudinea și în romanul *Doctorul Jivago*. De fapt tema vieții și a nemuririi este una din temele de bază ale romanului.

Fluviul vieții curge în această carte cu firescul vieții naturii înseși (53). Exprimându-și impresiile după citirea romanului Olga Freidenberg face observații pline de sensibilitate și profunzime:

"Am reușit să termin de citit romanul tău. Care este părerea mea? Sunt în dificultate. Aici este viața în cel mai larg și măreț sens. Cartea ta este mai presus de orice judecată. În aprecierea ei poate fi aplicat ceea ce spui tu despre istorie, ca despre al doilea univers. Ceea ce respiră ea este măreț. Specificul ei este cu totul particular (tautologie neintenționată) și constă nu în originalitatea genului său sau în dezvoltarea subiectului, cu atât mai puțin în caractere. Nu sunt în stare să-l definesc. Aș dori să aud ce vor spune cititorii. Este o variantă deosebită a Cărții Vieții. Genialitatea atinge aici mari profunzimi. M-au trecut fiorii când i-am intuit dimensiunile filozofice, pur și simplu m-am speriat că e cât pe aci să mi se dezvăluie taina supremă, pe care o porți în sine, vrei să o exprimi întreaga viață, aștepti dezvăluirea ei – în artă sau în știință – și ți-e o frică de moarte de acest moment, căci trebuie să rămână o veșnică enigmă. Nici nu-ți închipui ce fel de cititor sunt eu. Citesc cartea ta și te citesc pe tine, și sângele nostru comun (54) și de aceea aprecierea mea nu este una omenească, accesibilă. Trebuie să deții toate acestea, nu doar să le citești, așa cum nu citești femeia, ci o posezi. De aceea o lectură de împrumut este inutilă.

Nu mă interesează ca realism al genului și al discursului. În roman există un grandios de altă speță. Dar, știi, ultima impresie după ce închizi cartea, este stranie pentru mine. Am impresia că te temi de moarte și că prin aceasta totul se explică – nemurirea ta teribilă pe care o construiești ca pe o faptă vitală" (55).

Olga Freidenberg intuiește, cu sensibilitatea care o caracteriza și ca o ființă apropiată, că pe Pasternak îl frământa în acești ani ideea apropierei morții și mai ales teama că nu va mai avea timp să-și scrie Cartea. Despre Carte ca "ființă vie", el scria în eseul *Câteva reflecții*:

"Nu demult se credea că scenele dintr-o carte sunt niște înscenări. Pură rătăcire. De ce să aibă ea nevoie de așa ceva? Se uită că unicul lucru care ne stă în putere este să nu deformăm glasul vieții, care răsună în noi.

Nepriceperea de a găsi și rosti adevărul constituie un neajuns, pe care nu poți să-l compensezi cu nici o pricepere de a spune neadevărul. Cartea este o ființă vie. Ea are memorie și e în depline facultăți mintale: tablourile și scenele sunt ceea ce a memorat din trecut și nu e de acord să uite" (56).

Romanul *Doctorul Jivago* este străbătut de la un capăt la altul de ideea nemuririi. Aceeași idee o întâlnim și într-o poezie din caietul doctorului Jivago, care încheie acest ciclu, și anume – *Grădina Ghetsimani*. Textul poeziei are legături adânci cu întreaga carte, "prin tema ireversibilității acceptate a drumului crucii ca un zălog al nemuririi vieții" (57):

Ci cartea vieții tocmai a ajuns
La pagina aceea când murim.
Și trebuie acum să se întâmple
Așa cum este scris în ea. Amin.

Vezi, secolele merg și merg ca-n pilde

Din mers pot ele să se-aprindă, jar.
Spre slava ei cea prea înfricoșată
Pogor în chinul gropii voluntar.

Ideea jertfirii de sine ca plată pentru nemurire este exprimată în imagini impresionante în versurile:

Жить и сгорать у всех в обычае,
Но жизнь тогда лишь обессмертишь,
Когда ей к свету и величию
Своею жертвой жизнь прочетишь.

"Mcarte nu va fi" stă scris pe foaia de titlul a manuscrisului primelor două capitole din 1946. Sub ele se află un epigraful care indică proveniența acestor cuvinte din Ioan Teologul: "Și va șterge Dumnezeu orice lacrimă de pe ochii lor și moarte nu va fi " (58). Tot în legătură cu această idee, Pasternak îi scris Olgăi Freidenberg ca răspuns la o scrisoare a ei (care nu s-a mai păstrat):

"Cuvintele tale despre nemurire nimeresc direct la țintă! Aceasta este tema sau starea de spirit principală a prozei mele actuale" (59).

Romanul lui Pasternak este o carte despre viață și despre moarte, despre problemele fundamentale ale existenței umane și ale artei:

"Arta – spune Pasternak – se ocupă neconștient de două lucruri. Reflectează mereu la moarte și prin aceasta creează mereu viața" (60). Întreaga structură a romanului are la bază această idee. Începutul și sfârșitul

lui cuprind două morți – în primele pagini este vorba de moartea mamei micului Iura, iar în final – moartea doctorului Jivago. Parcă o moarte o prefigurează în mod fatal pe cealaltă. Să ne aducem aminte de scena viscolului de la începutul cărții, fragment pe care l-am citat deja; la sfârșitul lui ninsoarea văzută de Iura era comparată cu o pânză albă care înfășura pământul ca într-un lînțoliu de înmormântare. Deosebit de grăitor este în același sens și un dialog care are loc la înmormântarea mamei lui Iura:

«"Pe cine înmormântează?" Li se răspunde – "Jivago". "Așa deci. Am înțeles". – "Nu pe el. Pe ea". – Tot una. Fie-i țărână ușoară. Bogată înmormântare"».

Confuzia care este redată în acest fragment în legătură cu persoana înmormântată aduce deja în discuție de la bun început moartea lui Jivago, care se va întâmpla peste mulți ani. Pe parcursul romanului sunt exprimate reflecții cu privire la corelația între viață și moarte, despre taina morții, care rămâne oricum nedescifrată de om, indiferent de căile pe care încearcă să o dezlege – la modul biologic, istorico-filozofic sau artistic. Iuri Jivago, fiind încă student la medicină în anul I, studia anatomia pe cadavre. În acest "teatru" al morții domnea peste tot aceeași taină, care-l va preocupa apoi toată viața.

"În subsol mirosea a formol și acid fenic și prezența tainei se simțea peste tot, începând cu soarta necunoscută a tuturor acestor corpuri expuse și sfârșind cu însăși taina vieții și a morții, care se simțea aici în subsol ca la ea acasă.

Vocea acestei taine, care înăbușea tot restul, îl urmărea pe Iura, stânjenindu-l la disecție. Dar, de fapt, la fel îl stânjeneau multe în viață".

Întregul text abundă în discuții despre istorie și locul omului în fluxul istoriei, și în acest plan dominantă este ideea întrepătrunderii între viață și moarte ca un fenomen dinamizator al dezvoltării.

"Nikolai Nikolaevici locuia la Lausanne. În cărțile pe care le editase acolo în rusă și în traduceri, el își dezvoltă o gândire mai veche asupra istoriei, ca un al doilea univers, populat de umanitate, ca răspuns la fenomenul morții, cu ajutorul fenomenelor timpului și memoriei".

Se știe că fiecare om moare ducând cu sine această taină. Tema o găsim în nenumărate forme tratată în artă. Omul moare la ei "în istorie, în toiul activității dedicate depășirii morții". Depășirea morții înseamnă "viața prin urmași".

"Tot timpul una și aceeași viață identică umple universul și în fiecare ceas se înnoiește în nenumărate combinații și metamorfoze. Iată sunteți frământați de temerea – veți reînvia sau nu, dar deja ați reînviat când v-ați născut, dar nu v-ați dat seama de asta".

Menirea artei este să cânte nemurirea vieții și este mereu în căutarea veșniciei (61). Talentul, ca darul suprem al vieții trebuie să slujească frumosului, ce se află pretutindeni în lumea înconjurătoare. În întreaga operă a lui Pasternak viața ca nemurire este asociată cu lumina. Viața iradiază lumină pentru că *viața este lumina*. În planul expresivității pasternakiene imaginile

se nasc din această metonimie fundamentală. Cu aceeași semnificație apar imaginile legate de lumină și în *Doctorul Jivago*, care, cum spuneam, trebuie citit ca text poetic, înrudit cu simbolica liricii pasternakiene.

Construcția muzicală a poeziei lui Pasternak o regăsim în întreaga substanță a romanului, pe care-l putem numi și o simfonie a luminii. Încă de la primele acorduri textul creează o dispoziție muzicală a luminii. Micuțul Iura se trezește în toiul nopții (după înmormântarea mamei) din cauza unei iluminări puternice: "*Chilioara întunecată fu iluminată supranatural de fluturarea unei aripi de lumină albă*" (subl. de noi – A. D.). Aluzia la supranatural în această propoziție, care ne duce cu gândul la pogorârea duhului sfânt, aduce cu sine suflarea vie a naturii. Afară ea trăiește în toată plinătatea ei. Deosebit de interesant ni se pare faptul că această dispoziție muzicală se transmite peste ani, face legătura cu o nouă perioadă din viața lui Jivago, și are aceeași semnificație tainică a unei forțe miraculoase, care îl însoțește pe drumul existenței. Este un moment de răscruce – în timpul războiului civil Jivago se refugiază cu familia în Ural. Călătorește cu trenul. Am mai relevat în capitolele anterioare cât de frecvent întâlnim în poezia și proza sa imaginea trenului, un semn pe drumul vieții, percepute ca o călătorie. Într-un interviu acordat savantului suedez A. Nielsen, Pasternak observa în acest sens: "*Noi am aflat că suntem numai oaspeți în această lume, călători între două gări*. În acest timp scurt pe care-l trăim pe pământ trebuie să ne lămurim atitudinea

noastră față de existență, locul nostru în univers. Altfel viața este de neconceput. Aceasta înseamnă renașterea vieții noastre interioare, renașterea religiei nu ca o dogmă bisericească, ci ca o receptare a vieții" (subl. de noi – A. D.; 62).

Așadar, revenim la călătoria lui Jivago spre Ural. Ca și atunci, în copilărie, este trezit de o lumină:

"Iuri Andreevici se trezi la începutul nopții cu un nedeslușit sentiment de fericire, care-i umplea sufletul și care era atât de puternic, încât se trezise din somn. Trenul staționa undeva într-o gară. Gara era învăluită în amurgul sticlos al nopții albe. *Acest întuneric luminos era pătruns de ceva nedeslușit și măreț. Era martorul unui spațiu întins și deschis spre lumină*" (subl. de noi. – A. D.).

Ar părea cel puțin ciudat acest sentiment măreț de fericire în clipele atât de grele pentru el, ca și pentru toți, dacă nu am înțelege semnificația acestei lumini, ca un adevărat semnal muzical, care îi reînvie de fapt o dispoziție sufletească din copilărie. Universul copilăriei, trăirile frumoase ale adolescenței și tot ce a fost pur la această vârstă a idealurilor, omul le păstrează întipărite în memoria de lumină a sufletului, ca pe un adevărat "prototip", cum spune Pasternak, al personalității sale.

"Iuri Andreevici îndrăgise încă din copilărie pădurea străpunsă de focul zării amurgului. *În asemenea momente parcă treceau prin el coloane de lumină, ca un dar al spiritului viu.* Intra ca un torent în sufletul lui, îi intersecta întreaga ființă și, ca o pereche

de aripi, ieșea de după omoplați afară. Acel prototip adolescentin, care se formează la orice om pentru toată viața, și care i se pare fața lui interioară, personalitatea lui, se trezi cu întreaga forță primară în el și făcu ca întreaga natură, pădurea, amurgul și tot ce vedea să se transforme în ceva la fel de primar și de atotcuprinzător. "Lara" – șopti el, închizând ochii, îndreptându-se mental spre întreaga sa viață, spre pământul lui Dumnezeu, spre *tot ce se desfășura în fața lui, luminat de soare*" (subl. de noi – A. D.).

Expresia poetică a receptării lumii ca un organism armonios este și această "comuniune a luminii dinlăuntru cu cea dinafară", sentimentul contopirii omului cu lumea care-l înconjoară:

"Acum omogenitatea iluminării în casă și afară producea aceeași bucurie nemotivată. Coloana de aer rece era aceeași în casă ca și afară, și asta îl înrudea cu trecătorii de pe ulițele înserării, cu stările de spirit din oraș, cu viața în lumină. Spaimetele i se spulberaseră. Transparența serii de primăvară, a luminii care pătrundea peste tot îi păreau un zălog pentru speranțele îndepărtate și darnice".

Dar viața individuală nu este învăluită numai în lumină. Ea este profund dramatică. *Doctorul Jivago* ca roman-dramă, cuprinde în planul poeziei sale împletirea luminii cu întunericul. Pictura trăirilor sufletești este redată în toată complexitatea de lumini și umbre. Prin acest limbaj sunt adeseori exprimate trăirile dramatice, întunericul interior simțit în

momentele dificile poate distona cu lumina din jur a naturii, fiind și mai intens simțit.

"Deși era încă în plină lumina zilei, doctorul avea senzația că se află într-o seară târzie în codrul întunecat al vieții sale. Domnea atâta întuneric în sufletul lui, era atât de trist. Luna nouă ca o povestire a despărțirii, ca o imagine a singurătății, ardea în fața lui (...).

Ceva se oprise în interiorul lui și se frânșese. Își blestema soarta și-l ruga pe Dumnezeu să pătreze viața acestei *frumuseți triste, supuse, indiferente*. Iar luna tot mai stăruia de-asupra magaziei, ardea dar nu încălzea, luminoasă dar fără a ilumina" (subl. de noi – A. D.).

În planul expresiei, putem spune că maniera artistică a lui Pasternak este apropiată de limbajul picturii. Prin combinațiile de lumini și umbre sunt mai pregnant reliefate fragmente ale tabloului lumii, asupra cărora se oprește ochiul artistului. Ca și în pictura impresionistă, nu numai lumina dar și umbra reprezintă un element de dinamism, care transformă imaginea, segmentul de realitate zugrăvit. În același timp, asemeni tuturor elementelor, care populează spațiul poetic pasternakian, umbra capătă și ea materialitate:

"Umbra nu era neagră, ci cenușie, ca o pâslă umedă". Umbra este ceva viu, dinamic, activ:

"Pasagerii, care stăteau la ferestre, le luau lumina celorlalți. De la ei porneau spre dușumea și banchete umbre de două, de trei ori mai lungi. Ba chiar nici nu mai încăpeau în vagon. Ele alergau în salturi spre

partea cealaltă a povârnișului, împreună cu umbrele trenului în mers”.

Lucrurile sunt văzute, așa cum observam undeva, sub efectul iluziei optice. În legătură cu această viziune asupra lumii, care este de fapt însăși privirea artistică la Iuri Jivago, se spune în roman:

“În acest interes față de fiziologia ochiului se vedeau și alte laturi ale personalității lui Iura – înclinațiile lui artistice și reflecțiile, privitoare la imaginea artistică și construcția ideii logice”.

Prin iluzia optică, ca unul din atributele artei, lumea înconjurătoare se transfigurează:

“Între timp se întunecase repede. Pe străzi se făcuse mai strâmt. Casele și gardurile se adunaseră grămadă în întunericul serii. Copacii veniseră la lumina lămpilor. Era o noapte înăbușitor de caldă. La fiecare mișcare te treceau sudorile. Dungile de lumină de la lămpile cu gaz se prelingeau pe trunchiurile copacilor”.

Recunoaștem în asemenea imagini lumea poeziei lui Pasternak, în care totul este supus metamorfozelor, unde toate lucrurile își pot schimba locul lor obișnuit în spațiu, unde nimic nu e static. Tot ce pare ochiului obișnuit nemișcat, la Pasternak este în permanentă mișcare, transfigurare.

“În strălucirea fulgerelor dese apărea strada, care fugea undeva în adâncime”.

Lumea din jur este ca un teatru uriaș, pe scena căruia, sub efectul luminii, ca după planul regizorului, este scos în relief un aspect sau altul. Cum spuneam, textele pasternakiene sunt pline de aluzii la asemănarea

vieții cu spectacolul. Iată cum este descrisă în roman o scenă, un episod pe calea ferată, unde s-a sinucis un om:

"Chiar și soarele, care părea un accesoriu local, cu timiditatea serii, lumina scena de lângă mine, apropiindu-se parcă cu teamă de ea..."

O altă dramă este redată într-o manieră asemănătoare. Momentul va juca un rol deosebit în desfășurarea ulterioară a vieții lui Jivago, pentru că aici a văzut-o prima oară pe Lara. Scena pe care se consumă de această dată drama este o cameră, iar Iura se pomenește a fi spectatorul unei "piese":

"Acolo era dormitorul, un colțisor delimitat de antreu printr-o perdea prăfuită. Acum în marea zăpăceală uitaseră s-o lase în jos. Pe un scaun în alcov ardea o lampă. Acest colț era puternic luminat de jos, ca lumina la o rampă teatrală". Iar în continuare se desfășoară "spectacolul":

"Iura îi devora pe amândoi cu privirile. Din penumbra în care nimeni nu putea să-l vadă el privea țintă la cercul luminat de lampă. Spectacolul subjugării fetei era ca o taină de neexprimat și de o sinceritate nerușinată. Sentimente contradictorii i se îngrămădiră în piept. I se strânse inima de aceste trăiri nemaîncercate".

Deși într-un spațiu îngust, totul se desfășurase sub imperiul iluziei distanțării între scenă și spectator, iluzia fiind la un moment dat intensificată și de impresia că oamenii au devenit niște marionete.

În desfășurarea romanului scena vieții atrage mereu alte spectacole. O dată cu declanșarea revoluției și a războiului civil, din lumea închisă a individului, destinele omenești ies în spațiile deschise ale piețelor. Mai ales cu această semnificație este zugrăvită scena unui miting la care Jivago va privi cu aceeași curiozitate de spectator. Este, după opinia noastră, o stare care-l caracterizează. El se implică foarte puțin în evenimente (și atunci fără voia lui), nu are dorința de a se integra mulțimii, își păstrează, pe cât se poate, în asemenea împrejurări, statutul său de individ, dar vârtoarea îl atrage la un moment dat; această lume în transformare nu putea să nu-i transforme și lui existența.

În scena mitingului el este atras fără voia lui în ce se întâmplă în jur, fără a deveni însă participant, el rămâne doar martorul evenimentelor, spectatorul care se menține la o anumită distanță:

"Luna era deja sus pe cer. Totul era inundat de lumina ei densă și alburie (...).

Mitingul se desfășura în partea opusă a pieței. Dacă îți încordai auzul, puteai să prinzi tot ce se vorbea, Dar *splendoarea spectacolului* îl cuceri pe doctor. El se așează pe o bancă la poarta secției de pompieri, fără a fi atent la glasurile ce razbăteau de peste drum și începu să privească în jur (...).

Noaptea luminată de lună era nemaipomenită, ca un dar filantropic sau de clarviziune, și deodată în liniștea acestui basm luminos începură să se audă

sacadat sonoritățile unei voci cunoscute, parcă nu de mult auzite".

Cum se poate observa și din citatul de mai sus, Jivago este receptiv mai ales la tot ce degajă poezie și selectează cu precădere aceste momente.

"Jivago este o personalitate creată parcă pentru a recepta epoca fără a se implica în nici un fel" (63) – remarcă D. Lihaciov.

O asemenea zugrăvire a revoluției ne amintește oarecum de stilul literaturii anilor 20, în care revoluția este prezentată ca o stihie (în acest sens se vorbește de influența lui Blok – revoluția este vântul, viscolul, furtuna, care spulberă, curăță totul în cale). Și în acest roman întâlnim imaginea viforului, nu întâmplător legat de declanșarea evenimentelor revoluționare. Când doctorul Jivago citește în ziar despre instaurarea dictaturii proletariatului, aceasta se asociază cu dezlănțuirea unui viscol teribil pe străzile Moscovei:

"Viscolul îi biciuia ochii și acoperea rândurile gazetei cu zăpadă cenușie și foșnitoare. Dar nu asta îl împiedica să vadă. Măreția și veșnicia clipei îl zguiduiră și nu-l lăsau să-și revină".

Marea tulburare sufletască pe care i-o produce impactul cu neobișnuitul întâmplărilor este întruchipată aici într-o imagine pe care am mai întâlnit-o în lirica sa, în poezia *Viscolul*. Debusolarea eroului, pierderea reperelor în această viață întoarsă pe dos, se asociază și aici cu mișcarea într-un labirint; în drum spre casă, prins în vârtejul viscolului, Jivago rătăcește în acea seară pe străzile Moscovei și nu poate găsi drumul spre

casă. Ideea rătăcirii este metafora nu numai a dramei lui Jivago, dar a unei întregi generații a revoluției. Așadar evenimentele revoluționare se dezlănțuie ca o furie a naturii, care nu poate fi evitată, ocolită, stăvilită. Inevitabilul îi face pe oameni lipsiți de voință. Nu întâmplător Pasternak își alege ca erou un om sensibil, inteligent, talentat, poet, dar fără nici o pornire de a se implica în vreun fel în ceea ce se petrece în jurul său. Prin profesiunea sa, medic fiind, este o persoană neutră în război. Un lucru de asemenea interesant – viața lui Jivago se intersectează cu a unui personaj complet diferit din punctul de vedere al caracterului – Antipov-Strelnikov, figură de participant activ la războiul civil (în tabăra roșilor).

«Jivago este diametral opus lui Antipov-Strelnikov – spune D. Lihaciov. Strelnikov este întruchiparea voinței, întruchiparea năzuinței de a acționa. Trenul său blindat aleargă impetuos, înăbușind necruțător orice împotrivire în fața revoluției. Dar până și el nu poate să accelereze sau să încetinească triumful evenimentelor. Strelnikov este în aceeași măsură "lipsit de voință" ca și Jivago. Jivago și Antipov-Strelnikov nu sunt numai opuși dar și comparabili. Destinele lor sunt aproape identice – Antipov-Strelnikov și Jivago sunt în "cartea soartei pe aceeași pagină", cum se spune în roman, citând cuvintele din *Romeo și Julieta* de Shakespeare – marele dramaturg-istoric» (64).

Cum spuneam, Jivago-Pasternak socotește revoluția ceva similar cu fenomenele naturii, așa încât consideră că orice amestec în evenimentele ei nu este

recomandabil. În logica simbolică a acestei cărți, de la uimirea și admirația inițială, când Jivago nu înțelegea ce se întâmplă, se ajunge la o cu totul altă stare de spirit, dar care, într-un fel, nu o contrazice pe prima. Faptele ce vor urma sunt privite de Pasternak ca un amestec brutal în mersul natural al istoriei.

"Pe parcursul lor, atât eroul cât și autorul simt tot mai des evenimentele ca pe o violentare a vieții, se conving tot mai mult că ea nu suportă nici un fel de amestec, nu are nevoie de el. Viața nu poate fi schimbată, refăcută prin eforturi din afară. Să se schimbe, să se refacă poate doar ea însăși, în curgerea ei organică" (65).

Aflându-se fără voia lui la un anumit moment dat într-un detașament de partizani, doctorul Jivago are o dispută cu comandantul despre proiectul de construire a unei vieți noi:

"Să refaci viața! Așa pot gândi oamenii care nu au cunoscut viața, nu i-au simțit spiritul, sufletul. Pentru ei existența este un colos de material inform, neatins de harul înnobilării. Material, substanță, viața nu poate fi niciodată. Ea singură se transformă pe sine, este mult mai presus de teoriile noastre prostești" – spune Jivago.

Este în această carte o filozofie a istoriei. Dar nu rostită explicit, ci învăluită mai ales în stări emoționale, este o "înțelegere intuitivă a istoriei".

Pasternak nu-și propune să explice istoria, viața în general, ci doar s-o prezinte. Spre deosebire de scriitorii care au tratat tema intelectualității în

revoluție, și sunt în literatura rusă multe asemenea opere, Pasternak alege un alt unghi de vedere. Considerând revoluția o stihie și deci o forță de distrugere (până la un punct optica se aseamănă cu a lui Blok din poemul *Cei doisprezece* și cu cea din poezia anilor 20), prin destinul lui Jivago și a celor apropiați lui, vedem cum treptat se distruge întregul lor univers individual, cum se distrug valorile general-umane. Cu atât mai mult cu cât războiul civil este privit ca orice război – însemnând sânge, cruzime, ignorarea aspirațiilor individului. Imaginea epocii este tragică. Cum tragică este și imaginea Rusiei în revoluție. Într-un anume sens Pasternak pornește și el de la ideea autojertfirii, crucificării Rusiei pentru ispășirea păcatelor omenirii. Ideea a fost mult vehiculată la începutul veacului, mai ales în cadrul grupării literare "Sciții", care afirma misiunea mesianică a Rusiei (în acest spirit au fost scrise și primele poeme de după revoluție ale lui Esenin; 66). Deci, și în romanul lui Pasternak putem recepta în acest spirit pasajele referitoare la Rusia:

"Alături de el se ridică chipul uriaș al Rusiei, arzând sub ochii întregii lumi ca o lumânare a ispășirii pentru toate vicisitudinile omenirii". Interesant, că aceste cuvinte sunt rostite de revoluționarul Strelnikov. Jivago nu are vocația jertfirii de sine pentru o cauză comună. El pleacă din Moscova, își caută refugiul departe, în Ural. Este mânat mai ales de dorința de a-și păstra libertatea lumii sale interioare, conștiinței sale și spiritualității individuale. Se înțelege că această dorință

se ciocnește de brutalitatea noii realități. Încearcă un timp să trăiască refugiindu-se în amintiri, apoi în creația sa literară (scrie versuri) și să păstreze cu disperare, ca pe o comoară, dragostea pentru Lara. Dar așa cum în vâltoarea vieții el se trezește între două tabere și în dragoste el are de ales între două femei – pe care le iubește – între soție și Lara. Întors la Moscova personalitatea sa se degradează tot mai vizibil. I se accentuează sentimentul de singurătate (a pierdut tot ce-i era mai drag – soția și copiii au fost exilați în străinătate, Lara a plecat, dispărând din viața lui), valorile existențiale se distrug și ele, (se înconjoară de oameni cu care nu are nimic comun, "incapabili să gândească liber"), toate acestea sunt dureros de suportat pentru un intelectual în adevăratul sens al cuvântului; realitatea ia o întorsătură pe care el nu o mai poate pricepe.

În legătură cu asemenea modificări în conștiința oamenilor, Pasternak nota într-o scrisoare:

"Noi toți în afară de revoluție, am simțit și degradarea formelor fundamentale de conștiință, au fost zdruncinate toate obiceiurile și noțiunile folositoare, toate formele de oportunitate a folosirii priceperii noastre".

Jivago dispăre treptat din viața socială. La început se autoizolează "în celula de sincerități" a creației sale poetice, apoi în încercări absurde de a încropi o nouă viață de familie etc. Astfel încât moartea lui pe stradă este un final simbolic – pe drumul său el ajunsese într-o fundătură, într-un teribil

impas. Mai departe nu mai avea încotro să meargă. Scena în care se povestește moartea lui, precedată de senzația de sufocare într-un vagon de tramvai, este plină de semnificații.

Și totuși, în pofida acestui final, romanul se încheie într-o tonalitate apoteotică de "muzică a fericirii", este un imn închinat vieții pe pământ și luminat de speranțe în viitor:

"Prietenilor îmbătrâniți, care se aflau la fereastră li se părea că această libertate a sufletului sosise, că tocmai în această seară viitorul se așternuse palpabil pe străzi, că ei înșiși intraseră în acest viitor și de azi se găsesc în el. O liniște fericită, plină de adorație pentru acest oraș și pentru întregul pământ, pentru participanții la istorie care apucaseră această seară, și pentru copiii lor, se simțiseră pătrunși de o muzică a fericirii, care se revarsă în depărtări".

Această adorație pentru Moscova care răsună în ultimele rânduri ale romanului străbate întreaga creație a lui Pasternak. Dacă mari scriitori ruși ca Pușkin, Gogol, Dostoievski, Belii, Blok au fost atașați de Petersburg, Pasternak este poetul Moscovei. Tema orașului este una din temele sale preferate – orașul plin de o poetică visare, cu intonațiile sale specifice, cufundat în meditații la viitor, un fel de horoscop al celor ce-l locuiesc; în versurile pasternakiene întâlnim un adevărat "mit moscovit" care este prezent și în roman.

Un alt mit ce străbate întreaga urzeală de afectivitate a cărții este acela al Rusiei. De la bun

început el și-a conceput opera ca un roman închinat Rusiei:

"Ți-am spus că am început să scriu un roman în proză. De fapt aceasta este prima mea mare operă adevărată. În ea vreau să dau imaginea istorică a Rusiei în ultimii 40 de ani și, în același timp, prin toate laturile subiectului, la modul ideal elaborat ca la Dickens sau Dostoievski – o operă în care îmi voi exprima concepțiile despre artă, Evanghelie, viața omului în istorie și multe altele" (67).

Așa cum afirmam mai sus, importante în roman nu sunt nici subiectul, nici caracterele, ci dezvoltarea ideii artistice. În complexul de concepții ale lui Pasternak cu privire la numeroase aspecte ale vieții, tema Rusiei este crucială. La ea se raportează toate celelalte – și tema chestiunii ruse, și tema intelectualității, și tema Rusiei și revoluției, tema nemuririi vieții și nemuririi Rusiei etc. Chiar tema dragostei. Încântarea în fața vieții și a ființei umane generează un anumit patos al cărții, care se exprimă prin dragostea față de natura Rusiei. Jivago iubește Rusia cu toată ființa sa – pentru el ea este o minune și această dragoste îi provoacă o sublimă suferință.

Textul romanului abundă de peisaje încântătoare, care-și au semantica lor poetică profundă, sunt nu numai purtătoare de lirism, dar cum afirma undeva Eisenstein cu privire la rolul peisajului în film, ele conțin și sâmburele dramatic.

"Zăpada se topea la început în tăcere și în straturile ascunse, până când minunea ieși la suprafață.

De sub stratul mișcător de zăpadă țâșni apa, care căpătă grai. Desișurile pădurilor tresăriră. Totul se trezi la viață.

Torentul avea unde să-și dea frâu liber. Zbura în jos, se revărsa peste margini. Codrul se umplu de zvon, de fum și de arome. Primavara în beatitudinea ei se lovi cu capul de cer, iar acesta se tulbură și se acoperi de nori păsloși cu marginile atârnând deasupra pământului. Deodată ploi torențiale se dezlănțuiră calde și aromate spălând ultimele bucăți din carapacea neagră de gheață."

Dincolo de acest tablou, cu rezonanțe mitologice, al dezghețului de primăvară se află semnificația mult mai adâncă a minunii naturii, a tainei vieții, de care este impregnat întregul roman. "Nu pot să concep viața în afara tainei" – spunea Pasternak. Natura pasternakiană, ca și întreaga existență conține ceva de basm. Din acest punct de vedere romanul se apropie de spiritul folclorului rus. Se știe că în perioada când scria *Doctorul Jivago*, Pasternak a parcurs nu numai numeroase materiale documentare, dar și creații folclorice din zona munților Ural și celebra culegere de basme rusești a lui A. Afanasiev, alcătuieste el însuși culegeri de folclor. Lucrând la partea a doua a romanului mărturisea: "Acum prima parte îmi pare o introducere la cea de-a doua, mai puțin obișnuită. Caracterul ei neobișnuit constă în faptul că realitatea, adică tot ce se întâmplă, o încadrez mult mai departe de planul obișnuitului, decât în prima, aproape la limita basmului" (subl. de noi – A. D.; 68).

În această parte, mai ales, orientarea relevată de Pasternak se exprimă și într-o frecvență semnificativă a cuvintelor "сказка", "сказочный" ("basm", "feeric").

La limita între realitate și basm se desfășoară și întreaga poveste de dragoste dintre Jivago și Lara. Feminitatea, ca una din tainele esențiale ale vieții, una din temeliiile ei, este exprimată aici prin chipul Larei, parcă înzestrat cu o forță magică:

"... această fetiță firavă și fragilă este parcă încărcată cu electricitate până la limită, cu toată feminitatea lumii. Dacă te apropii de ea sau o atingi cu un deget sar scânteii și se luminează camera, ori te omoară pe loc, ori te electrizează cu darul ei de atracție magnetică".

În încercarea de a crea un epos cu mijloace lirice, personajele sunt lipsite de caracteristici fizice, palpabile. Sunt chipuri plămădite din alt material. Pentru Pasternak "eroii sunt în primul rând purtătorii unei experiențe spirituale și se dezvăluie tocmai în sfera spritualului – afirmă Vozdvijenski (...). De aici și un grad mult mai mare de convenționalism decât în proza obișnuită. El este în romanul lui Pasternak așa cum îl întâlnim în poezia lirică. Textul este străbătut de simbolică poetică pură" (69).

În legătură cu Lara, același exeget al romanului pasternakian afirma că ea, atât pentru Jivago, cât și pentru Pasternak se contopește cu Rusia, cu dragostea față de viața însăși, cu fericirea existenței. În acest sens dragostea pentru Lara reprezintă relația cu lumea. Pentru autor ea prezintă importanță nu ca un caracter

viu, ci mai ales ca o concentrare a trăirilor proprii, a concepțiilor, a reprezentărilor despre tot ce implică viața, și de aceea o vedem pe Lara, ca și pe Jivago, nu în carne și oase (nu ne imaginăm portretul ei exterior), ci în sfera spiritului, prin autodezvăluirea monologică (70).

Destinul lui Jivago se desfășoară de la vaga presimțire a acestei mari iubiri, trecând prin trăirile acestei fericiri, până la pierderea sensului vieții o dată cu pierderea Larei.

"*Nu degeaba te afli la sfârșitul vieții mele, îi spune Jivago Larei – îngerul meu, interzis și ascuns, sub cerul războaielor și răscoalelor, tu, cândva, sub cerul liniștit al copilăriei, te-ai ridicat la începuturile ei*" (subl. de noi – A. D.) După cum vedem chipul idealizat al femeii se confundă cu tot ce e legat de copilărie. Aceste ultime cuvinte coincid cu ceea ce mărtusisea într-o scrisoare (am mai citat-o deja în alt capitol) în legătură cu venerația pe care a simțit-o dureros față de femeie încă din copilărie, față de această întruchipare a vieții și frumuseții ei, față de slăbiciunea și forța femeii în același timp.

Din momentul în care Lara dispare din viața lui, Jivago încearcă să compenseze un gol imens cu ajutorul artei, creației sale, în centrul căreia nu putea fi altcineva decât Lara.

"El bea și scria lucruri dedicate ei, dar Lara versurilor și însemnărilor sale, pe măsură ce înlocuia un cuvânt cu altul, se îndepărta tot mai mult de

prototipul său, de mama vie a Katenkăi, care plecase cu Katia într-o călătorie (...).

Astfel ceea ce-i fusese atât de aproape, ce mai fumega și încă nu se răcise, era exclus treptat din poezie, și în locul rănilor sângerânde și durerilor își făcea locul în ele o lărghețe liniștitoare, care ridica un caz particular la rangul de lucru comun și cunoscut.

Dincolo de faptul că plângea după Lara, el definitiva mâzgălelile din diferite perioade despre tot felul de lucruri, despre natură, cotidian. Așa cum se mai întâmplase cu el și altă dată, o mulțime de gânduri despre viața personală și viața societății îl asaltau în același timp (...).

Plângând după Lara el deplângea acea vară de demult când revoluția fusese zeul care pogorâse atunci din ceruri, dumnezeul acelei veri, și fiecare înnebunise în felul său, și viața fiecăruia exista separat, confirmând justetea politicii de sus.

Schițând tot felul de lucruri el controla și nota că fiecare expresie a artei slujește frumosul, și frumosul este fericirea stăpânirii formei, forma este izvorul organic al existenței; tot ce trăiește ar trebui să stăpânească forma, ca să existe și, în felul acesta, arta, inclusiv cea tragică, reprezintă o povestire despre fericirea de a exista".

Încercările vieții înseamnă, după cum remarcă Jivago-Pasternak – nu numai peripețiile soartei, ci și tema creației legate organic de aceasta. După despărțire Lara devine pentru Jivago prototipul, o temă de poezie. Înseși cuvintele prin care Jivago sintetizează tot ce a

însemnat prezența Larei în viața lui sunt în fond definirea atributelor artei – "adio, bucuria mea, fără margini, inepuizabilă, veșnică". Imaginea Larei adună în ea cele mai caracteristice semne ale universului poetic pasternakian. Romanul abundă în referiri la creația artistică, la forța activă, magică a cuvântului poetic. Lumea poeziei lui Pasternak este un univers al lucrurilor niciodată definitiv conturate, într-o permanentă curgere a transformărilor, pe care nimeni nu o poate pretinde că le-a surprins în ipostaza cea mai caracteristică. Bucuria creației este corelarea de forțe capabile să răstoarne ordinea obișnuită a lucrurilor, când "capătă prioritate nu omul și starea sufletului său, ci discursul prin care autorul vrea să se exprime. Discursul – patria și recipientul frumosului și sensului – începe el însuși să gândească și să vorbească pentru om, și devine în totalitate o muzică, nu în sensul elementelor eufonice, ci ca impetuozitate și măreție a fluxului său interior (...).

În asemenea momente Iuri Andreevici simțea că munca principală nu o face el, ci altcineva care e mai presus, se află deasupra lui, și îl dirijează, și anume: starea gândirii și poeziei universale și ceea ce îi este predestinat pentru viitor, următorul pas pe care trebuie să-l facă în dezvoltarea istorică. Și el se simțea doar un pretext și un punct de referință, pentru ca să intre în acțiune".

După cum reiese și din aceste reflecții, arta poetică înseamnă pentru Pasternak un "amestec", o contopire organică între cuvinte și idei, care dictează

toată construcția acestui organism, "este o idee, o afirmație despre viață în toată cuprinderea ei (...). Cuvintele pe care le pune în mișcare pot să facă minuni. *Arta scriitorului poate face lumea creată prin cuvinte la fel de palpabilă ca însăși natura care ne înconjoară*" (subl. de noi – A. D.).

Dezvăluirea celor mai intime unghere ale actului creației de către Jivago-Pasternak aparține tonalității de ansamblu a acesti cărți, scrise cu o impresionantă deschidere a sufletului, ca o spovedanie. Ceea ce se afirmă în legătură cu potențele cuvântului poetic, care poate săvârși minuni, este dovedit prin Minunea acestei Cărți.

NOTE ȘI COMENTARII

1. B. Pasternak, *Несколько поколений*, în *Собрание сочинений в пяти томах*, Moscova, vol. IV, 1991, p. 367.

2. Scrisoare către V. Vs. Ivanov, 1 iulie 1958, vol. V, p. 565.

3. Vezi V. M. Borisov și E. B. Pasternak, *Comentariu la romanul "Doctorul Jivago"*, vol. III, p. 648.

4. *Idem*, p. 649-650.

5. Olga Ivinskaia, în cartea sa *Anii cu Pasternak. În captivitatea timpului* își deapănă povestea lor de dragoste. Ea a plătit pentru această dragoste cu închisoarea. Și apoi cu deportarea, împreună cu fiica sa.

Olga Ivinskaia își amintește de prima lor întâlnire în biroul de la redacția revistei "Novii mir", care le-a pecetluit soarta la amândoi pentru cei 14 ani ce au urmat, până la moartea lui Pasternak. Își amintește cum o colegă, care-l întâlnise cu o zi înainte la redacție, îi spusese cu exaltare: "Cu puțin timp înainte am vorbit cu Dumnezeu!". Și iată cum povestește Olga Ivinskaia primele sale impresii:

"Atunci, intrând în viața mea pășind pe covorul de la redacție, el m-a impresionat prin sculpturalitatea sa – dar această sculptură era făcută de un geniu, care

nu cunoștea proporțiile și canoanele. De sub dalta acestui geniu ieșise un om fără naționalitate, cu ochii sclipitori și puțin oblici sub sprâncenele alungite spre tâmpale, un om care cutreieră prin peisajul universului (...).

Și iată este acum lângă măsuța mea de la fereastră – cel mai darnic om din lume, căruia i s-a dat dreptul să vorbească în numele norilor, a stelelor și vântului, care a găsit asemenea cuvinte veșnice despre pasiunea bărbatului și slăbiciunea femeii.

Câtă fericire să particip la uimitoarele zboruri și prăbușiri, de la grădinile stelare la tractul digestiv, prin care curg aceste stele, înghițite de privighetorile tuturor nopților de dragoste" (Olga Ivinskaia, *Годы с Борисом Пастернаком. В плену времени*, Moscova, 1992, p. 17-18.

6. *Ed. cit.*, vol. III, p. 657.

7. *Vezi O. Ivinskaia, vol. cit.*, p. 100.

8. În *Comentarii*, vol. III, p. 672.

9. *Idem*, p. 674.

10. *Ibidem*, p. 677.

11. Deși într-o scrisoare din 1951 mărturisea că dorința lui fierbinte este să termine cartea și-l interesează mai puțin când va fi publicată. Desigur, el mima aici indiferența față de publicare: "Eu acum nu exist în literatură – scrie el cu amărăciune. (...) și de mult nu mă mai interesează dacă e drept sau nedrept acest lucru. Această latură a soartei mele nu mă mișcă și nu există în conștiința mea. Eu scriu un roman, mental îl văd publicat; dar când anume îl vor publica –

peste zece luni sau poate peste cincizeci de ani – nu știu și mi-e la fel de indiferent; termenele intermediare nu au pentru mine nici o importanță, ele de asemenea nu există" (Scrisoare către D. Orlova, 21 ap. 1951, în vol V, p. 669).

12. În vol. V, p. 677.

13. În doi ani romanul a apărut în 23 de limbi, chiar și în limba uri din India.

14. În vol. V, p. 679-680.

15. *Idem*.

16. La 24 august 1958, în Olanda apare prima ediție a romanului în limba rusă. Dar era o ediție "pirat". În ultimul moment Feltrinelli îl obligă pe editorul olandez să specifice pe foaia de titlu – "Feltrinelli Milano, 1958", dar fără a fi specificat "copyright". După acest incident, însuși Feltrinelli publică "a doua" ediție în limba rusă, după acel exemplar dactilografiat și nerevizuit de autor. În legătură cu această ediție el îi scria lui Jacqueline de Proyart: "Ediția milaneză în limba rusă este plină de greșeli regretabile. Este aproape un alt text, nu este al meu.". Jacqueline de Proyart, specialistă franțuzoaică în literatura rusă, va depune îndelungi eforturi pentru a îmbunătăți edițiile romanului în Occident, pe baza unui text care-i fusese cândva dăruit de Pasternak în februarie 1957. După mulți ani, abia în 1978 va reuși acest lucru (*Ibidem*, p. 680).

17. Interviu cu soția lui Vsevolod Ivanov, în revista "Nedelia", nr. 49, 1988, p. 10.

18. O. Ivinskaia, *vol. cit.*, p. 263.

19. *Idem*, p. 268.

20. *Ibidem*, p. 275.

21. Din interviul lui E. Pasternak, având ca titlu niște cuvinte ale scriitorului – "*Va trebui să mă reabilitați...*", în vol. *Русская литература XX века*, Moscova-Smolensk, 1995, p. 252.

22. cf. Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, București, 1981, p. 127.

23. Despre proiectatul roman el îi scria lui Polonski: "Nu știu dacă trebuie să fac această observație: a doua și a treia porție (caiete) sunt legate într-un tot prin încercarea de a arăta cum se alcătuiește în conștiință un moment abstract, spre a conduce în ultimă instanță acest lucru și cum se reflectă el asupra caracterului. Prezintă această idee celei de-a treia persoane. Romanul se va numi *Trei nume* sau ceva în genul ăsta" (vol. III, p. 642).

24. *Idem*.

25. În vol. IV, p. 826.

26. *Idem*, p. 644.

27. În vol. IV, p. 826.

28. Până în primăvara lui 1947 nu găsise încă titlul pentru romanul său, care să fie organic legat de ideea lui de bază. Denumirea de *Băieți și fete* dată la începutul lui 1947 dispăre apoi din manuscris. S-au păstrat mai multe variante, consemnate pe copertile manuscriselor. Pe manuscrisul cărții a doua stă scris *Rînva* (numele unui râu pomenit și în roman). Mai consemnăm și altele: *Un Faust rus*, *Normele unei noi nobleți*, *Atmosferă de iarnă*, *Vii, morți și reînviați*, *Din*

documentele nepublicate ale familiei Jivago, "Lumânarea ardea" (în vol. III, p. 659).

29. E. B. Pasternak, *Материалы к творческой истории романа*, în "Novîi mir", 6, 1988, p. 222.

30. *Scrisoare către O. Freidenberg*, 5 octombrie 1946, vol. V, p. 452.

31. cf. Maria Corti, *vol. cit.*, p. 127.

32. În legătură cu acest aspect Ivinskaia notează în cartea sa: «De multe ori sunt întrebată – într-adevăr eu sunt Lara din romanul *Doctorul Jivago*. Într-un asemenea caz se cuvine să spui ceva despre prototip, despre diferența dintre omul real și întruchiparea artistică și despre gradul lor de asemănare, despre coincidențele destinelor lor. La baza chipului Larei se află, probabil, câteva caractere feminine, chiar și o parte din universul spiritual al autorului însuși, cum observa D. S. Lihaciov. "Aceasta este Lara pasiunii mele" scrie despre mine Boris Leonidovici într-o scrisoare către R. Schweizer. Da, în acest personaj sunt trăsăturile mele, chiar și apropieri biografice, asemănări exterioare. Dar dacă sunt eu sau nu – e mai puțin important. Lara este dragostea lui Jivago-poetul, creația și avuția spiritului său – mândru, independent, neînfrânt de peripețiile existenței crunte, în timp ce Jivago-omul se dovedește neputincios în fața lumii reale. Doctorul Jivago a murit, poetul Jivago trăiește, trăiește romanul, și, dacă femeia, viitoarea sau prezenta lui cititoare, se va simți măcar pentru o clipă Lara – înseamnă că în inima ei este loc pentru o dragoste

neprecupețită, curată, care creează o lume prin naturalețea ei" (Olga Ivinskaia, *vol. cit.*, p. 9).

33. Scrisoare către Renate Schweizer, 7 mai, 1958, rev. "Ogoniok", 3, 1988, p. 22.

34. *Idem*, p. 23.

35. "Novii mir", 6, 1988, p. 210.

36. Într-o scrisoare către Nina Tabidze din 24 martie 1955, Pasternak notează: "Nu V-am scris demult, dar și acum am să Vă scriu doar puțin, pentru că sunt foarte ocupat. Cartea a doua a lui Jivago și finalul s-au extins foarte mult, transcrierea pe curat îmi ia foarte mult timp, deoarece nu copiez mecanic, ci transform, stric, refac, mă chinui" ("Novii mir", 6, 1988, p. 243).

37. *Scrisoare către Nina Tabidze*, 11 iunie, 1958, în vol. V, p. 562.

38. În "Novii mir", 6, 1988, p. 211.

39. D. S. Lihaciov, *Prefața la Собрание сочинений в пяти томах*, ed. cit., vol. I, p. 38.

40. Cf. Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, 1983, p. 51.

41. *Idem*, p. 49.

42. N. Balotă, *Prefață la vol. R. M. Alberès, Istoria romanului modern*, București, 1968, p. 12-13.

43. După Roland Barthes, "ținta muncii literare (a literaturii ca muncă) este nu numai aceea de a face din cititor un consumator, ci un producător al textului"; în această funcție de producător, destinatarul acționează pentru a desemna textul original, a-l "dispersa în

câmpul diferenței infinite" (cf. Maria Cîrti, *vol. cit.*, p. 71).

În aceeași ordine de idei Borges remarcă: "actul de a citi reprezintă o elaborare. Ori de câte ori citesc ceva, acel ceva se schimbă. Și ori de câte ori scriu ceva, acel ceva este schimbat tot timpul de fiecare cititor în parte. Fiecare experiență nouă îmbogățește o carte. Puteți observa acest lucru – mă gândesc la *Biblie* – dacă vă gândiți cât de mult a fost îmbogățită de fiecare generație. Presupun că Hamlet este un personaj mult mai bogat după Coleridge decât a fost pentru Shakespeare care l-a creat" (*Borges despre Borges*, Cluj, 1990, p. 94).

44. M. Bahtin, *Discursul în roman*, în vol. *Probleme de literatură și estetică*, București, 1982, p. 115.

45. *Idem*, p. 118.

46. V. Vozdvijenski, *Проза духовного опыта*, în rev. "Voprosî literaturî", 9, 1988, p. 87.

47. Alberès vorbește de schimbarea vocației romanului de la aceea de povestire a unor întâmplări interesante la cea a exprimării unor realități de natură psihologică, socială, filozofică, ontologică etc.

R. Wellek și A. Warren în teoria lor literară atribuie narațiunii în proză o dublă origine. O sursă ar fi formele povestirii nefictive (scrisori, jurnal, biografie, cronică istorică, documente), care au dus la narațiunea realistă supusă esteticii mimesis-ului. O altă sursă ar fi formele narrative ficționale (epopee, roman

cavaleresc medieval etc.), care au determinat apariția romanului poetic sau mitic.

48. D. S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 35.

49. *Idem.*

50. Jerzy Faryno, *vol. cit.*, p. 154.

51. D. S. Lihaciov, *op. cit.*, p. 34-35.

52. Jerzy Faryno mai vede în simbolica lumânării și întruchiparea lui Ioan Antemergătorul.

"Ioan Antemergătorul este un motiv permanent al lui Pasternak (v. "*Vis urât, Copilăria lui Luvers, Doctorul Jivago*), cel mai adesea exprimat prin "decapitare". Legătura directă a "lumânării" cu Ioan Antemergătorul se poate observa în *Doctorul Jivago*. Este în parte "lumânarea"- "privire", care i-a atras atenția lui Iuri Jivago mergând spre Bradul de Crăciun la familia Svenitki și care îl inspiră în scrierea poeziei *Noapte de iarnă*, unde și indicarea datei liturgice (luna februarie) și motivele numerice "doi" și "patru" (în "încrucișare") explică și realizează ziua primei și celei de a doua zi a descoperirii capului sfântului Ioan Antemergătorul" (*vol. cit.*, p. 134).

53. Însuși numele personajului principal este emblematic în acest sens. Jivago (de la verbul "jiti" și adjectivul "jivoi" – în forma genitivului din slavonă) semnifică veșnicia vieții.

54. Olga Freidenberg era rudă, mai exact verișoara lui Pasternak.

55. *Scrisoarea Olgăi Freidenberg către Pasternak*, 23 febr. 1948, în rev. "Drujba narodov", 9, 1985, p. 238.

56. B. Pasternak, *Несколько положений*, vol. IV, p. 367.

57. În *Comentariu*, vol. III, p. 652.

58. *Idem*.

59. *Scrisoare către Olga Friedenbeg*, 24 februarie, 1946, vol. V, p. 450.

60. B. Pasternak, *Несколько положений*, vol. IV, p. 368.

61. Jean Burgos vorbea de "poezia de făurit și căutarea veșniciei". «O căutare a veșniciei – spune Burgos – se cere mereu reluată, mereu respusă: cea a unei poezii mereu de făurit și care, întrucât reprezintă deplina integrare a diferențelor și a tot ceea ce "sfărâmă pentru noi obișnuința" asigură legătura omului "cu permanența și unitatea Ființei".

Astfel, prin adeziunea deplină la ce este, poetul ține pentru noi legătura cu permanența și unitatea Ființei. Iar lecția sa este optimistă. Aceeași lege a armoniei călăuzește pentru el lumea întreagă a imaginarului» (Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*, București, 1988, p. 242).

62. Olga Ivinskaia, *vol. cit.*, p. 163.

63. D. Lihaciov, *op. cit.*, vol. I, p. 40.

64. *Idem*, p. 41.

65. V. Vozdvijski, *op. cit.*, p. 94.

66. Unul din poemele cosmice eseniniene începe cu versurile care anunță revoluția ca pe mesia, care se întrupează din Rusia:

Господи я верую!
 Но введи в свой рай
 Дождевыми стрелами
 Мой пронзённый край.

За горой нехоженной,
 В синеве долин,
 Снова мне, о боже мой,
 Предстаёт твой сын.

По тебе молюся я
 Из мужичьих мест;
 Из прозревшей России
 Он несёт свой крест. (oct. 1917)

67. *Scrisoare către Olga Freidenberg*, 13 oct.,
 1946, vol. V, p. 453.

68. cf. D. Lihaciov, *op. cit.*, p. 38.

69. V. Vozdvijenski, *op. cit.*, p. 88.

70. *Idem*, p. 90.

INDICE DE NUME

A

- Afanasiev, A., 255
Ahmatova, Anna, 13, 58, 81, 82, 143, 198
Alberès, R. M., 220, 267
Anisimov, I., 23
Annenski, I., 35-36, 54-60, 73, 93
Aristotel, 112, 150, 151

B

- Bachelard, G., 48-49, 51
Bahtin, M., 221, 223, 267
Balotă, N., 219, 266
Bannikov, N., 193
Banuş, Maria, 177
Baranovici, Maria, 194, 201
Baratînski, V., 120
Barthes, R., 59, 120, 266
Basch, V., 112
Baudelaire, Ch., 36, 77, 82-83, 128

- Belii, A., 22, 32, 58, 63, 253
 Blaghina, E., 203
 Blanchot, M., 64, 111
 Blok, A., 22, 33, 169, 174, 199, 216, 217, 248, 251,
 253
 Borges, J. L., 120, 152, 159, 162, 267
 Borisov, V. M., 261
 Bousoño, C., 64, 111
 Bréhier, E., 79
 Briusov, V., 188
 Buhler, 42
 Burgos, J., 111, 269
 Byron, 7

C

- Caden, Y., 191
 Cikovani, S., 183, 203
 Chateaubriand, 193
 Cohen, H., 18-19, 26
 Coleridge, S. T., 267
 Corti, Maria, 264, 265, 267
 Creuzer, 77

D

- Daix, P., 151
 Dante, 79

Demeny, P., 6
 Dickens, Ch., 254
 Dobre, Aneta, 109, 110
 Dostoievski, F. M., 223, 253, 254
 Dumas, Al., 218

E

Eihenbaum, B., 58, 221
 Eliáševici, A., 111, 114
 Eliot, T.S., 7, 79
 Esenin, S., 5, 33, 45-48, 97, 98, 103, 127, 199, 216,
 251
 Esterling, A., 205

F

Faryno, J., 156, 167, 191, 193, 268
 Fedin, K., 202, 206, 218
 Feltrinelli, G., 202, 263
 Feuillet, O., 218
 Flaubert, G., 175, 178, 218
 Florenski, P., 26-27, 142, 154-155
 Fontanier, P., 41, 109, 112-113
 Francisc, din Assisi, 27
 Freidenberg, Olga, 19, 194, 212, 225, 235, 237, 238,
 265, 268, 269, 270

G

- Genet, G, 73
 Ghinzburg, Lidia, 62, 109, 110, 111
 Gide, A., 162
 Goethe, 78, 161, 162, 163, 165, 173, 178, 179, 190,
 218, 235
 Gogol, 253
 Gorki, M., 134, 211
 Grigorescu, D., 92, 109, 111, 114, 154
 Grigoriev, A., 166

H

- Hegel, 113, 150
 Heine, 123
 Hlebnikov, V., 63
 Hölderlin, 105

I

- Iaşvili, P., 183, 184
 Ioan Teologul, 238
 Ivanov, V. V., 27, 196, 205, 261, 263
 Ivinskaia, Olga, 199, 213, 261-262, 263, 265, 266, 269

J

- Jakobson, E., 178
 Jakobson, R., 40, 41, 42, 56, 58, 109, 138
 James, H. R., 154
 Jauss, H. R., 77, 108, 113, 128
 Jonson, Ben, 173

K

- Karamzin, N. M., 115, 143
 Keats, 7
 Keller, G., 178
 Kleist, 173, 180
 Krucionih, 85
 Kuliev, K., 192

L

- Lee, V., 112
 Lenau, 161
 Leonidze, G., 183, 192
 Lermontov, M. I., 160
 Lihaciov, D. S., 25, 91, 108, 114, 156, 165, 191, 217,
 218, 223, 224, 248, 249, 265, 266, 268, 269,
 270
 Lipps, T., 112
 Loks, K. G., 16, 130, 160

- Lotman, I., 66, 67, 73, 111, 119, 120, 121, 123, 125,
150, 152, 193
Lotze, H., 112

M

- Maiakovski, 23, 33, 52, 199, 216
Malraux, A., 24
Mandelștam, O., 144-145, 206
Mann, T., 209
Marquez, Gabriel Garcia, 213
Marsais, Du, 41, 109, 112
Maslennikova, Z. A., 212
Maupassant, 178, 218
Mejirov, 164
Milton, 7, 193
Morozov, M., 193

N

- Novalis, 196

O

- Orlova, D., 263
Ozerov, I., 114

P

- Plett, Heinrich H., 109
 Pongs, H., 157
 Philippide, Al., 176
 Platon, 151
 Polonski, V. P., 154, 192, 210, 264
 Pope, 7
 Proust, 175
 Proyard de, Jacqueline, 263
 Puşkin, A. S., 70, 97, 102, 109, 119, 120, 162-172,
 193

R

- Read, H., 105, 106, 114
 Rilke, R. M., 10, 22, 23, 161, 173-177
 Rimbaud, 6, 45, 103, 105
 Robert, Marthe, 266
 Rousseau, J. J., 224

S

- Saint-Exupéry, A. de, 148
 Sachs, Hans, 173
 Schelling, 77, 78
 Schiller, 173, 177

- Schweitzer, Renate, 265, 266
 Shakespeare, 7, 137, 161, 162, 163, 165, 178-183,
 225-228, 249, 267
 Simion, E., 6, 24, 25, 28, 109, 132, 155
 Smirnov, I. P., 86, 113
 Solger, K. W., 78, 113
 Solomon, P., 110, 114
 Sorescu, M., 30, 59, 90
 Stevenson, 120
 Surkov, 206
 Swinburne, A., 173, 180

Ş

- Şalamov, V. T., 201
 Şklovski, V., 63, 64, 221

T

- Tabidze, N. A., 152, 266
 Tabidze, T., 183, 187, 192, 206
 Timofeev, L., 121, 152
 Tiutcev, 21, 72, 167, 180
 Tînianov, I., 53, 56, 62, 85, 110, 111, 118, 130, 133.
 152, 154, 155
 Todoran, E., 110, 113
 Todorov, Tz., 77, 110, 113
 Tolstaia, Tatiana, 27

- Tolstoi, L. N., 11, 12, 13, 14, 23, 25, 130, 175
 Tomaşevski, B., 116
 Trubetkoi, M., 18
 Turgheniev, I., 81, 82

Т

- Тветаева, Marina, 52, 66, 70, 80, 81, 105, 110, 111,
 113, 114, 117, 123, 134, 136, 141, 150, 156,
 162

V

- Valéry, P., 65, 127
 Verhaeren, 27
 Verlaine, 54, 138
 Viazemski, 120
 Viëtor, 150
 Vilmont, N., 16, 26, 106, 114, 161, 191
 Volkelt, J., 112
 Vöschler, R., 112
 Vozdviјenski, V., 256, 267, 269, 270
 Voznesenski, A., 29, 43, 108-109, 110, 151

W

- Warren, A., 7, 8, 25, 63, 111, 113, 118, 151, 157, 267

Weber, J.-P., 132, 133

Welleck, R., 7, 8, 25, 42, 63, 111, 113, 118, 157, 267

Wordsworth, 7

Z

Zola, 218

Zoşcenko, M., 198

CUPRINS

I. DEVENIREA POETULUI	5
II. "ÎN TOATE, DOAMNE, AȘ VREA S-AJUNG LA ULTIMU-NȚELES	29
III. POEZIA PROZEI ȘI PROZA POEZIEI	115
IV. DIALOGUL CU ALTE TEXTE	159
1. PASTERNAK ȘI PUȘKIN	162
2. PASTERNAK-TRADUCĂTOR	172
V. ROMANUL "DOCTORUL JIVAGO"	196
INDICE DE NUME	271

Tiparul s-a executat sub cda 309 la
Tipografia Editurii Universității din București
