

SZTUKA I PIĘKNO W *DOKTORZE ŻYWAGO*

Pięćdziesiąta rocznica wydania tej powieści we Włoszech oraz zbliżająca się taka sama rocznica przyznania literackiej nagrody Nobla jej autorowi w październiku 1958 roku stanowią dwa dobre motywy do zajęcia się tą wielką powieścią Borysa Pasternaka¹

Opowiadając złożone i bolesne przeżycia czterech głównych postaci – Żywago i Tonia, Antipow i Lara – Pasternak aktualizuje coś w rodzaju jasnej i krytycznej rewizji biograficznej pewnych momentów historii rosyjskiej pierwszej połowy XX wieku: od rewolucji 1905 roku do rewolucji 1917 roku, z bardzo krótkim zwróceniem uwagi na okres po drugiej wojnie światowej. Evgenij Rakovskij² zauważył ponadto, że w powieści tej krzyżują się ze sobą trzy przeznaczenia: wszechświata, kraju i jednostki „w całym bogactwie swych powiązań grupowych i w swej egzystencjalnej samotności”

Głównym bohaterem powieści pozostaje oczywiście Jurij (Jura) Żywago. A że rzeczy tak się mają, można to wywnioskować także z różnych tytułów, jakie Pasternak wymyślił dla swego wielkiego dzieła pisanego prozą: w 1946 r. byli to *Chłopcy i dziewczęta* z wyjętymi z *Apokalipsy* (21, 4) słowami: „A śmierci już nie będzie”, podanymi w formie podtytułu; w 1948 roku – *Doktor Żywago* z podtytułem: „Sceny z życia codziennego w połowie wieku”; a w roku 1955 – *Doktor*

* Aldino Cazzago (1958), kapłan od 1983, karmelita bosy. Wykłada Teologię Wschodu Chrześcijańskiego i Hagiografię w Istituto Superiore di Scienze Religiose dell'Università Cattolica (z siedzibą w Brescii). Opublikował: *Cristianesimo d'Oriente e d'Occidente in Giovanni Paolo II*, Milano 1996; *Paolo VI. Invito alla lettura*, Cinisello Balsamo (MI) 1999; *I santi danno fastidio*, Milano 2004; *Il cristianesimo orientale e noi*, Milano 2008. Jest obecnie dyrektorem włoskiej wersji Communio.

¹ Wydanie polskie, przygotowane przez PIW w 1990 r., w tłumaczeniu Ewy Rojewskiej-Olejarczuk, ukazało się w wyd. TETRIS w 1994 r. Na nie też będziemy się powoływać w kolejnych przypisach, uwzględniając przy okazji także przekład włoski ze względu na większą w nim precyzję niektórych pojęć filozoficznych i teologicznych. – Przyp. tłum., L.B.

² *Storia ed escatologia nel dottor Zivago*, w: V Strada (red.), *La Russia di Pasternak*, Milano 1999, s. 99 (97-113).

Żywago bez żadnego już podtytułu³ Sławista Vittorio Strada⁴ słusznie napisał, że w swej powieści „Pasternak poszukuje samej istoty rosyjskiej historii duchowej swojego wieku, koncentrując ją na życiowej pełni Jurija Żywago” W niniejszym artykule przebadamy pojęcie sztuki oraz jej owocne związki z życiem i pięknem, ukazane przez głównego bohatera powieści, a ostatecznie przez samego jej autora.

Lekarz

Jak wyraża to dobitnie sam tytuł dzieła, Żywago jest lekarzem – zawód, który wybrał on bez najmniejszego wahania jeszcze w liceum. „Jakkolwiek jednak silny był jego pociąg do sztuki i historii, Jura nie zastanawiał się nad wyborem kierunku studiów. Uważał, że sztuka nie może być czymś powołaniem tak samo, jak nie może być zawodem wrodzona wesołość czy skłonność do melancholii. Interesował się fizyką, naukami przyrodniczymi i był zdania, że w życiu praktycznym należy się zajmować czymś ogólnie pożytecznym. Dlatego też wybrał medycynę”⁵

Determinacja i jasność, z jakimi Żywago jeszcze jako student wybrał zawód lekarza, nie przeszkodziły mu jednak nosić w swym sercu inne marzenia i pielęgnować inne jeszcze zainteresowania: zwłaszcza marzenie i zainteresowanie pisarstwem. Jak będziemy mieli okazję zobaczyć, medycyna i pisarstwo będą współżyły ze sobą w duszy bohatera, ale z pewną trudnością. Pasternak pisze o nim: „Jura miał piękne myśli i bardzo dobrze pisał. Już w latach szkolnych marzył o prozie, o napisaniu książki żywotów, w której mógłby w formie ukrytych ładunków wybuchowych zawrzeć sprawę najbardziej oszałamiające spośród tych, które zdążył poznać i przemyśleć. Na taką książkę był jednak zbyt młody, toteż poprzestawał na pisaniu wierszy, tak jak malarz, który przez całe życie maluje szkice do wielkiego obrazu, jaki ma w umyśle”⁶ Ten młody podówczas lekarz „wierszom tym wybaczał grzech ich powstania ze względu na tkwiącą w nich energię i oryginalność. Owe dwie wartości, energię i oryginalność, Jura

³ Zob. w tej kwestii: V. Borisov – E. Pasternak, *Non ci sarà la morte. Genesi del Dottor Zivago*, Introduzione di Vittorio Strada, Milano 1990; A. Cazzago, „*Il dottor Zivago*” di Pasternak. „*L'opera fatta della mia carne e del mio sangue*”, Vita e Pensiero 80 (1997), 594-604.

⁴ *Il dottor Zivago come romanzo storico*, w: *La letteratura russa del Novecento. Problemi poetici*, Napoli 1990, s. 140 (131-142).

⁵ Dz. cyt. (w przyp. 1), s. 73.

⁶ Tamże, s. 74.

uważał za przedstawicielki realności w sztuce, która poza tym jest bezprzedmiotowa, pusta i niepotrzebna”⁷

Po uzyskaniu dyplomu z medycyny ogólnej wiosną 1912 roku Żywago postanawia, celem zdobycia złotego medalu uniwersyteckiego, napisać, „choć specjalizował się w internie”, z kompetencją przysłego okulisty, pracę naukową o „unerwieniu siatkówki” Również tutaj widać wyraźnie przedziwne powiązanie z jego młodzieńczą skłonnością do sztuki. Pasternak zauważa: „W tym zamięszeniu do fizjologii wzroku znajdowały wyraz inne aspekty jego charakteru: jego skłonności artystyczne oraz jego zainteresowanie istotą obrazu artystycznego i strukturą logicznego myślenia”⁸

W sposób bardziej bezpośredni niż u innych ludzi dwie tajemnice krzyżują się w życiu i zawodzie lekarza: tajemnica śmierci i tajemnica życia. Żywago doświadcza tego od pierwszego roku studiów uniwersyteckich, gdy przez cały semestr uczy się „anatomii na zwłokach” „W podziemiu unosił się zapach formaliny i karbolu, w każdej zaś rzeczy dostrzegało się obecność tajemnicy, zaczynając od nieznanych losów tych wszystkich rozpostartych ciał, aż po samą tajemnicę życia i śmierci, która rozgościła się tu, w podziemiu, jak u siebie w domu lub w swej ogólnej kwaterze” I tak oto „głos owej tajemnicy, zagłuszając wszystko inne, prześladował Jurę. Ale dokładnie tak samo wiele innych rzeczy przeszkadzało mu w życiu. Przywykł do tego i rozpraszać uwagę zawada już go nie irytowała”⁹

Żywago nie zadowala się leczeniem ciała. Dzięki swej zdolności intuicyjnej i diagnostycznej dochodzi często do „integralnego poznania” tego, kogo ma przed sobą. W rozmowie z Larą powie kiedyś o swych kolegach ze szpitala: „Ale przecież oni sami krzyczą jak jeden mąż: genialny diagnosta! genialny diagnosta! To prawda, rzadko się myślę w rozpoznawaniu choroby. Ale, rozumiesz, tej właśnie mojej intuicji oni po prostu nie cierpią, chociaż ja sam nie uważam jej za nadmierną; intuicja, czyli poznanie całkowite, które obejmuje za jednym zamachem cały obraz. Dręczy mnie problem mimetyzmu, zewnętrznego przystosowania się organizmów do barwy otoczenia. Właśnie tu, w tym upodobnieniu się do barw, kryje się zaskakujące przejście od świata wewnętrznego do zewnętrznego”¹⁰

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 89.

⁹ Tamże, s. 73-74.

¹⁰ Tamże, s. 441. Por. tamże, s. 112nn.

Doktor ma wpisane w swoje nazwisko swoje własne przeznaczenie, albowiem „Żywago” pochodzi od *živoj*, co oznacza dokładnie „żywy”, a *zivago* utożsamia się z „żyjącym”¹¹ Jest więc on poniekąd ucieleśnieniem tej zasady życia, która się oddaje, aby chronić i ożywiać to wszystko, co jest słabe, bezbronne i zagrożone śmiercią, czy to fizyczną, czy też duchową. Ikoną tej bezbronnej egzystencji, zrodzoną, „aby nadać imię wszystkim rzeczom”, jest właśnie Larysa Fiedorowna (Lara). W czasie jej narzeczeństwa z Antipowem Pasternak tak ją opisuje: „Na mgnienie znów ukazywał się Larze sens istnienia. Jest tutaj – myślała – po to, by pojąć szaleńcze piękno ziemi i wszystko nazwać po imieniu, a jeżeli będzie to ponad jej siły, by z miłości do życia urodzić swych następców, którzy uczynią to za nią”¹². Po śmierci Żywago „pewnego dnia Larysa Fiedorowna wyszła z domu i więcej nie wróciła”¹³

Pisarz

Bieg wydarzeń zakłóci szybko delikatną równowagę między medycyną a „skłonnością artystyczną” w życiu doktora. Podczas pierwszego pobytu w Warykinie po ucieczce z Moskwy i jeszcze w towarzystwie Toni, aby nie ograniczać swej wolności, postanawia zawiesić działalność lekarską¹⁴ Ma tutaj wiele czasu na czytanie dzieł największych pisarzy rosyjskich i obcych XIX wieku oraz na prowadzenie z przyjacielem Anfimem „nie kończących się rozmów o sztuce”¹⁵ Największym jego pragnieniem jest jednak pisanie. W swoim dzienniczku odnotowuje: „Tak bym chciał obok pracy w ogrodzie czy praktyki lekarskiej móc robić coś, co po mnie zostanie, coś ważnego, pisać jakąś pracę naukową albo jakiś utwór artystyczny” A kilka linijek dalej się

¹¹ Sam Pasternak wyjaśnił w rozmowie z Varlamem Šalamovem ewangeliczne pochodzenie tego nazwiska. Por. V Šalamov – B. Pasternak, *Parole salvate dalle fiamme. Lettere 1952–1955 e Ricordi di V Šalamov* (red. Luciana Montagnani), Milano 1993, s. 149n.

¹² Dz. cyt., s. 84.

¹³ Tamże, s. 543. Dalszy ciąg tekstu brzmi następująco: „Widocznie aresztowano ją na ulicy i umarła albo zaginęła bez wieści, zapomniana pod jakimś bezimiennym numerem w zaginionym później rejestrze, w jednym z niezliczonych ogólnych lub kobiecych obozów koncentracyjnych Północy”.

¹⁴ Por. tamże, s. 303: „Zarzuciłem medycynę i ukrywam, że jestem lekarzem, aby nie krępować własnej swobody. Ale zawsze jakaś dobra dusza na krańcu świata wywacha, że w Warykinie zamieszkał doktor...”

¹⁵ Tamże, s. 307.

zapytuje: „Cóż więc przeszkadza mi pracować, leczyć i pisać?” I odpowiada: „Sądzę, że nie bieda i tułaczka, nie niepewność życia i ciągle zmiany, ale dominujący w naszych czasach duch górnolotnych frazesów, które tak bardzo się rozpowszechniły, jak choćby: jutrzeńka przyszłości, budowa nowego świata, pochodnia ludzkości. Słucha człowiek i początkowo myśli: co za fantazja, jakież bogactwo! A w rzeczy samej ta pretensjonalność wynika z braku talentu”¹⁶

Ponowny pobyt w Warykinie zbliża się już do końca. Po przekonaniu za pomocą lekkiego kłamstwa Lary i córki Kati do wyjazdu w towarzystwie podejrzanego typa Komorowskiego celem uratowania się, Żywago, teraz beznadziejnie samotny, zamyka się w domu na kilka dni, usiłując utrwalić jeszcze na papierze wspomnienia z tych ostatnich chwil z Larą: „Oprócz trenów po Larze, poprawiał także swą bazgraninę z dawnych czasów o rozmaitych rzeczach, o przyrodzie, o codzienności. Tak, jak zdarzało mu się to już dawniej, mnóstwo myśli o życiu własnym i o życiu społeczeństwa przychodziło mu w czasie pracy do głowy naraz”¹⁷

W ostatnich latach życia, chcąc się poświęcić wyłącznie pisaniu, Żywago rezygnuje całkowicie z wykonywania zawodu lekarza: „pokój doktora był salą biesiadną ducha, przybytkiem iluzji, skarbnicą odkryć”¹⁸

Na skutek wyboru, którego nie odważyli się podważyć krytycy, ta długa powieść kończy się rozdziałem, a nie jakimś dodatkiem, jaki dosyć często się pisze, składającym się z 25. dosyć długich wierszy, które Pasternak pisał równoległe z redagowanymi prozą częściami powieści¹⁹ w latach 1945–1955, a które on sam uważa za owoc poetyckiej działalności doktora Żywago. Z tych 25. wierszy aż 7 czerpie bezpośrednio natchnienie z fragmentów Ewangelii, odczytywanych w liturgii bizantyjskiej w Wielkim Tygodniu. Żaden inny tekst

¹⁶ Tamże, s. 310-311.

¹⁷ Tamże, s. 491.

¹⁸ Tamże, s. 526.

¹⁹ W opowiadaniach pisanych prozą pojawiają się różne odniesienia do wierszy zamieszczonych w ostatnim rozdziale. Por. G. Ghini, *La Scrittura e la steppa*, Urbino 1999, s. 141-148. Do uchwycenia wagi tych wierszy w ekonomii całej powieści wystarczy to, co sam Pasternak powiedział w wywiadzie z 1959 r., opublikowanym dopiero w 1963 r. przez Olę Carlisle, córkę jego dawnych przyjaciół amerykańskich: „Niektóre z listów, jakie otrzymuję na temat *Doktora Żywago*, są raczej absurdalne. Nie tak dawno ktoś we Francji przeprowadzał badania nad schematem *Doktora Żywago*, co za głupota! Przecież schemat powieści został uwypuklony wierszami, które jej towarzyszą. Właśnie dlatego postanowiłem opublikować je w powieści” F. Palmieri, *Boris Pasternak*, Studi Cattolici 34 (1990), 504.

na równi z tymi wierszami nie ukazuje, jaka była centralna idea chrześcijaństwa w świadomości Pasternaka: idea zmartwychwstania²⁰

Ostatnia karta powieści ukazuje dawnych przyjaciół doktora, którzy pewnego letniego wieczora przeglądają zbiór jego pism²¹

Początek sztuki

Jeżeli nawet, jak widzieliśmy, sztuka nie była dla Żywago „powołaniem”, to przecież wcześniej lub później pojawiłoby się mimo wszystko pytanie o naturę i początek artystycznego wyrazu. Mamy więc okazję przyjrzeć się tej kwestii. Żywago jest bliski dyplomu. Po udziale w pogrzebie matki Toni opuszcza cmentarz. Pasternak tak to opisuje: „Jura szedł sam, wyprzedzając innych, od czasu do czasu zatrzymywał się i czekał. Pustka, jaką spowodowała śmierć w tej wolno za nim kroczącej grupie, budziła w nim chęć równie niepokonaną jak nurt rzeki, która kręcąc wiry pędzi w dół; pragnął marzyć i myśleć, doskonalić formę, tworzyć piękno”²².

Kształt i piękno są dwoma warunkami, dwoma elementami sztuki, ale nie mówią jeszcze tego, czym ona jest. W tym samotnym wędrówaniu nabiera pełnego kształtu jego własna wizja sztuki, którą to wizję Pasternak wyjaśnia następująco: „Teraz, jak nigdy przedtem, zrozumiał jasno, że sztuka zawsze, nieustannie zajmuje się dwiema sprawami: wiecznie rozmyśla o śmierci i dzięki temu wiecznie tworzy życie. Wielka, prawdziwa sztuka, ta, która zwie się Objawieniem św. Jana, i ta, która je dopełnia”²³

Przede wszystkim obserwacja: Żywago nie wypracowuje swej refleksji o pochodzeniu sztuki na podstawie książek zamkniętych w bibliotece, ale sam od siebie, jako widz, na terenie śmierci i w trakcie powrotu z obrzędu pogrzebowego; tej śmierci, z tajemnicą której

²⁰ Por. M. Aucouturier, *Boris Pasternak*, w: *Storia della letteratura russa* (red. V. Strada), III. *Il Novecento*, 3. *Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino 1991, s. 571-593, tu s. 590. Godne uwagi są też następujące artykuły: L. Paleari, *La Pasqua nelle poesie di Jurij Zivago*, *La Rivista del Clero Italiano* 61 (1980), 370-375; D. Obolensky, *The Poems of Doctor Zhivago*, *The Slavonic and East European Review* 40 (1961-62), 123-135; S. Salvestroni, „*L'orto del Getsemani*” *Poesia e testimonianza cristiana in Boris Pasternak*, w: *L'autunno della Santa Russia* (red. A. Mainardi), Magnano (Bi) 1999, s. 293-311; i cytowany już tekst: G. Ghini, *La Scrittura e la steppa*, s. 148-169.

²¹ Por. *Doktor Żywago*, dz. cyt., s. 559.

²² Tamże, s. 100.

²³ Tamże.

spotkał się już jako dziecko z chwilą zniknięcia swej matki, a następnie, w latach uniwersyteckich, kiedy badał zwłoki.

Tą „materią pierwszą”, jaką sztuka kształtuje, nie jest – co przecież mogłoby bardzo łatwo przyjść na myśl – życie, siła, stawanie się, ale śmierć, czyli życie w swym ustawianiu i kruszeniu się. To nad nim sztuka się zastanawia „nieustannie” i z tej jej pracy rozkwita życie. Oryginalność refleksji Żywago nie wydaje się jednak polegać na tym pierwszym jego wnioskowaniu, ale na tym, co zaraz po nim następuje, a mianowicie na twierdzeniu niesłychanie mocnym pod piórem Pasternaka, iż „wielka, prawdziwa sztuka (...) zwie się Objawieniem św. Jana” W 1954 roku, gdy powieść nie była jeszcze ukończona, Varlam Šalamov w liście napisanym do Pasternaka tak oto skomentował jego określenie sztuki, jakie wyczytał w jego oryginalnym rękopisie tej powieści, pożyczonym specjalnie od niego: „(...) jakże jest to cudownie prawdziwe. I jak mało rozumiane. Życie jest nieśmiertelne tylko dzięki sztuce. Sztuka – jest nieśmiertelnością życia”²⁴

Odpowiedzi na pytanie o naturę sztuki – zdaje się nam mówić Żywago – nie da się wyrazić w sposób czysto artystyczny, lecz filozoficzny, a ostatecznie religijny i specyficznie chrześcijański. Nie jest więc całkiem zbędne pytanie: „Dlaczego dla Pasternaka «wielką, prawdziwą sztuką» jest ta, która się opiera na Objawieniu ewangelisty Jana?” Odpowiedź na to pytanie znajduje się kilka stron przed zacytowanym wyżej fragmentem, kiedy to Żywago stara się pocieszyć bliską śmierci matkę Toni. Przypomniawszy zdanie: „Śmierci już nie będzie”, wyjęte z księgi *Apokalipsy* (21, 4), które – jak widzieliśmy – miało nawet pełnić rolę podtytułu, wyjaśnia w dalszym ciągu: „Śmierci nie będzie, jako że dawne już minęło. To prawie jak stwierdzenie: śmierci nie będzie, bo wszyscy to już widzieli, jest to przestarzałe i nudne, teraz zaś istnieje potrzeba czegoś nowego, a nowe – to życie wieczne”²⁵ Śmierć nie ma ostatniego słowa na temat życia i także tym, co ją pokonuje, nie są – zdaje się mówić Pasternak – jakieś inne rzeczy nowe, które ludzie mogą wytworzyć, a które czas doprowadzi nieubłaganie do ich kresu, lecz tym „nowym jest życie wieczne”, które zapowiada nam księga *Apokalipsy* apostoła Jana. Autentyczna sztuka znajduje w tej zapowiedzi swój początek i swe prawdziwe oparcie.

²⁴ V Šalamov – B. Pasternak, *Parole salvate dalle fiamme...*, dz. cyt., s. 83.
Doktor Żywago, dz. cyt., s. 77.

„Władca swoich marzeń”

Zanim naszkicujemy w pełni drogą dla doktora wizję sztuki, wypada postawić najpierw pytanie: Skąd Żywago czerpał taką właśnie koncepcję sztuki? Czy wypracował ją autonomicznie, czy też przynajmniej po części zawdzięczał ją komuś innemu? Od lat dziecińczych Żywago fascynował się osobowością i myśleniem wuja Mikołaja Wiedienjapina, brata mamy. „Jura dobrze się czuł z wujem”, albowiem był on podobny do mamy: „Tak jak ona, był on człowiekiem wolnym, pozbawionym uprzedzeń wobec rzeczy i spraw, do których nie był przyzwyczajony”²⁶ To zafascynowanie nim nie mija nawet wtedy, gdy Jura ma uzyskać dyplom z medycyny²⁷ i kiedy go spotyka po jego powrocie do ojczyzny. „Było to zdumiewające, niezapomniane, znamienne spotkanie!” – odnotowuje Pasternak – „Doktor znów miał przed sobą żywe, z krwi i kości, bożyszcze swego dzieciństwa, władcę swych młodzieńczych marzeń”²⁸

Wuj Mikołaj był księdzem prawosławnym, który po pewnym czasie spędzonym w Szwajcarii wrócił do Rosji, gdy rewolucja 1905 r. stawiała w Moskwie swe pierwsze kroki. Pasternak tak go opisuje: „Ojciec Mikołaj był duchownym, który miał za sobą idee Tołstoja i rewolucję, i kroczył wciąż dalej. Pragnął myśli uskrzydłonej i rzeczowej, która dążąc naprzód torowałaby prawdziwie wyraźną drogę i zmieniała świat na lepsze, i która byłaby dostrzegalna nawet dla dziecka czy nieuka jak światło błyskawicy czy odgłos przetaczającego się gromu. Pragnął nowego”²⁹

Jeszcze w Szwajcarii publikował on książki, w których „rozwijał swą dawną myśl o historii jako o drugim wszechświecie, za pomocą zjawiska czasu i przestrzeni wznoszonym przez ludzkość w odpowiedzi na zjawisko śmierci. Myślą przewodnią tych książek – stwierdza dobitnie Pasternak – było rozumiane po nowemu chrześcijaństwo, ich bezpośrednim następstwem zaś – nowa idea sztuki”³⁰

Jakie były dla wuja Mikołaja bardziej zasadnicze aspekty chrześcijaństwa? I w czym jego koncepcja przekraczała tę, jaką propagował

²⁶ Tamże, s. 12.

²⁷ „Zdawał sobie sprawę z tego, ile podstawowych cech swego charakteru zawdzięcza wujowi” Tamże, s. 74.

²⁸ Tamże, s. 192.

²⁹ Tamże, s. 11-12. Osobowość i myślenie wuja były tak silne, że wpływały także na sposób myślenia niektórych przyjaciół Żywago. Por. tamże, s. 134.

³⁰ Tamże, s. 74.

Lew Tołstoj? Wyczerpująca odpowiedź na te pytania wymagałaby najpierw naświetlenia ogólnej koncepcji chrześcijaństwa, następnie wywodzącej się z niej idei historii oraz postaci Chrystusa, od którego wszystko zależy, oczywiście typowych dla tego księdza rosyjskiego, czego nie jesteśmy w stanie tutaj dokonać. Ograniczymy się przeto do jednego tylko rysu³¹

W rozmowie z Wywołocznowem, innym zwolennikiem Tołstoja, Mikołaj wyjaśnia swoją ideę chrześcijaństwa i Ewangelii następująco: „Myślę, że gdyby drzemiącą w człowieku bestię można było powstrzymać groźbą – nieważne: więzienia czy kary pośmiertnej – wówczas najwyższym emblematem ludzkości byłby pogromca cyrkowy z biczem w ręku, a nie głosiciel prawdy, który poświęcił samego siebie. Ale problem polega właśnie na tym, że przez całe stulecia wywyższał człowieka nad zwierzę i wznosił go ku wyżynom nie kij, lecz muzyka: nieprzeparta siła bezbronnej prawdy, pociągająca siła przykładu. Dotychczas uważano, że w Ewangelii najważniejsze są sentencje moralne i zasady zawarte w przykazaniach, zaś dla mnie najważniejsze jest to, że Chrystus mówi przypowieściami wziętymi wprost z życia, wyjaśniając prawdę w świetle codziennej egzystencji. U źródeł tego tkwi idea, że związki między śmiertelnikami są nieśmiertelne i że życie jest symboliczne, albowiem ma znaczenie”³²

Według rosyjskiego teologa Pawła Ewdokimowa, autor *Wojny i pokoju* sprowadził chrześcijaństwo do „mistycznego immanentyzmu” o wiele bardziej „bliższemu buddyzmowi i historycznemu moralizmowi, aniżeli Ewangelii”³³ W koncepcji sztuki Tołstoja „nie ma żadnej więzi pomiędzy Dobrem i Pięknością”³⁴, którą to więź głosi z całą mocą Mikołaj³⁵

Chrześcijańska koncepcja wuja Mikołaja różniła się zatem od analogicznego ujęcia Tołstoja, albowiem – według Mikołaja – „najważniejsze” w chrześcijaństwie nie są „sentencje moralne i zasady zawarte w przykazaniach”, lecz „nieprzeparta siła bezbronnej prawdy”

³¹ Pewną część tej problematyki omówiłem już w art. *Il concetto di storia ne „Il dottor Zivago”*, Vita e Pensiero 81 (1988), 674-697, zvl. s. 686-694.

³² *Doktor Żywago*, s. 48-49.

³³ P. Ewdokimov, *Cristo nel pensiero russo*, Roma 1972, s. 90. Bardziej wyczerpującą wizję chrześcijańskiej koncepcji Tołstoja podaje F. C. Copleston, *Philosophy in Russia. From Herzen to Lenin and Berdjaev*, Notre Dame 1986, s. 168-185. Obszerne fragmenty artykułu Tołstoja z 1902: *Cos'è la religione e in che cosa consiste la sua essenza*, podaje S. L. Frank, *Il pensiero religioso russo. Da Tolstoj a Losskij*, Milano 1977, s. 25-49.

³⁴ P. Ewdokimov, dz. cyt., s. 91.

Por. *Doktor Żywago*, s. 48.

oraz Chrystusowa zdolność mówienia „przypowieściami wziętymi wprost z życia” celem wyjaśnienia „prawdy w świetle codziennej egzystencji” Jego więc zdaniem, egzystencja każdej konkretnej jednostki nabrała znaczenia dopiero wraz z nadejściem Chrystusa: „I oto, kiedy zaczął się walić ów złoty i marmurowy gmach złego smaku – zapisał wuj Mikołaj w zeszycie swoich refleksji – przyszedł On (Chrystus) lekki, odziany w światłość, ostentacyjnie ludzki, umyślnie prowincjonalny, galilejski, i od tej chwili znikły narody i bogi, i ukazał się człowiek..., człowiek uwieczniony wdzięczną pamięcią we wszystkich matczyńskich kołyskach i we wszystkich malarskich galeriach świata”³⁶ Na samym początku powieści swemu przyjacielowi i wychowawcy w jednej osobie, Iwanowi Woskobochnikowi Mikołaj powiedział: „Stulecia i pokolenia dopiero po Chrystusie odetchnęły swobodnie. Dopiero po Chrystusie zaczęto żyć dla potomności i teraz człowiek nie umiera na ulicy, pod płótnem, ale u siebie w domu, w historii, w wirze prac poświęconych przewyciężeniu śmierci, umiera sam oddając się tej sprawie”³⁷

Kiedy wuj i siostrzeniec spotkali się znów ze sobą w Moskwie, Pasternak stwierdza w kontekście tego ich spotkania po latach rozłąki: „... gdy tylko rozmowa zesłała na sprawy najważniejsze, dostępne jedynie umysłem twórczym, natychmiast znikły wszystkie więzy prócz tego jednego, nie było już wuja i siostrzeńca, różnicy wieku, pozostała tylko bliskość dwóch żywiołów, dwóch energii, dwóch pierwiastków twórczych”³⁸ Reprezentowana przez Żywago koncepcja sztuki i chrześcijaństwa była tak bardzo zależna od poglądów jego wuja Mikołaja.

W rzeczy samej to właśnie Pasternak przekroczył ramy chrześcijaństwa głoszonego przez Tołstoja. Aby się o tym przekonać, wystarczy przeczytać następujący fragment jego listu z dnia 13 października 1946 roku, napisanego do kuzynki Olgi Fréjdenberg w momencie, gdy zabierał się dopiero do pisania tej powieści: „Powiedziałem ci już, że zacząłem pisać wielką powieść prozą (...) Atmosferę tego dzieła tworzy moje chrześcijaństwo, chrześcijaństwo, które w swej pełni ujęć różni się w pewnym stopniu od chrześcijaństwa Quaccheri’ego lub Tołstoja, ponieważ się opiera na innych aspektach Ewangelii poza tymi moralnymi”³⁹ Skoro więc Pasternak przemawia ustami wuja Mikołaja, to

³⁶ Tamże, s. 50.

³⁷ Tamże, s. 15.

³⁸ Tamże, s. 193.

³⁹ B. Pasternak, *Le barriere dell'anima. Corrispondenza con Olga Fréjdenberg (1910–1954)*, Milano 1987, s. 345.

możemy się zgodzić z opinią Vittorio Strada⁴⁰, gdy pisze, że „chrześcijaństwo Pasternaka różni się od chrześcijaństwa Tolstoja”, albowiem „jest to chrześcijaństwo wyzwolone z tego, co jest przed-chrześcijańskie w doktrynie Tolstoja”

Sztuka nie jest „jakimś aspektem formy”

Nad naturą sztuki doktor zastanawia się także podczas swego pierwszego pobytu w Warykinie w trakcie swoich długich rozmów z Anfimem. W swoim dzienniczku z tych dni zapisuje: „Od dawna uważam, że sztuka to nie nazwa jakiejś kategorii czy dziedziny, obejmującej niezliczone mnóstwo pojęć i rozgałęziających się zjawisk, ale przeciwnie, coś wąskiego i skoncentrowanego, określenie jakiejś zasady wchodzącej w skład dzieła, nazwa siły w nim zastosowanej lub prawdy w nim wyrażonej. Sztuka nigdy nie wydawała mi się przedmiotem czy rodzajem formy, ale raczej tajemniczym i ukrytym elementem treści. Jest to dla mnie jasne jak dzień, czuję to wszystkimi tkankami mojej istoty, ale jak mam tę myśl wyrazić i sformułować?”⁴¹

Żywago wie dobrze, że sztuka przemawia przez dzieła, chociaż tym, co bardziej się liczy w pojmowaniu zjawiska artystycznego, nie są dzieła jako takie, lecz „zasada, która wchodzi w skład dzieła”, „nazwa siły w nim zastosowanej”, „prawda w nim wyrażona”, „tajemniczy i ukryty element jej treści”, czyli te elementy, bez których także forma i styl dzieł oraz same te dzieła nie miałyby żadnej wartości. Według Niny M. Kauchtschischwili⁴², właśnie tutaj tkwi klucz do Pasternakowej koncepcji sztuki.

Dalsze refleksje zapisane w dzienniczku są nieodzownym zwieńczeniem dopiero co zakończonego rozważania: „Dzieła sztuki mają wieloraką wymowę: mówią tematami, tezami, fabułą, bohaterami. Ale przede wszystkim mówią tkwiącym w nich artyzmem. Artyzm na stronicach *Zbrodni i kary* jest bardziej wstrząsający niż zbrodnia Raskolnikowa”⁴³ Sztuka jest więc wyrazem „zasady”, „siły”, „prawdy”, tym jednym słowem, które stara się objąć wszystkie: „życia” W tej perspektywie Żywago odczytuje na nowo całe dzieje sztuki: „Sztuka pierwotna, sztuka egipska, grecka, nasza – to zapewne w ciągu wielu

⁴⁰ *Il dottor Zivago come romanzo storico*, dz. cyt., s. 141.

⁴¹ *Doktor Żywago*, s. 307.

L'arte di Boris Pasternak, *Aevum* 34 (1960), 249 (234-252).

⁴³ *Doktor Żywago*, s. 307.

tysiącleci jedna i ta sama, pozostająca wciąż w liczbie pojedynczej, sztuka. To jakaś myśl, jakaś maksyma o życiu, zawierająca tak wiele treści, że nie sposób jej rozbić na słowa, i kiedy ziarnko owej siły wejdzie w skład jakiejś bardziej złożonej mieszaniny, szczypta arcyzmu zdominuje całą resztę i okaże się istotą, duszą i osnową obrazu”⁴⁴

Sztuka nie jest „nazwą jakiejś kategorii czy dziedziny, obejmującej niezliczone mnóstwo pojęć i rozgałęziających się zjawisk”, lecz czymś o wiele prostszym, a zarazem obszerniejszym i chyba właśnie dlatego czymś trudnym do opisanie. Sztuka jest „potwierdzeniem życia”, „istotą”, „duszą” i „osnową całego obrazu” W swoim dzienniczku doktor pozostawi to lapidarne stwierdzenie dotyczące twórczości artystycznej: „Bajeczne są tylko rzeczy przyziemne, gdy muśnie je ręka geniusza”⁴⁵

Przy końcu tego długiego rozważania także wcześniejsze określenie sztuki jako życia, które się rodzi z refleksji nad śmiercią, staje się zrozumiałe w całej swej głębi.

W służbie pięknu, aby opowiadać szczęście istnienia

W Warykinie, chociaż zdesperowanie samotny po wyjeździe Lary, Żywago zastanawia się nad sztuką, i także tym razem nie chodzi o refleksje czynione na podstawie abstrakcyjnej i odizolowanej idei sztuki. Kontekstem tych jego myśli o sztuce jest wówczas raczej rewolucja i absurdalne dążenie do tworzenia historii⁴⁶ Podczas swego uwięzienia razem z rosyjskimi partyzantami dyskutował już z młodym rewolucjonistą o szaleńczym ich dążeniu do „przebudowy życia”⁴⁷ Tymczasem sztuka, w odróżnieniu od rewolucji, nie dąży do władzy nad życiem i właśnie dlatego nie potrzebuje się uciekać do przemocy, kiedy się objawia. Dla naszego doktora, jedynym celem sztuki jest służenie życiu: „W czasie tego wypisywania różnych różności doktor znów stwierdził, że sztuka zawsze służy pięknu, a piękno jest to szczęście panowania nad formą, forma zaś jest organicznym podłożem istnienia...”⁴⁸

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 311.

⁴⁶ „Historii nikt nie tworzy, nie można jej zobaczyć, tak jak nie można zobaczyć, jak rośnie trawa (...) Rewolucje przeprowadzają ludzie aktywni, jednostronni fanatycy, geniusze samoograniczenia. Oni to w kilka godzin lub dni obalają stary porządek. Przewroty trwają tygodniami, najwyżej latami, a potem przez całe dziesięciolecia i wieki ludzie czczą jak świętość ducha ograniczoności, która doprowadziła do przewrotu” Tamże, s. 491.

⁴⁷ Tamże, s. 367.

⁴⁸ Tamże, s. 492.

Dobrze będzie odczytać jeszcze raz tę pierwszą część argumentacji, zaczynając od końca. Ponieważ forma jest podłożem, uprzednim warunkiem istnienia, dlatego też piękno, które się zarysowuje jako szczęście, może się rodzić jedynie z władania formy. W tej perspektywie sztuka, jaką widzieliśmy, nie jest ani „kategorią”, ani też „aspektem lub przedmiotem formy”, nie może żyć sama z siebie, lecz jedynie, aby służyć pięknu⁴⁹ Powtórzywszy niemal dosłownie ostatnie twierdzenie dowodu, Pasternak kończy go spostrzeżeniem, iż dla Żywago „sztuka, w tym także tragiczna, jest opowieścią o szczęściu istnienia”⁵⁰

Jak można łatwo zauważyć, również te refleksje o relacji między sztuką a pięknem zespalają się przedziwnie z wcześniejszymi przemysleniami na temat sztuki i życia. Cóż innego oznacza bowiem rozmyślanie nad śmiercią celem nadania formy życiu, jeśli nie opowiadanie o „szczęściu istnienia”? Ostatecznie zaś czymże innym jest cała powieść, jeśli nie „opowieścią o szczęściu istnienia” tego, kto żyje i kto znalazł w cierpieniach i sprzecznej niekiedy ludzkiej przypowieści Lary i Żywago swoje najbardziej wyraziste wcielenie? Z tej ludzkiej przypowieści Pasternak wydobywa ostatni i syntetyczny zarazem obraz przy końcu swej powieści: „Nigdy, nigdy, nawet w chwilach największego, nieprzytomnego szczęścia nie opuszczało ich to, co najwznioślejsze i najbardziej porywające: zachwyt nad harmonią świata, sens ich wzajemnego odniesienia i całości obrazu, poczucie przynależenia do piękna całego widowiska, do całego wszechświata. Żyli tą komunią. I dlatego nie pociągały ich nigdy wywyższanie człowieka ponad naturę, bałwochwalczy kult człowieka i wszelkie umizgiwanie się modzie w przeróżnych jej wymiarach. Zasady fałszywego współżycia społecznego, przeistoczonego w politykę, jawiły się im jako żalosna amatorszczyzna, ubranie uszyte w domu, i pozostawały dla nich całkowicie niezrozumiałe”⁵¹

Przed trumną doktora Żywago, pośród łez i szlochów, mówi teraz Lara: „No i znów jesteśmy razem, Juroczka! Ale jak Bóg to zrządził, że się spotkamy! Co za okropność, pomyśl tylko! Och, nie mogę! Boże, Boże! Płacę i płacę! Pomyśl! Znowu coś w naszym stylu, z naszego arsenału. Twoja śmierć, mój koniec. Znowu coś doniosłego, nieodwracalnego. Tajemnica życia, zagadka śmierci, piękno geniuszu, wspania-

⁴⁹ Interesujące byłoby zestawienie tych wypowiedzi z tym, co Vladimir Solowiow napisał na ten temat 60 lat wcześniej. Por. V Solowiow, *Il primo passo verso un'estetica positiva (1895)*, w: tenże, *Il significato dell'amore e altri scritti*, Milano 1983, s. 241-254.

⁵⁰ *Doktor Żywago*, s. 492.

Tamże, s. 541.

łość objawienia – tak, tośmy zrozumieli. Ale drobne, modne sprzeczki na temat przeróbki kuli ziemskiej – nie, nie, pozwólcie, to już nie było w naszym stylu. Żegnaj, mój wielki i kochany, żegnaj, moja chlubo, żegnaj, moja bystra i głęboka rzeczulko, jakże kochałam twoje nieustanne pluskanie, jakże lubiłam się rzucać w twoje chłodne fale”⁵² „Tajemnica życia, zagadka śmierci”: są to te właśnie rzeczywistości, z których – według bohatera powieści – wywodzi się cała sztuka.

Jeśli Żywago jest uosobieniem tego tchnienia energii, które pragnie wszystko ożywić, to rewolucja, jako abstrakcja od rzeczywistości i niezdolność do zachowania ludzi w ich konkretnej egzystencji, jest dokładnie jego przeciwieństwem. Oto wśród wielu możliwych dwa przykłady tej abstrakcji.

Rewolucja 1917 roku jest już niemal u drzwi i ludzie przygotowują się do przeżycia zimy w nędzy. Z gorzką ironią Pasternak odnotowuje: „Należało się przygotować do mrozów, porobić zapasy żywności i opału. Ale w dniach triumfu materializmu materia stała się pojęciem, żywność zaś i drwa zastąpił problem żywnościowy i opałowyy”⁵³

W Warykinie, w trakcie jednej z pierwszych swych rozmów z Larą, doktor, po zdecydowanym skrytykowaniu rewolucjonistów za ich „krzątanie wiecznych przygotowań” do „zbudowania nowych światów”, które nie nabierają nigdy jakiejś konkretnej formy, woła: „A wie pani, skąd się bierze ta krzątanie wiecznych przygotowań? Z braku określonych umiejętności, z braku talentu. Człowiek rodzi się po to, by żyć, a nie, by się przygotowywać do życia. I samo życie, zjawisko życia, dar życia są tak porywająco prawdziwe! Więc po co zastępować je dziecinną arlekinadą niedojrzałych pomysłów, tymi ucieczkami uczniów do Ameryki, jak u Czechowa?”⁵⁴

Zakończenie

Przy końcu tej krótkiej lektury powieści Pasternaka w perspektywie sztuki i piękna należałoby jeszcze naświetlić wiele innych jej aspektów. Mamy tu na myśli problem natchnienia poetyckiego, zagadnienie własnego obrazu, jaki pisarz winien posiadać, a także opis pojęcia życia, tak centralnego w idei sztuki głównego bohatera powieści.

⁵² Tamże, s. 542.

Tamże, s. 198. Por. tamże, s. 413.

⁵⁴ Tamże, s. 324.

Czym jest sztuka dla Pasternaka? Jak napisała Héléne Zamoyska⁵⁵, która znała dobrze autora *Doktora Żywago*, Pasternak w swej powieści „mówi o sztuce obrazowo” i sam jako pierwszy jest w stanie odkryć wszelkie „niedoskonałości” tych obrazów. Stara się zasugerować raczej jakiś opis, aniżeli podać ścisłą definicję sztuki. Obfitość pojęć, jakie wybrał, aby mówić o sztuce, i jakie uwypukliliśmy już parokrotnie, potwierdza powyższą opinię Zamoyskiej.

Sztuka nie jest przede wszystkim poszukiwaniem formy lub przybieraniem materii, lecz „tajemniczą częścią treści”, „błyskiem siły”, „składnikiem”, który „staje się istotą, duszą i podstawą całej kompozycji” Dzieła sztuki z róznych epok wraz ze swymi tematami i podmiotami są jedynie próbami wyrażenia tej „istoty” i „podstawy całej kompozycji”

Zazwyczaj sztuka posługuje się rzeczywistością, materią, a dla Pasternaka tą rzeczywistością jest samo życie ujmowane w swych istotnych momentach: narodzin i śmierci⁵⁶ Śmierci, która nie ma ostatniego słowa o życiu, czyli o rzeczywistości, gdyż to ostatnie słowo należy do „nowego”, którym jest „życie wieczne” – do nieśmiertelności. Jedynie sztuka, która chce być „opowiadaniem o szcz ęściu istnienia”, pomaga człowiekowi zastanowić się nad śmiercią. Pasternak zdaje się mówić, że człowiek potrzebuje do życia nie tylko medycyny, ale także sztuki i poezji. Nieprzypadkowo zatem Żywago zespala w sobie postać lekarza i poety. W tej optyce ma rację Lazar Fleishnam⁵⁷, kiedy zauważa, że w *Doktorze Żywago* sztuka nabiera „funkcji zbawczej”

Najlepsze chyba światło rzucone na ideę sztuki w *Doktorze Żywago* można uchwycić w następujących słowach Varlama Őalamova: „Ponadto, jestem głęboko przekonany o tym, że sztuka jest nieśmiertelnością życia. Że to, czego sztuka nie dotknęła, wczesniej lub p óźniej obumrze”⁵⁸

23 listopada 1957 r. pierwsze całkowite wydanie *Doktora Żywago* było dostępne w księgarniach wloskich, a w roku następnym także w księgarniach francuskich, angielskich i niemieckich. 28 października 1958 r. przyznano Pasternakowi literacką nagrodę Nobla. W niespełna 2 lata potem autor umiera 30 maja 1960 r. w Peredelkino na peryferiach Moskwy.

L'art e la vie chez Boris Pasternak, Revue des  tudes Slaves 38 (1961), 232 (231-239).

⁵⁶ Por. tamże, s. 234.

⁵⁷ *Boris Pasternak*, Bologna 1993, s. 353.

⁵⁸ V Őalamov – B. Pasternak, *Parole salvate dalle fiamme...*, dz. cyt. s. 44. List do Pasternaka z 24 grudnia 1952.

Doktor Żywago jest zatem jednym z ostatnich świadectw miłości Pasternaka do życia, sztuki, piękna i własnej ziemi⁵⁹ 10 października 1957 r. wydawca Feltrinelli pisze do Pasternaka, aby przekazać mu wiadomość, że pomimo wszelkich przeciwnych nacisków podjął ostateczną decyzję wydania tej powieści. 25 listopada, zaledwie się dowiedziawszy o opublikowaniu powieści we Włoszech, Pasternak mu odpowiada, dziękując za wykazaną odwagę: „Jestem daleki od bezwstydnego głupoty utożsamiania się z głosem prawdy w osobie; mam jednak odwagę spodziewać się podzielenia dążenia i aspiracji tych wszystkich, którzy kochają miłością żarliwą i wdzięczną własną ojczyznę, życie, prawdę i piękno (...) Powodem wielkiej przykrości było dla mnie to, że się stałem jakimś oszukańczym imieniem na skutek rzeczy nic nie znaczących, jak jakiś wiersz odmienny w swej treści, jak poezja współczesna w ogólności (i moja), fragmentaryczna, ograniczona do półsłówki, niekompletna, w czasach tak wielkich, które wymagają, by była żywa, odpowiedzialna i jasna, wyrażająca dogłębnie myśl własną. Dzięki obszernej prozie, która wymagała długiej i trudnej pracy, udało się doprowadzić do końca ten stan udręki i wstydu oraz otworzyć nowy rozdział mojego powołania, nowy okres mojego życia, nieskończenie spóźniony, który jednak w końcu nadszedł. Osądźcie sami, jak bardzo jestem wdzięczny za to, że pomogliście mi się narodzić!”⁶⁰

tłum. ks. Lucjan Balter SAC

„I Rosja też była wtedy jak panna na wydaniu, miała prawdziwych wielbicieli, prawdziwych obrońców, nie to co dzisiejsi” *Doktor Żywago*, s. 338.

⁶⁰ C. Feltrinelli, *Senior service*, Feltrinelli Milano 2007³, s. 138-139. Na s. 117-228 Carlo Feltrinelli podaje liczne dokumenty, odzwierciedlając zarazem intrygi i trudności, jakim musiał stawić czoło jego ojciec, chcąc opublikować powieść zarówno we Włoszech, jak i gdzie indziej.