

Как ни бесятся вьюги, однако,
Зимний путь у нас самый прямой,
От Державина до Пастернака
Русский путь неразлучен с зимой.
Николай Рыленков (1966)

Selv når snøstormer tumler og raser,
er vår russiske vintervei rett,
fra Derzjavin og til Pasternak er
denne veien og vinteren ett.
Nikolaj Rylenkov (1966)

KAPITTEL 3

På tidlige tog

Under et studieopphold i Moskva, der jeg arbeidet med hovedfagsoppgaven min om Boris Pasternaks tidlige lyrikk, dro jeg en nydelig novemberdag i 1989 med *elektrísjka* sørover til forfatterlandsbyen Peredelkino for å besøke Pasternaks datsja. Det var her forfatteren bodde da kunnngjøringen om nobelprisen kom den 23. oktober 1958, og herfra han to dager senere tok lokaltoget til Moskva og sendte et telegram til Svenska Akademien med ordlyden: «Uendelig takknemlig, rørt, glad, stolt, overveldet, forlegen». Den 29. oktober sendte han et nytt telegram til Nobel-komiteen: «I kraft av den betydning det at prisen er tilkjent meg har fått i det samfunnet jeg tilhører, må jeg frasi meg den, vennligst ikke ta mitt frivillige avslag fra denne premien som en fornærmelse». I den knappe uken som var gått var han bli offentlig advart, fordømt og truet med rettsforfølgelse og landsforvisning.¹³

Samme år som Ilja Ehrenburgs *Tøvær* (*Óttepel*, 1954) ble publisert i *Známja*, kom ti dikt fra *Doktor Zjivago* på trykk i samme «tykke» tidskrift. Diktene fikk en avmålt mottakelse, og de neste årene prøvde Pasternak forgjeves å få publisert romanen på forlaget Goslitizdat og i

13 <http://www.stihi-rus.ru/1/Pasternak/201.htm>

tidsskriftene *Literatúrnaja Moskva*, *Známja* og *Nóvyj mir*. Da han forsommeren 1956 ble oppsøkt i Peredelkino av Ékho Moskvyy-korrespondenten Sergio D'Angelo, som på oppdrag fra den italienske forleggeren Giangiacomo Feltrinelli foreslo å utgi romanen på *tamizdát*, altså utenlands, ga Pasternak D'Angelo en kopi av manuset. Feltrinelli skal senere ha blitt forsøkt presset, både av det italienske kommunistpartiet og sovjetiske myndigheter, til å returnere manuset. Men da han ble kjent med at det også befant seg en kopi av manuskriptet i Frankrike, som allerede var under oversettelse, bestemte han seg for å utgi. *Doktor Zjivago* ble publisert på Giangiacomo Feltrinelli Editore i Milano i november 1957. Mot slutten av 1958 var boken allerede oversatt til 18 europeiske språk og toppet salgslistene i USA og Vest-Europa, men i forfatterens hjemland hadde fortsatt bare et lite fåtall lest den. Etter nobelpriskunngjøringen ble man ved læresteder og arbeidsplasser i Moskva like fullt oppfordret til å gå i demonstrasjonstog for å vise sin avsky mot denne landssvikeren og hans antisovjetiske smedeskrift. De neste dagene ble romanen fordømt i pressen, og den 27. oktober 1958, midt under «tøværet», ble Pasternak ekskludert fra Den allsovjetiske forfatterforeningen. Fra foreningens talerstol kom det flere oppfordringer om å frata «forræderen» sitt sovjetiske statsborgerskap, og kravet ble gjentatt under markeringen av Komsomols 40-årsjubileum 29. oktober. Forfatteren så seg nå nødt til å skrive et brev til Nikita Khrusjtsjov der han ba om å få bli i Sovjetunionen, og den 5. november, i *Pravda*, kjente han seg, i et tungt redigert brev, skyldig i antisovjetisk virksomhet. En dokumentarfilm om dette hendelsesforløpet ligger under denne lenken.¹⁴

Pasternak lever etter dette et tilbaketrukket liv i Peredelkino, men fortsetter å skrive. Helsen svikter, og offentliggjøringen av diktet «Nobelpriisen» i *Daily Mail* den 11. februar 1959 forverrer situasjonen ytterligere. Et par uker senere skal den britiske statsminister Harold McMillan besøke Moskva – det første offisielle besøket av en britisk statsleder i Sovjetunionen siden Churchills under andre verdenskrig. Pasternak får nå ordre om å forlate hovedstaden, trolig fordi myndighetene frykter at han skal uttale seg til utenlandsk presse. Tilbake fra reisen sin til Georgia to uker

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=v879Fr2wY5Q>

senere blir han innkalt til forhør hos Riksadvokaten og varslet om at han vil bli tiltalt etter straffelovens paragraf §164, for landsforræderi (Slater, 2013, 470). Men forfatteren blir snart alvorlig syk, og det kommer aldri til noen rettssak.

I årene etter nobelpristragedien var det nok ikke mange sovjetborgere som våget å nevne Pusjkin og Pasternak i samme åndedrett, men både før dette og etter rehabiliteringen av ham er de to dikterne blitt sett på som tilhørende samme paradigme. I 1942 skrev for eksempel poeten Ilja Selvinskij et hyllingsdikt til Russland, der femte strofe går som følger: «Jeg elsker det mektige russiske vers,/selv om jeg ennå ikke forstår det,/ og [elsker] alle læremestrene mine/fra Pusjkin til Pasternak» («Люблю великий русский стих,/Ещё не понятен, однако,/И всех учителей моих/От Пушкина до Пастернака»). I 2011 kom Vadim Baejvskijs monografi om «kulturparadigmet Pusjkin-Pasternak» (Baejvskij, 2011). Når Pasternak har vært relatert til Pusjkin, har man gjerne trukket en linje fra nasjonalskalden (eller til og med fra Derzjavin, slik Rylenkov gjør i strofen som står som epigraf til dette kapitlet), via lyrikerne Tjuttsev og Fet og symbolistene Belyj og Blok til Pasternak, som tilhørte den moderate fløyen av avantgardebevegelsen. Men Pasternak levde selvfølgelig i en helt annen tid enn Pusjkin, noe tekstene deres i høy grad bærer preg av, og det er unektelig langt flere ulikheter enn fellestrekk mellom de to dikternes poetikk.

Som Michel Foucault har påpekt, var det nittende århundre «besatt av historie», av ulike former for temporale forløp, mens det tjuende århundre skulle bli «rommets tidsalder» (Foucault, 1984). Påstanden har også relevans for Pusjkins og Pasternaks forfatterskap. På Pusjkins tid forholdt man seg fortsatt til at mennesket hadde en unik plass i universet, og at det inngikk i en avgrenset, 5–6000-årig historie. På Pasternaks tid hadde oppfatningene av både tid og rom ekspandert betraktelig, og blitt noe nærmest grenseløst.

I sin berømte tale om Pusjkin i 1880 roste Dostojevskij nasjonalskalden for hans enestående evne til å leve seg inn i andre folkeslags kulturer. I dag fremstår Aleksander Sergejevitsjs holdningene til «den andre» som relativt eurosentrisk og «russentrisk». Som vi vet, oppholdt han seg flere år i det sørlige Russland, og han foretok lange reiser i Kaukasus, men med

unntak av en reise til Tyrkia i 1829 var han faktisk aldri utenfor Det russiske imperiet. Det var mange vesteuropeere i bekjentskapskretsen hans, og han var åpenbart sterkt influert og påvirket av klassisk og vesteuropeisk kultur, men i valg av motiver forholdt han seg hovedsakelig til et «russisk rom» og til russisk historiefortolkning, spesielt til Karamzin, som han kjente personlig. I sin samtids ånd, trakk Pusjkin forholdsvis lange tidslinjer og beskjeftiget seg med russisk historie både i poesi (som «Sangen om Oleg den vise» eller «Årsdagen for Borodin»), poemer (*Poltava*, *Bronserytteren*) og prosa (*Boris Godunov* og syklusen av tekster om Peter den store).

Darwins evolusjonslære, Einsteins relativitetsteori og den rivende vitenskapelige og teknologiske utviklingen i andre halvdel av 1800-tallet gjorde at Pasternak kunne forholde seg til en lang rekke metanivå og «virkeligheter» som var ukjente for nasjonalskalden. Da Boris Leonidovitsj slo igjennom som dikter, hadde han blant annet Potebnjas språkfilosofi, Husserls fenomenologi, Bergsons vitalisme (*élan vitale*) og tidsforståelse, Freuds psykoanalyse, Skrjabins og symbolistenes interdisiplinære tilnærming til kunst og kultur og avantgardekunstens estetiske teorier med i bagasjen. Han var opptatt av naturvitenskap, dypt engasjert i musikk og filosofi og delte de russiske formalistenes oppfatning av underliggjøring, parallellismer og tinglighet (*predmétnost*) som fundamentale kunstgrep. Han hadde dessuten flere lengre opphold i Vest-Europa bak seg.

I «Livets kjerre» er et livsløp komprimert til en dagsreise, og frustrasjonen over at tiden og livet haster av sted gjennomsyrrer teksten. Pusjkins litterære utprøving av kronotopen får i Pasternaks poetikk, der eksperimenter med, og metafiktive refleksjoner over tid og rom er fremtredende, et mer komplekst uttrykk. Synet hans på kunstens metafiktive nivå er formulert i *Leidebrev (Okhránnaja grámota, 1931)*, der han hevder at all minneverdig kunst egentlig forteller om sin egen tilblivelse (Pasternak, 2004, b. III, 148–238).

Et eksempel på en tidsrelatert metakommentar er Jurij Zjivagos skildring av formidlingen til sangerinnen Kubarikha som, når hun improviserer over en gammel russisk folkevis, «med alle midler, gjentakelser og parallellismer bremser opp forløpet» («всеми способами,

повторениями, параллелизмами задерживает ход») i et «vanvittig forsøk på å stanse tiden ved hjelp av ord» («безумная попытка словами остановить время», Pasternak, 2004, b. IV, 360). Dette minner oss om Lotmans teori om kunstverket som en individuell, nyskapende, men også kronotopisk basert virkelighetsmodell (*modél míra*). Et annet eksempel på hvordan tidsforståelse kan tematiseres hos Pasternak er diktet hans «Jedínstvennyje dni» («Dager uten like») fra 1959, som jeg kommenterer i kapittel 8.

Hos Pusjkin utforskes rommets muligheter ofte i lys av frihet og ufrihet, for eksempel i poemet *En fange i Kaukasus* (1823) og diktet «Til havet» (1824), som Pasternak improviserer over i diktsyklusen *Tema og variasjoner* (*Témy i variátsii*, 1923). Flere Pasternak-forskere (Barnes, 1999, Polivanov i Lejbov, 2011) har påpekt at det kan synes som om Pasternak, spesielt i perioder han opplever som tunge, privat så vel som kunstnerisk, søker mot Pusjkin for å finne svar på hvordan isolasjon og begrenset ytrings- og handlingsrom kan kompenseres for gjennom en indre, kunstnerisk frihet.

I kunsten kan man manipulere (fokusere, komprimere, ekspandere, synkronisere etc.) både tidsforløp og romlige perspektiver, og Pasternak går enda lenger enn Lotman i å hevde at kunsten gjennom de nye virkelighetene den former, kan gripe inn i livet, skape nytt liv og sågar overvinne fysisk død. Allerede i 1913 forfatter han sine teser om symbolisme og udødelighet («Simvolízm i bessmértije», Pasternak, 2004, b. V, 318–19). I senere deler av forfatterskapet, og særlig i *Doktor Zjivago*, trer den kristne grunntanken om fysisk død som en forutsetning for nytt liv tydelig frem. (Se også Bodin, 1976.)

Inspirert av blant annet Edmund Husserls fenomenologi og Henri Bergsons distinksjon mellom lineær, eller objektiv vitenskapelig målbar tid (*le temps objectif*) og umiddelbart erfarte tilstander som flyter over i hverandre (*durée réelle*), blir temporale og romlige forskyvninger et iøynefallende trekk ved Pasternaks tidlige diktning. Han utforsker videre det fysiske og assosiativt sett nærliggende: det parallelle og simultane, detaljene, variasjonene. En grunnpilar i poetikken hans er tanken om at alt i tilværelsen er så nært forbundet at naturen kan uttrykke seg på menneskets vegne.

Pasternak har også et gjennomgripende fokus på begynnelse og endringsprosesser; på så vel fødsel, fornyelse og spontane omslag som organisk utvikling og metamorfoser. I større tekstrom manifesterer det siste seg gjerne som lange «metonymiske lenker», der troper gjennom gradvise forskyvninger kan ende opp som noe helt annet enn det de begynte som. (Se Bryn i Hagen og Skagen, 2013, 301–15.)

Fra en forholdsvis innfløkt og, etter egne utsagn, «maniert stil», blir Pasternaks poetikk lettere tilgjengelig utover i forfatterskapet. I diktet «Nobelprisen» fra januar 1959 (Pasternak, 2004, b. II, 194–5, her også gjengitt i egen gjendiktning) formidles det lyriske jegs isolasjon og ufrihet gjennom enkle og helt konkrete uttrykk for fangenskap; et dyr som er gått i en felle og fysiske hindringer som stenger veien ut. David og Goliat-dikotomien er realisert gjennom jaktreferanser (*v zagóne, sjum pogóni*) og kontrasten mellom den sjofle forbryteren jeget beskyldes for å være og det han selv mener han har «begått»; fått verden til å gråte over sitt lands (alternativt sin jords eller sin verdens) skjønnhet – *nad krasój zemlí mojěj*. Men selv her, «på randen av graven», skinner Pasternaks livsbejaende vitalisme igjennom: Dikterjeget tror det vil komme en tid da det godes ånd eller prinsipp (*dukh dobrá*) skal beseire «ondskapen og nedrighetens kraft».

Нобелевская премия (1959)	Nobelprisen
<p>Я пропал как зверь в загоне. Где-то люди, воля, свет, А за мною шум погони. Мне наружу ходу нет.</p>	<p>Eg er fanga som eit villdyr. Det finst vilje, folk og ljøs, men i glamet frå eit jaktlag ser eg ingen utveg no.</p>
<p>Темный лес и берег пруда, Ели сваленной бревно. Путь отрезан отовсюду, Будь что будет, все равно.</p>	<p>Mørke skogen, vatnet, bredda, stammen av ei velta gran. Alle vegar vekk er stengde, det får koma det som kan.</p>
<p>Что же сделал я за пакость, Я, убийца и злодей? Я весь мир заставил плакать Над красой земли моей.</p>	<p>Kva for udåd er eg skuld i, eg, ein mordar, udådsmann? Eg fekk verda til å gråta over venleik i mitt land.</p>
<p>Но и так, почти у гроба, Верю я, придет пора – Силу подлости и злобы Одолеет дух добра.</p>	<p>Men sjølv her, mest attmed grava, trur eg at det kjem ei tid – då den gode anda sigrar over vondskap, sjofel splid.</p>

Boris Pasternak døde den 30. mai 1960, av lungekreft med spredning til hjertet. Med unntak av en kort kunngjøring i regi av Litfónd SSSR, på aller siste side av *Literatúrnaĵa gazéta*, fortiet sovjetiske medier dødsfallet. Begravelsesseremonien skal kun ha vært annonsert fra munn til munn og i form av lapper som ble hengt opp, og revet ned, ved billett-kassene på Kiev-jernbanestasjonen i Moskva. Den 2. juni var lokaltogene mot Peredelkino likevel overfylte. Mange hundre mennesker skal ha fulgt forfatterens bære til gravlunden i Peredelkino og bivånet den enkle, russisk-ortodokse seremonien der, vel vitende om at de risikerte alvorlige reprimander ved åpenlyst å ta avskjed med en folkefiende og vise sympati med hans pårørende (Je. Pasternak, 1989, 648–58).

Rehabiliteringen

I 1965, samme år som Mikhail Sjolokhov ble tilkjent nobelprisen, David Leans britisk-italienske spillefilm basert på *Doktor Zjivago* gikk sin seiersgang på vestlige kinoer og prosessene mot forfatterne Andrej Sinjavskij og Julij Daniel ble innledet, kom et utvalg av Pasternaks dikt og poemer på forlaget Bibliotéka poéta, ledsaget av den samme Andrej Sinjavskijs innsiktsfulle forord «Poézija Pasternaka» (Sinjavskij i Pasternak, 1965, 9–62). I 1966 utgis det også en ettbindsutgave av Pasternaks dikt med innledning av forfatteren og vennen Kornej Tsjukovskij (Pasternak, 1966), og de neste årene kommer det sågar ut noen vitenskapelige arbeider om Pasternaks poetikk i Sovjetunionen, deriblant Jurij Lotmans artikkel om strukturelle aspekter ved Pasternaks tidlige lyrikk (Lotman, 1969, 206–38). Romanen trykkes i stadig nye opplag i utlandet, men selv i sovjetiske encyklopedi-artikler om Pasternak glimrer *Doktor Zjivago* med sitt fravær. Det er som om romanen er visket ut av unionens litteraturhistorie. Til tross for at utvalgte dikt og poemer av Pasternak gjenutgis, og det pågår forskning på forfatterskapet i hjemlandet, blir forfatteren helt frem til perestrojkaårene viet liten oppmerksomhet fra offisielt sovjetisk hold. Utgivelsen av en forholdsvis omfattende tobindsutgave av Pasternaks verk på forlaget Khudózjestvennaja literatúra i januar 1985 (Pasternak, 1985) markerer starten på den offisielle rehabiliteringen av ham. I juni året etter opplyste Jevgenij Jevtusjenko (1932–2017) på en pressekonferanse at

han sammen med 39 andre forfattere hadde lagt frem et brev for Forfatterforeningen der de ba om at det måtte opprettes et Pasternak-museum, og at *Doktor Zjivago* måtte publiseres også i forfatterens hjemland. I 1987 ble Pasternaks utestengelse fra Forfatterforeningen posthumt opphevet, og romanen ble offisielt utgitt i *Nóvyj mir* i januar–april 1988, 30 år etter den første offisielle russiskspråklige utgivelsen av den, i Nederland. Men det skulle ta enda noen år før Pasternak-museet åpnet.

Datsjaene i Peredelkino er omgitt av høye gjerder, og selv om det på papiret ble tatt en avgjørelse om å åpne et Pasternak-museum i 1986, var det den novemberdagen vi dro til Peredelkino i 1989 fortsatt umulig å komme inn på eiendommen. Da det ble kjent at Pasternak var tilkjent nobelprisen, var forfatterenaboene Kornej Tsjukovskij og barnebarnet hans Jelena Tsjukovskaja blant de aller første gratulantene. Det lille vennefølget vårt oppsøkte i stedet datsjaen hans og var så heldige å møte Jelena Tsjukovskaja der, som ga oss en minnerik omvisning. Hun tvilte da på at det noen gang ville bli åpnet noe Pasternak-museum og kunne fortelle at det på et tidspunkt ble bestemt at huset skullet tas i bruk som forfatterbolig igjen, og var tiltenkt den kirgisiske forfatteren Tsjingiz Ajtmatov. Han skal først ha ønsket å flytte inn, men takket nei da forslaget ble møtt med protester fra museumstilhengere. Omviseren vår fortalte også at Nancy Reagan under et toppmøte med Gorbatsjov i 1988 hadde ytret ønske om å få se den prisbelønte forfatterens hjem, hvorpå det ble montert et skilt på porten der det stod at museet var under rehabilitering («Muzéj na remónt»), men skiltet ble senere fjernet, og det skulle ta halvannet år til før oppussingen virkelig kom i gang. «Dom-muzéj Pasternaka» ble åpnet den 10. februar 1990, på 100-års dagen for forfatterens fødsel.

I 1989 kom de første to bindene av Pasternaks samlede verk i fem bind på forlaget Khudózjstvennaja literatúra, og Jevgenij Pasternaks (1923–2012) fyldige biografi om faren (Je. Pasternak, 1989). Samme år kunne Jevgenij Borisovitsj endelig ta imot nobelprisen i Stockholm på farens vegne. Forfatterforeningen utropte 1990 til «Pasternaks år», og mens bind tre og fire av samleutgaven ble utgitt i Sovjetunionen i 1990–91, kom bind fem i 1992, i det nye Russland. Pasternaks samlede verker i 11 bind, redigert av Diana Tevekljan og med kommentarer av blant andre Jevgenij Borisovitsj

og hans ektefelle litteraturviteren Jelena Vladimirovna Pasternak, utkom på forlaget Slóvo i årene 2003–5. I 2005 kom også den første russiske filmatiseringen av *Doktor Zjivago*, i Aleksander Prosjkins regi, med Aleksander Mensjikov i tittelrollen. I dag står romanen på pensumet til de fleste russiske 11.-klassinger.

Men til tross for at han i årene rundt Sovjetunionens sammenbrudd ble utgitt i store opplag, blir hovedtyngden av Pasternaks forfatterskap fortsatt ansett som vanskelig tilgjengelig, og etablissementet har tilsynelatende aldri helt trykket ham til sitt hjerte. Bakgrunnen og livsløpet hans var «problematisk», poetikken kompleks. Forfatterskapet strekker seg over fem av de mest turbulente tiårene i russisk og sovjetisk historie, og han var så å si aldri, verken formelt eller tematisk sett, helt i takt med sin samtid. Anekdoten om de tre sovjetborgerne som diskuterer hva de sitter inne for, er illustrerende for Pasternaks biografi i den forstand at den belyser hvor vilkårlige og skiftende kravene til sovjetmennesket var, og hvor vanskelig det kunne være å leve opp til dem: Den første sitter inne for å ha vært imot (en fiktiv) Popov, den andre for å ha støttet den samme Popov, mens den tredje har fått en livstidsdom. Han *er* Popov.

Med hensyn til Pasternak stilles det i Russland fortsatt spørsmål ved forfatterskapets kunstneriske kvalitet og om nobelpristildelingen var en ren politisk handling. Noen spør seg hvordan det kunne ha seg at Pasternak overlevde Stalins terror og utrenskninger der så mange av hans generasjons forfattere, kunstnere og intellektuelle bukket under, andre (som I.N. Tolstoj, 2010, 26–29¹⁵) om CIA var innblandet i nobelprisminasjonen.

En fullstendig omfavelse og rehabilitering av Pasternak synes uansett å ha sittet langt inne hos russiske myndigheter. Det aller første fysiske monumentet over ham på russisk jord var en byste avduket i Perm, byen man antar tjente som modell for Jurjatin i *Doktor Zjivago*, så sent som i juni 2009.¹⁶ Her finnes det i dag også et Pasternak-museum. I 2010 ble det omsider utlyst en konkurranse om et Pasternak-minnesmerke i Moskva. Omstridte Zurab Tsereteli, som nærmest har hatt monopol på monumentale kunstverk i Moskva de siste tiårene, gikk av med seieren med en

15 <https://lenta.ru/articles/2009/01/12/nobel/>

16 <https://rg.ru/2009/06/09/reg-permkray/pasternak-anons.html>

naturalistisk bronsestatue av Pasternak sittende på en benk. Monumentet havnet i stedet i Mutsjkap i Saratov fylke.¹⁷ En ny Tsereteli-skulptur, der Pasternaks skikkelse illuderer et vokslys, skulle etter planen reises på plassen mellom Sadovaja-Triumfalnaja og Oruzjejnij pereulok i 2017,¹⁸ men planen er meg bekjent ennå ikke realisert. Blir dette minnesmerket reist, vil det bli stående like ved en av Moskva-metroens mest elegante stasjoner, Majakovskaja. Den ble åpnet i 1938, på Triumfplassen, som mellom 1935 og 1992 het Majakovskijplassen. Nettopp her ble det i månedene etter at *Doktor Zjivago* var utkommet i Italia oppført en diger, naturalistisk statue av Majakovskij som skuer mot den storslåtte stasjonen, men står med ansiktet vendt bort fra huset der Boris Pasternak ble født, bare et steinkast unna.

I relieff av *Doktor Zjivago* og de dramatiske omstendighetene rundt nobelprisen er det kanskje naturlig at Pasternaks tidligere liv og virke er kommet i bakgrunnen, spesielt for vestlige lesere. Det siste har ikke minst sammenheng med at lyrikken og poemene hans i liten grad er oversatt. Det kan derfor være verdt å minne om at Pasternak ikke bare ble tilkjent Nobels litteraturpris for sin storslagne, og eneste, avsluttede roman, men ifølge tildelingsbrevet for «hans betydande insats såväl inom den samtida lyriken som på den stora ryska berättartraditionens område».¹⁹ Roman Jakobson, som var blant forslagsstillerne til Pasternaks kandidatur, og som står bak det skjellsettende, tyskspråklige essayet «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak» (Jakobson, 1935), brukte i sitt begrunnelsesbrev også forfatterens fremragende oversettelser av Shakespeare og Goethe som argument for at han burde tilkjennes prisen. Pasternaks kandidatur ble fremmet årlig mellom 1947 og 1950, så vel som i 1957, og forut for romanen ligger det et rikt kunstnerliv preget av en søken, ikke bare etter et litterært formspråk, men lenge også etter den rette kunstarten å uttrykke kreativiteten sin gjennom.

Pasternak-forskningen er så omfattende at jeg ikke vil gjøre noe forsøk på å oppsummere den her. Lesere som vil sette seg inn i forfatterskapet, men ikke behersker russisk, vil kunne finne det meste av prosaen hans

17 <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/08/07/55827-pasternak-osvaivaetsya-v-muchkape>

18 <https://godliteratury.ru/events/v-moskve-ustanovyat-pamyatnik-pasterna>

19 <http://www.svenskaakademien.se/nobelpriset/nobelpriset-i-litteratur-pristagarna>

i oversettelse til andre europeiske språk. Av poesien hans er dessverre langt mindre oversatt, selv om det finnes gjendiktninger av enkeltdigt, sykluser og poemer til blant annet engelsk, tysk, fransk, italiensk og skandinaviske språk.

Ønsker man innblikk i forfatterens liv og diktning, vil man kunne ha stor glede av Andrej Sinjavskijs essay *Pasternaks poesi* (Sinjavskij, 1966), brevsamlingen *Boris Pasternak: Family Correspondence 1921–1960* i nevøen Nicholas Pasternaks oversettelse til engelsk (red. Maya Slater, 2010) og forfatterens selvbiografiske *Ljúdi i polozjénija. Avtobiografitsjeskij ótsjerk* fra 1956 som foreligger på norsk (Pasternak, 1959, *Forsøk på en selvbiografi*). Foruten *Doktor Zjivago* er også langnovellen *Póvest* (1929) oversatt til norsk (Pasternak, 1986, *Drømmen om en sommer*). Pasternaks fascinerende liv og diktning er dessuten behørig beskrevet i de fyldige biografiene til Pasternak-forskerne Lazar Fleishman (1980; 1984), Ronald Hingley (1983), Jevgenij Pasternak (1989) og Christopher Barnes (1989; 1998), så vel som av forfatteren Dmitrij Bykov (2005). Den siste biografien fikk for øvrig prisene «Bolsjája kníga» og «Natsionálnyj bestseller» i 2006, og kom i sitt 12. opplag i 2012.

Jernbanen i Pasternaks liv og diktning

Boris Leonidovitsj Pasternak ble født i Dom Vendejeva like ved Triumfbuen på Tverskaja Zastáva i Tverskaja-Jamskaja-området i Moskva den 29. januar (ny stil 10. februar) 1890, på dagen 53 år etter at Pusjkin døde i motsatt ende av hovedtransportåren mellom de to russiske storbyene. Tverskaja jamskaja slobóda i Moskvas nordvestlige utkant, som har eksistert siden midten av 1400-tallet, var i det 17. og 18. århundre hovedsakelig befolket av *kónjukhi* (stallkarer) og *jamsjtsjiki* (derav *Jamskaja*) – altså kusker i statstjeneste som sørget for transport av post, gods og mennesker, først mellom Moskva og Tver (derav *Tverskaja*), senere også mellom Moskva, Novgorod og St. Petersburg. Bydelen der Pasternak ble født, utgjør altså et viktig kapittel i russisk transporthistorie

Inspirert av Radisjtsjevs *En reise fra Petersburg til Moskva* (1790) begynte Pusjkin i 1833, etter at den nye hovedveien mellom den tidligere og daværende hovedstaden var ferdigstilt, på sin skildring av *En reise fra Moskva*

til *Petersburg* (utgitt posthumt i 1841). Reisen begynner nettopp ved byporten Tverskaja Zastáva. Pusjkin roser den nye *chausseen*, og turen med *diligence* blir langt mer behagelig enn tidligere reiser han har foretatt på «gamleveien». Likevel tar den to og et halvt døgn (Pusjkin, 1959–62, b. 6, 378–406). Da Nikolajevskij-jernbanelinjen ble åpnet for togtrafikk i 1851, ble reisetiden mellom de to storbyene kortet ned til rundt tjue timer.

I det drøyt halve århundret mellom åpningen av denne toglinjen og første verdenskrig pågår det en imponerende utbygging av jernbanene i Det russiske imperiet. For mange russere er skinnegående transportmidler nå blitt en del av hverdagen, og affektive diminutiver som *tsjugúnka*, *zjelézka*, *pójezdka*, *elektrítsjka* og *tramvájka* (kjær/liten trikk) har for lengst glidd inn i dagligtalen. I samme periode er imperiet blitt en viktig industrimakt og korneksportør. Siden tyngdepunktene for kornproduksjon lå i de sørlige delene av landet, ble det tidlig prioritert å føre jernbanespor til Odessa, hvorfra korn kunne skipes over Svartehavet og videre via Middelhavet til Europa. Det var nettopp herfra Pasternaks foreldre kom, og hit familien dro med tog på ferier til besteforeldrene gjennom dikterens barndom. Pusjkins Odessa, og ikke minst Svartehavet, manifesterer seg også i Pasternaks forfatterskap, særlig i diktsyklusen *Tema og variasjoner*.

I 1883 ble Baku, Tblisi og Batum tilknyttet jernbanenettet, hvorpå utvinningen av aserbajdsjansk olje skjøt fart, og året etter var togforbindelsen mellom Krivoj Rog og Donetsk-bassenget i Ukraina en realitet. Denne linjen la grunnlaget for storstilt utvinning av jernmalm og kull, og dermed fremveksten av storbyer som Kharkov (på ukrainsk Kharkiv) og Rostov-na-Donu. Under Aleksander den andre, Aleksander den tredje og Nikolaj den andre fortsatte imperiets ekspansjon østover, og i 1891 tok man fatt på Den transsibirske jernbanen, Transsib. Arbeidet ble startet opp samtidig i Tsjeljabinsk i vest og Vladivostok i øst for til slutt å møtes sør for Bajkal-sjøen. Innen utbruddet av første verdenskrig var Russland blitt verdens femte største industrimakt, men også en «kolonimakt» der moderlandet og «koloniene» i vest, sør og øst utgjorde et sammenhengende landområde på det euro-asiatiske fastlandet – et enormt areal som kunne utnytted industrielt og knyttet tettere sammen gjennom et stadig voksende jernbanenettverk (Bagger et al., 1992, 215–17 og 228).

I motsetning til Storbritannia, Spania, Portugal og Nederland, sjøfartsnasjoner som bygget sine imperier på oversjøiske erobringer, strakte det aller meste av Det russiske imperiet seg over ett kontinent (Hosking, 1995, 27; Mjør, 2017, 14). I 1916, etter ferdigstillingen av den transsibirske jernbanelinjen, er det blitt mulig å dra fra Østersjøen i vest til Stillehavet i øst uten å bruke andre transportmidler enn tog. Fra Moskva går det jernbane nordover via Jaroslav, Vologda og Arkhangelsk til Kvitsjøen, og nord-vestover, via Petrograd både til Murmansk og Kolabukten og til Finland. Fra hovedstaden kan man også ta tog vestover til Brest i Hviterussland, som åpner veien videre til Warszawa og Vest-Europa. Sørover og sørøstover kan man dra med tog, ikke bare til Svartehavet, men også til Azovhavet og Kaspiahavet, og videre østover til Tsjkent og Andizjan. I Det russiske imperiet valgte man – for økt stabilitet, men sannsynligvis også av strategiske grunner, bredere sporvidde, vanligvis 1520 millimeter (med variasjoner fra 1516 til 1528 på ulike strekninger), mens standarden for europeiske normalspor er 1435 millimeter.

I Moskva blir det i samme periode oppført hele åtte jernbanestasjoner, den ene mer påkostet og overveldende enn den andre. Etter at Nikolajevskij (i sovjettiden Oktjabrskij og Leningradskij) vokzál blir tatt i bruk i 1851, står stasjonene Rjazanskij (fra 1894 Kazanskij) og Troitskij (fra 1870 Jaroslavskij) for tur, begge offisielt åpnet i 1862. Smolenskij-stasjonen tas i bruk i 1870, og Kursko-Nizjgorodskij vokzál (senere Kurskij) åpner i 1896. Paveletskij står klar i 1900, Rzjevskij (senere Rizjskij) i 1901 og Butyrskij (fra 1912 Savjolovskij) vokzál i 1902.

Smolenskij-stasjonen, i området der Pasternak er født, blir etter utvidelsen av linjen til Brest i 1871 omdøpt til Brestskij vokzál, og i 1912 til Aleksandrovskej vokzál, før den i 1922 får navnet Belorussko-Baltijskij vokzál, og i 1936 Belorusskij vokzál. Fra 1872 begynte det å gå *konki* (skinnegående trikker trukket av hester) i dette området. I *Leidebrev* trekker Pasternak frem fragmentariske bilder fra det travle og brokete livet rundt Brest-stasjonen som tidlige barndomsminner. Her var det både omstrefere, tiggere og prostituerte, men også et presteseminar, og kjøpmannsboliger med butikker og verksteder på gate- og kjellerplan og utleieleiligheter i etasjene over, som i Dom Vendejeva, der Pasternak-familien bodde i Boris' tre første leveår.

Forfatterens mor, Rozalija Isidorovna, født Kaufman (1868–1939) var et musikalsk vidunderbarn som ga sine første klaverkonserter før hun var fylt ti. Hun studerte en periode i Wien og underviste ved Det keiserlige russiske musikkelskap i Odessa. Selv om hun avsluttet yrkeskarrieren sin da hun stiftet familie, ga hun privattimer og holdt huskonserter i barnas oppvekst. Forfatterens far, den kjente impresjonistiske maleren og illustratøren Leonid Osipovitsj Pasternak (1862–1945) var utdannet ved Grekovs kunstscole i Odessa og Akademie der Bildenden Künste i München.

Da paret giftet seg og flyttet fra Odessa året før Boris ble født, hadde byen en befolkning på oppunder 300 000 og ble regnet som et av Russlands viktigste økonomiske og kulturelle sentre. En betydelig andel av imperiets jødiske befolkning var bosatt der, og i lys av at pogromene etter drapet på Aleksander den andre stadig blusset opp igjen omkring i imperiet på denne tiden, var det ingen selvfølge at et jødisk par skulle gli så naturlig inn i Moskvas kulturliv som Pasternaks foreldre øyensynlig gjorde. Men de var allerede anerkjente på sine respektive felt og hadde et etablert kontaktnett i byens kunstnerkretser. Kjente malere og musikere som Valentin Serov, Mikhail Nesterov, Isaak Levitan, Sergej Rakhmaninov, Aleksander Skrjabin, Anton Rubinsjtein og Fjodor Sjaljapin hørte til venne- og bekjentskapskretsen deres. Osip Leonidovitsj stiftet dessuten personlig bekjentskap med Lev Tolstoj. Han illustrerte *Krig og fred* og *Oppstandelse* og har malt flere portretter av forfatteren. Pasternak-familien besøkte ved flere anledninger Jasnaja Poljana, og Lev Nikolajevitsj og Sofja Andrejevna deltok på huskonserter i hjemmet deres i Moskva.

Osip Pasternak deltok også med bilder på *peredvizjnik*-bevegelsens årlige vandretstillinger. Til denne kunstnersammenslutningen, som var forankret i *narodnik*-bevegelsens tankegods, hørte også den ukrainske billedkunstneren Nikolaj Jarosjenko (1846–1898), som var dypt fascinert av Tolstojs forfatterskap og filosofi. Han står bak bildet «Overalt finnes det liv» («Vsiúdu zjizn»), som skapte debatt etter å ha vært utstilt på den 16. *peredvizjnik*-utstillingen i 1888. Bildet viser en gruppe mennesker, kanskje en familie, bak gitteret i en jernbanevogn for fangetransport. I forgrunnen står en madonnalignende kvinne med et lite barn på armen, som har fått øye på noen duer på perrongen utenfor.



Illustrasjon 2. N.A. Jarosjenkos maleri «Overalt finnes det liv» (1888).

I 1894 flyttet familien Pasternak, som nå også omfattet lillebror Aleksander, til Mjasnitskaja-gaten i den nordøstlige delen av byen. De bodde i en sidefløy tilknyttet Moskvas skole for bildende kunst, forming og arkitektur, der Leonid Osipovitsj underviste. I denne gaten, som for øvrig var en av de første i Moskva som fikk gatebelysning, gikk det trikker, og fra balkongen kunne man se «helt til jernbanestasjonene», skriver Pasternak i *Forsøk på en selvbiografi* (Pasternak, 2004, b. III, 296). «Stasjonene» det refereres til, er de tre jernbanestasjonene på plassen som da het Kalantsjovskaja, og senere Komsomolskaja plósjtsjad. Det var Nikolajevsjkij, Kazanskij og Jaroslavskij vokzál. På folkemunne ble plassen kalt «De tre stasjoners plass» («Plósjtsjad trjokh vokzálov»). Fra balkongen på kunstskolen ble husets beboere tilskuere til sørgemarsjen og høytidelighetene under henholdsvis Aleksander den tredjes gravferd i 1894 og Nikolaj den andres kroning to år senere (Pasternak, 2004, b. III, 296–7).

Når man leser Pasternaks selvbiografiske og essayistiske tekster, og brevvekslingen hans, er det ikke bare påfallende i hvilken grad forfatteren helt fra barnsben av var omgitt og oppslukt av kunst og kultur. I et russisk historisk perspektiv slår det meg også hvor hyppig og tilsynelatende fritt Pasternak-familien og kontaktnettet deres beveget seg omkring i både Russland og Vest-Europa i tiårene rundt århundreskiftet. Dette var epoken da russiske komponister som Skrjabin, Rakhmaninov og Prokofjev ble verdenskjente, da avantgardekunstnere som Malevitsj, Kandinskij og Tatlin ble trendsettere i europeisk billedkunst, og Djagilevs «Ballet Russes» skapte furore på sine turneer i Vest-Europa. Jernbanen var disse kunstnernes viktigste fremkomstmiddel. Slike togreiser er også reflektert i alle deler av Pasternaks forfatterskap. I et essay om russisk samtidslitteratur («Epos i lírika sovremennoj Rossii») fra 1923 karakteriserer Tsvetajeva i 1923 Pasternaks diktning som en *invitation au voyage* (Smith, 2006, 117), og David Bethea hevder sågar at:

There is no other modern Russian writer who made broader application of the railroad motif than did Pasternak, and the changes wrought in his use of this image over time tell us much about how his thinking evolved from his early lyrics and stories to his last major work. Over and over again in *Safe Conduct* and his «Autobiographical Essay» the train is the site of a turning-point in Pasternak's life, the occasion to reflect on how twentieth-century history in its rapid

course has brought him in contact with individuals who will change his view of the world, and hence his attitude toward the past and tradition (Bethea, 1989, 243–4).

Leidebrev (Safe Conduct) innledes med en beskrivelse av en varm sommerdag i 1900, da tiårige Boris observerer en mann i tyrolerskjorte ledsaget av en høy kvinne, som han tenker kan være hans mor eller storesøster, utenfor togvinduet før avgang fra Kursk-stasjonen. Senere kommer paret, som viser seg å være Rainer Maria Rilke og den russiskfødte forfatteren og psykoanalytikerens Lou Andreas-Salomé, inn i Pasternak-familiens kupé. Leonid Osipovitsj kjenner allerede unge Rilke, som hadde henvendt seg til ham året før, dagen etter at han for første gang kom til Moskva, med anmodninger fra felles kjente i Tyskland om å sette ham i kontakt med Tolstoj. Pasternak-familien snakker flytende tysk, men Boris har aldri før hørt språket snakket slik bøhmiske Rilke gjør. Da de nærmer seg Tula, kommer paret tilbake til kupeen deres, bekymret over at ekspresset de er på ikke har ordinært stopp på Kozlovaja Saseka ved Jasnaja Poljana, og for at overkonduktøren kanskje ikke har formidlet til lokomotivføreren at toget må stanse «hos Tolstoj-ene» (Pasternak, 2004, b. III, 148–9).

Rilke skulle senere bli en av Boris Pasternaks viktigste litterære inspirasjonskilder. De møttes bare noen få ganger, men skrev til hverandre. I et brev til den franske slavisten Michel Aucouturier hevdet Pasternak i 1959 at han alltid hadde svømt i Rilkes farvann. Forholdet mellom Rilke, Pasternak og Marina Tsvetajeva er beskrevet på norsk av Bjørg Vindsetmo i boken *Nærmest hjertet* (2001).

Etter først å ha fått hjemmeundervisning i noen år, skulle Boris i 1901 egentlig ha begynt på Det femte klassiske gymnasium, men ble avvist fordi kvoten på 3 % jøder allerede var oppfylt. Året etter ble han tatt opp i 2. klasse ved det velansette lærestedet. Her foregikk en betydelig del av undervisningen på tysk, og det ble lagt vekt på klassiske fag som gresk, latin, filosofi og historie. I 1903, under et sommeropphold ved Malojarslavets på Brjansk-jernbanelinjen (nå Kiev-linjen) sørvest for Moskva, blir Pasternak-familien tilfeldigvis boende ved siden av Aleksander Skrjabin. Komponisten gjør et uutslettelig inntrykk på 13-årige Boris, som bestemmer seg for å bli musiker. Fra høsten 1903 får han privatundervisning i

klaver og musikkteori og har som mål å bli komponist. Året etter får han en togbillett i gave av sin onkel på morssiden, som er sjef for depotavdelingen på Nikolajevskij-jernbanen, og i juleferien drar han alene med tog til familien i St. Petersburg. På dagtid vandrer han gatelangs i «den udødelige byen», og om kveldene går han på Kommissarzjevskaja-teateret. I *Forsøk på en selvbiografi* får vi høre at han på denne tiden «svermer for den nye litteraturen; Andrej Belyj, Hamsun, Przybyszewski» (Pasternak, 2004, b. III; 311).

Pasternaks to yngre søstre Lidija og Zjosefina er bare tre og fem år gamle i 1905. Som tilhørende en etnisk-religiøs minoritet og medlemmer av den «skapende intelligentsiaen» er foreldrene opptatt av likhet for loven og kunstnerisk frihet. Under 1905-revolusjonen undertegner Leonid Osipovitsj et opprop der kunstnere krever politiske reformer og full yringsfrihet. Tolvårige lillebror Aleksander deler ut løpesedler, mens Boris blir truffet av en kosakkpisk da han tilfeldigvis havner i en demonstrerende folkemengde som blir jaget av ridende politi. Men foreldrene er verken politisk aktive eller radikale. Familielivet deres er preget av skapende virksomhet, selvdisiplin og måtehold. Men generalstreiken, urolighetene under 1905-revolusjonen og de nye pogromene i kjølvannet av den gjør dypt inntrykk på dem. I 1906 drar de til Berlin og blir borte i nesten et år. Dette er første gangen Boris drar til utlandet, og turen blir «en enda sterkere og mer reell opplevelse av det å reise» for 15-åringen enn Petersburgturen (Pasternak, 2004, b. III, 312). Gjennom resten av gymnastiden er Boris fortsatt fullstendig oppslukt av musikk og får privatundervisning i komposisjonsteori ved Moskvakonservatoriet, og i 1908 immatrikulerer han seg ved Det juridiske fakultet fordi han mener jus enklest lar seg kombinere med musikkstudier. Etter råd fra Skrjabin skifter han snart over til Det filosofiske fakultet, men bestemmer seg, ifølge selvbiografiene på grunn av mangel på fullstendig gehør, for å «bryte med musikken».

Da han sluttet seg til den symbolistiske kunstnersalongen «Serdarda», var det som musiker, men etter hvert bidrar han også på litteratursiden, blant annet ved å introdusere Rilke for de andre medlemmene. Gjennom «Serdarda» kommer Boris Leonidovitsj i kontakt med kretsene rundt de nykantianske og symbolistiske forlagene Musagét og Apollón, og interessefeltene hans dreies nå gradvis over i filosofi og poesi.

Filosofistudentene i Moskva var på denne tiden opptatt av Henri Bergson, Göttingen-husserlianerne og den nykantianske Marburgskolen. Da moren våren 1912 gir ham 200 rubler og råder ham til å bruke dem på et utenlandsopphold, bestemmer Boris seg for å tilbringe sommersemesteret ved Universitetet i Marburg am Lahn. Det filosofiske fakultetet der var, takket være kapasiteter som Nicolai Hartmann, Paul Natorp og Hermann Cohen, et av de mest prestisjetunge i Europa på denne tiden. I *Leidebrev* er reisen og oppholdet tett vevet sammen med jernbanen: hvordan forsinkelser og manglende komfort underveis fullstendig overskygges av opprømtheten over å være på reise, ankomsten med tog til den sagnomsuste middelalderbyen, møtet og den påfølgende tragikomiske avskjeden med flammen Ida Vysotskaja: Forsmådd og fortvilet hopper han på toget hennes like før avgang, må påspanderes billett og følge toget helt til Berlin for så å dra slukøret tilbake til en misbilligende hybelvertinne i Marburg neste dag. Tysklands-oppholdet avsluttes med en spektakulær togreise på 3. klasse gjennom Alpene til Roma og Venezia etter det han selv omtaler som enda et brudd, denne gangen med filosofien (Pasternak, 2004, b. III, 166–94).

Tilbake i Moskva tar Pasternak fatt på poesien med stor iver: Han leser blant andre Tjuttsev, Fet, Blok og Belyj, alle forfattere som har kommet med viktige bidrag til jernbanemyten. Eksempler på dette er Fjodor Tjuttsevs betraktninger om hvordan jernbanen endret samtidens oppfatning av tid og rom (kommentert av Lotman, 1990, 2, 108–142), Afanasij Fets dikt «På jernbanen» («Na zjeléznoj doróge», 1859–60), Aleksander Bloks dikt med samme navn fra 1910, og Andrej Belyjs dikt «Telgrafisten» («Telegrafist», 1907) og «Fra vognvinduet» («Iz okná vagóna», 1908) så vel som hans modernistisk-euforiske skildring av en reise med Bergensbanen i 1913 i *En særslings oppteignelser* (*Zapiski tsjudaká*, 1922). Belyj tok turen vestover fra Kristiania for å møte Rudolf Steiner, som oppholdt seg i Bergen da. (Se Helle, 2013.)

Våren 1913 er Pasternak med på å opprette den symbolistisk orienterte litterære gruppen og forlaget Lírika, der hans første diktsamling *En tvilling i skyene* (*Bliznéts v tútsjakh*) kommer ut samme år. Her finner vi diktet «Jernbanestasjonen» («Vokzál»), der den innledende strofen resonerer hans biografiske fremstillinger av livsløpet sitt som en serie møter og

avskjeder med personer (Tolstoj, Rilke, Skrjabin, Cohen, Majakovskij) og disipliner (billedkunst, musikk, filosofi) som skulle få avgjørende betydning for hans kunstneriske utvikling. «Stasjonen er et brannsikket skrin for mine avskjeder, møter og avskjeder» («Вокзал, негораемый ящик/Разлук моих встреч и разлук»), proklamerer han – «En kyndig venn og veileder, hvis fortjenester ikke lar seg telle» («Испытанный друг и указчик, /Начать – не исчислить заслуг»). Pasternak, 2003, b. I, 67–8).

Året etter går tre av medlemmene ut av «Lírika» og oppretter den moderate futuristiske grupperingen «Tsentrifúga», som kort tid senere utgir manifestet *Rukonóg*, der de hevder å stå som representanter for en ekte og ren futurisme. I mai 1914 finner det første møtet mellom sentrifugistene og de langt mer autoritative kubofuturistene, med Majakovskij i spissen, sted på en kafé på Arbat. Men den forventede konfrontasjonen mellom det som ble ansett for å være ytterfløyer i den russiske futuristbevegelsen, uteblir, og Majakovskij og Pasternak kommer spesielt godt overens. De var svært ulike, både personlig og kunstnerisk sett, men verdsatte og respekterte hverandre. Pasternak avslutter *Leidebrev* med en skildring av egne og andres reaksjoner på Majakovskijs tragiske selvmord i 1930 og konkluderer med at: «På denne tiden var jeg allerede blitt vant til å se på ham som vår generasjons største dikter. Tiden har vist at jeg ikke tok feil» (Pasternak, 2004, b. III, 234–8).

Som Pusjkin, ble Majakovskij (1893–1930) bare 37 år, og ble gjennom sovjetepoken stadig løftet frem som sitt århundres viktigste poet. Pasternaks poesi er verken mindre original eller umiddelbar, men der Majakovskij fremstår som et agitatorisk jeg (jevnfør titlene på for eksempel diktsyklusen *Ja/Jeg*, biografien *Ja sam/Jeg selv* eller diktet «Vo ves gólos»/«Av full hals»), først for kubofuturismen og konstruktivismen og senere for et nytt, fremtidsrettede samfunn, forblir Pasternaks lyriske jeg en mer tilbaketrukket observatør som lar naturen og omgivelsene uttale seg og handle på sitt lyriske jeks vegne. I sovjetisk, men også vestlig kritikk og litteraturhistorie, har Pasternak ofte fått merkelappen *popúttsjik*, som kan betyr «reisefelle» eller «medreisende», men også har den mindre flatterende betydningen «medløper».

På grunn av en beinskade han pådro seg som barn, blir Boris Leonidovitsj fritatt fra militærtjeneste i både første og andre verdenskrig,

og han arbeider i årene 1914–15 som huslærer, blant annet for sønnen til den tysk-baltiske kjøpmannen Moritz Phillip. Etter de russiske styrkenes nederlag i Galicja i 1915 blir det iverksatt pogromer mot tyskere i Russland. Familien Filips hus blir ramponert og satt fyr på, og det meste av Pasternaks manus og personlige notater fra denne perioden forsvinner i brannen. Samme høst foretar han en togreise til Petrograd, der Majakovskij introduserer ham for Osip og Lili Brik, og i januar 1916 drar han til Vsevoloda Vilva i Ural for å arbeide som sekretær ved en kjemisk fabrikk der. Landskaper og miljøer i dette området skal få en helt sentral plass i *Doktor Zjivago*.

Diktet hans «Ural for første gang» («Ural v pervýje», 1916) inngår i den omfattende kategorien av russiske jernbanedikt der en passasjer betrakter landskapet utenfor. Afanasij Fets «På jernbanen», Nikolaj Nekrasovs *Jernbanen* og Andrej Belyjs «Fra vognvinduet» tilhører for så vidt samme kategori, men diktene har store innbyrdes forskjeller. Mens fokuset i «Fra vognvinduet» og «Ural for første gang» er rettet mot ytre rom, altså det som befinner seg utenfor toget, flyttes oppmerksomheten til jeget i Fets dikt raskt fra et månebelyst landskap til et lyrisk du, en ung, kvinnelig medpassasjer. Som påpekt i den korte kommentaren til Nekrasovs *Jernbanen* i kapittel 2, blir det som observeres utenfor bare et påskudd for refleksjoner omkring jernbanearbeidernes umenneskelige slit (Flaker, 2000, 219).

I desember 1916 kommer Pasternaks andre diktsamling, den futuristisk-inspirerte *Over barrierene* (*Povérkh barérov*). Med henvisning til Roman Jakobsons karakteristikk av Pasternaks tidlige prosa som «en poets prosa» (Jakobson 1987, 324) trekker den kroatisk-avantgardeforskeren Aleksandar Flaker frem diktet «Ural for første gang» som et forlegg for tredje kapittel av Pasternaks langnovelle *Ljuvers barndom* (*Détstvo Ljuvers*, 1922), som tar utgangspunkt i en togreise gjennom Ural (Flaker, 2000, 219–20). Toget og landskapet betraktes her fra førstegangstogreisende, 13 år gamle Zjenja Ljuvers barnlige ståsted. Dette er et karakteristisk grep fra Pasternaks hånd, som, kanskje inspirert av formalistens beskrivelser av språklig gjenoppvekkelse og underliggjøring, ofte skildrer omgivelsene som om de ble observert for aller første gang. Hvordan Pasternak lar ungjenten aktivt utforske perspektivene og livet i togets indre

(kupeen, korridoren, medpassasjerene) og ytre (de stadige endringene i landskapet utenfor) rom, og de grensene mellom dem vinduene utgjør, er beskrevet av Flaker, herunder opplevelsen hennes av at det er mer behagelig å se bakover i terrenget enn fremover (Flaker, 2000, 221–23). Disse motivene og grepene har også høy relevans for titteldiktet i Pasternaks tredje diktverk.

«Min søster livet»

Diktskyklusen *Min søster livet* (*Sestrá mojá – zjizn*) regnes som et av høydepunktene i Pasternaks forfatterskap. Omkring halvparten av diktene ble skrevet våren og sommeren 1917, men under oktoberrevolusjonen og borgerkrigen var det vanskelig å få publisert. Pasternak arbeidet videre med syklusen, og den ble først utgitt i 1922, året da Sovjetunionen ble opprettet.

Etter februarrevolusjonen forlater Pasternak Ural, og tilbake i Moskva tar han opp igjen kontakten med Jelena Aleksandrovna Vinograd, som han for første gang ble introdusert for på et forstadstog i Moskva da hun ennå var en liten jente, og siden bare har hatt sporadisk kontakt med. Hennes forlovede Sergej Listopad er nylig omkommet ved fronten, og Pasternak forelsker seg nå i 19-årige Jelena Aleksandrovna. Han skriver en diktskyklus til henne og limer diktene inn i en utgave av *Over barrierene* som han forærer henne i juni 1917. Boken gikk dessverre tapt under andre verdenskrig, men ifølge Jevgenij Pasternaks undersøkelser skal den ha bestått av 23 dikt og vært forholdsvis lik det som skulle bli de tre første kapitlene av den endelige versjonen av syklusen som omfatter 50 dikt fordelt på ti kapitler (Je. Pasternak 1989, 296).

Å være kunstner handler ifølge Pasternak om å kunne se analogier, og kunstverk oppstår i skjæringsfeltene mellom det allmenngyldige og individuelle. Spenningsforholdet mellom konvensjonelle strofeformer og versemål og et høyst originalt billedspråk er et konkret uttrykk for dette kunstsynet. De fleste diktene i *Min søster livet* består av mellom tre og ti strofer à fire verselinjer med kryssrim eller parrim, men enderimene er så frie at det ofte bare dreier seg om en klanglig nærhet. På tropeplanet er et metaforisk nivå definitivt til stede, men det metonymiske mest

fremtredende. Snarere enn å opprette likhetsforbindelser mellom noe som står fjernt fra hverandre, skaper Pasternak relasjoner mellom slikt som tilhører samme sfære eller befinner seg i en assosiasjonsmessig nærhet til hverandre.

Diktet under er gjengitt fra Pasternak, 2003, b. I, 116–17, og i egen gjendiktning.

<p>***</p> <p>Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех, Но люди в бредоках высоко брюзгливы И вежливо жалят, как змеи в овсе.</p> <p>У старших на это свои есть резоны. Бесспорно, бесспорно смешон твой резон, Что в гробу лиловы глаза и газоны И пахнет сырой резедой горизонт.</p> <p>Что в мае, когда поездов расписание Камышинской веткой читаешь в купе, Оно грандиозней святого писанья И черных от пыли и бурь канапе.</p> <p>Что только нарвется, разлаявшись, тормоз На мирных сельчан в захолустном вине, С матрацев глядят, не моя ли платформа, И солнце, садясь, соболезнует мне.</p> <p>И в третий плеснув, уплывает звоночек Сплошным извиненьем: жалею, не здесь. Под шторку несет обгорающей ночью И рушится степь со ступенек к звезде.</p> <p>Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-морганой любимая спит Тем часом, как сердце, плеща по площадкам Вагонными дверцами сыплет в степи.</p>	<p>***</p> <p>Mi syster er livet, ho styrta som striregn i vårflaumen, slo seg mot alle i dag, men folk som ber anheng er hånlege, gretne, bit høfleg, som slangar blant havrekornaks.</p> <p>Dei eldre har synspunkt som skil seg frå dine. Di slutning er sanneleg, sanneleg dum; at augo og enger vert lilla i lynet og synsranda lukter reséda i blom.</p> <p>At ruta for toglina fram til Kamysjin, i mai når du granskar ho i din kupé, er meir grandios enn den heilage skrifta, ein stormridd og støvete svart kanapé.</p> <p>Når bremsa gøyr frå seg og støytar inn over ei landsbybefolkning i heimelagd vin, spør blikk frå madrassar – er dette mi plattform, og soleglad uttrykkjer sin sympati.</p> <p>Då bjølla, for tredje gong breddfull av timar, må orsaka – nei, ikkje her – og flyt bort, flyr steppa som nattglør inn under gardinet og stuper mot stjerna frå stigtrinnet vårt.</p> <p>Det blenkjast og blunkast, dei søv, og mi kjaraste søv nok som fatamorgana, ho med, men hjartet mitt plaskar mot alle perrongar og skvett ut mot steppa slik togdører gjer.</p>
---	---

Dette er syklusens fjerde dikt. De tre foregående diktene heter «Til minne om demonen» («Pámjati démona», som alluderer til Lermontovs poem *Demonen*), «Om disse diktene» («Pro éti stikhí») og «Lengsel»/«Sorg» («Toská»). De tre første ordene i dette diktet, *Sestrá mojá – zjizn*, sammenfaller altså med verkets tittel. Siden tankestreken her erstatter presensformen «er», og nominativformene av de feminine substantivene «liv» (*zjizn*) og «søster» (*sestrá*) begge kan oppfattes som henholdsvis subjekt eller

subjektspredikativ, kan syklusens tittel oversettes «Min søster – livet», «Min søster er livet», «Livet – min søster» eller «Livet er min søster».

Mens *sestrá* her er forholdsvis entydig, kan *zjizn* forstås både som det lyriske jegets individuelle liv og livet i betydninger som «eksistens», «tilværelse», eller «alt som lever». I den siste fortolkningen blir utsagnet en variasjon over et natursyn som er vakkert formulert i Frans av Assisis bønn: «Alt som finnes i naturen finnes i meg. Alt som finnes i meg finnes i naturen». Men uansett fortolkning ser vi at Pasternaks troper beveger seg på et horisontalt plan. Han har foretatt en metonymisk forskyvning fra den tradisjonelle Moder jord til et annet familiemedlem. Jeget og hans søsters relasjon er basert på at de *deler* herkomst. Han er ikke underordnet livet (i betydningen skaperverket, allnaturen eller menneskelivet), men han står heller ikke over det, eller ser ned på det. Livet og jeget fremstår som to likestilte og, som vi skal se, likesinnede «individer» som øver gjensidig innflytelse på hverandre. Med «Livets kjerre» i bakhodet kan vi altså begynne med å konstatere at livet i Pasternak-diktet, i motsetning til Pusjkin-diktet, løftes frem som noe meningsfylt og verdifullt. Etternavnet *Zjivago* er avledet av det russiske adjektivet «levende» (*zjivóǰ*). I kraft av å være «livets bror» kan den mannlige protagonisten i *Min søster livet* anses for å være en av Jurij Zjivagos forløpere.

Diktsyklusens undertittel er «Sommeren 1917» («Léto 1917 góda»). Verket er tilegnet Mikhail Lermontov og inneholder i sin endelige versjon én epigraf, av den østerrikske dikteren Nicolaus Lenau (1802–1850): «Es braust der Wald, am Himmel zieh'n/Des Sturmes Donnerflüge,/Da mahl ich in die Wetter hin,/O Mädchen, deine Züge». Syklusens tilblivelseshistorie er komplisert. Den ble betraktelig utvidet før den kom ut. Undertittelen gir likevel en indikasjon på hvilket tidsvindu forfatteren har ønsket at verket skal relateres til. Videre alluderer tilegnelsen sammen med epigrafen og diktet «Til minne om demonen» til to av Pasternaks romantiske litterære forløpere, Lenau og Lermontov. I epigrafen spennes det ikke minst opp et bakteppe for diktene; en brusende skog, mørke storm- og tordenskyer, som kan henspille både på naturkreftene og revolusjonen, og midt i dette bildet står et kunstner-jeg som bokstavelig talt *maler* sin elskedes trekk inn i tordenværet.

Mens epigrafen og det neste diktet «Om disse diktene» beskriver verkets poetikk, angir det tredje diktet «Lengsel» dets grunnstemning. Dette

var sommeren mellom februarrevolusjonen og oktoberrevolusjonen, da Nikolaj den andre, som måtte abdisere i februar og siden har befunnet seg i husarrest i Tsarskoje Selo, ble sendt til Tobolsk i Sibir sammen med familien sin, og den moderate sosialdemokraten Aleksander Kerenskij overtok makten i den midlertidige regjeringen etter fyrst Georgij Lvov.

Jelena Vinograd, som var politisk engasjert, var reist til Saratov-området for å delta i oppbyggingen av *zémstva* (organer for lokalt selvstyre), og Boris Pasternak dro to ganger med tog dit for å besøke henne. I et bestillingsfragment som utgikk i senere utgaver av *Forsøk på en selvbiografi*, omtalte han sommeren 1917 som en tid da folkeoppstandens «smittsomme allmenngyldighet visket bort grensen mellom mennesket og naturen» («заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой»). Pasternak 2004, b. III, 532 og 582).

Går vi tilbake til titteldiktets innledende strofe, etter at det er blitt formidlet at livet er en søster, kommer den første tidsangivelsen. Leseren blir innviet i noe som har skjedd «i dag». Hun, altså livet, slo seg mot alle som vårregn (*i segódnja v razlíve/Rassjúblas vesénnim dozjdjóm obo vsekh*). Uttrykket *rassjíbítsia* o betyr å slå seg hardt mot noe, for eksempel når man faller. Denne dagen er det altså i form av et kraftig vårregn livet har «slått seg mot alle», men i første strofes tredje verselinje endres perspektivet brått: Men folk med vedheng er høyst gretne og biter høflig, som slanger i havre (*No ljúdi v brelókakh vysóko brjuzglívy/I vézjlivo zjáljat, kak zméi v ovse*). *Brelók* er et kjedeanheng til ur, armbånd, lorgnetter eller lignende. Denne detaljen representerer her mennesker av det mer tradisjonelle slaget – folk som er opptatt av synlig status, er høflige, men grettent nedlatende, og altså kan komme med fordekte, men bitende kommentarer.

I andre strofe betegnes denne typen mennesker som «de eldre». Disse eldre har sine egne meninger, mens duets meninger – at øyne og plener er lilla når det lyner og at horisonten lukter som frisk reseda – for dem fremstår som latterlig (*U stársjikh na éto svoi est rezóny./Besspórno, besspórno smesjón tvoj rezón/Tsjto v grózy lilóvy glazá i gazóny/I pákhnjet syrój rezedój gorizónt*). Sanselighet og raske stemningsskifter kjennetegner Pasternaks tidlige diktning. Fra det fysiske ubehaget av å slå seg eller bli slått, eller plutselig bitt av en slange, følger det mentale ubehaget av å bli motsagt og latterliggjort. «Ditt synspunkt» (eventuelt

«ditt resonnement» eller «din argumentasjon») er knyttet til jegets persepsjon, først en synsopplevelse – at lynglimt får øyne (som kan være metaforer for blomster) og plener til å se lilla ut, og deretter en syntese av en syns- og lukteopplevelse – at duftreseda (*Reseda odorata*) lukter så intenst, spesielt etter at det har regnet, at den ikke bare fyller nesen, men tilsynelatende også synsranden eller horisonten. Bildet innebærer også en romlig forskyvning og sanseliggjøring der den kraftige duften bringer horisonten så nær at jeget kan lukte den.

I tredje strofe blir vi presentert for en togrute, som syntaktisk sett utgjør et nytt resonnement fra jegets side, og som grep en dimensjonsforskyvning: At togruten for Kamysjin-linjen fremstår som «mer grandios enn den hellige skriften» (*grandijózneĵ svjatógo písánĵa*) for den som sitter og studerer den i kupeen sin, røper hvilke forventninger jeget har til reisen og det som venter ham på bestemmelsesstedet. At togruten også er mer storslagen enn «kanapeer, sorte av støv og stormer» (*i tsjórnykh ot pýli i bur kanapé*), er et eksempel på at teksten både kan leses i sin konkrete og i metaforisk betydning. Kupésfabenkene på datidens tog ble omtalt med det franske ordet *canapé*, på russisk *kanapé*. Men utvider man perspektivet, kan *kanapé* også være en metafor for togsett, som rent visuelt kan minne om kanapeer med små biter av brød, ost og pålegg tredd inn på en cocktailpinne. «Sorte av støv og stormer/uvær» kan fungere som beskrivende attributt til både vognenes sofabenker og togsett.

I første strofe *slo* «min søster livet» seg mot «alle» som vårregn. I fjerde strofe er det togbremsen som *støter* mot fredelige landsbyboere «i provinsie-ell vin» etter først å ha gjødd fra seg (*razlájavsĵis*). Uttrykket *narvátsia* betyr å støte eller dulte borti noen, og på et mer abstrakt plan å dumpe oppi noe. Togbremsen, som lyder som hundeglam, har utstøtt bjeff som utgjør lydlig «støt», mot den fredsommelige befolkningen (*mírnykh seltsján*) i landsbyene langs jernbanelinjen, det vil si en overføring av et auditivt fenomen til et fysisk plan. Om landsbyboerne sover eller er våkne, vet vi ikke, men vi får altså høre at de er, eller befinner seg i, provinsie-ell vin (*v zakhólústnom viné*). Solen er i ferd med å gå ned, men togpassasjerene ligger og gløtter fra togbenkene (her metonymisk representert ved madrasser) og spør seg om neste stasjon (synekdokisk representert ved en plattform) er «min» (*ne moĵá li platfórma*). I strofens siste verselinje formidler igjen det lyriske jeg

sin nærhet til naturen: Og solen, som er på vei ned, kondolerer meg, fremholder han (*I sólnitse, sadjás soboléznujet mne*), underforstått uttrykker sin medfølelse med at han ennå ikke er fremme.

I første strofe er det to eksempler på at tidsangivelser knyttes til vann – *segódnja v razlíve* (i dag i styrtregnet) og *vesénnim dozjdjóm* (som vårregn). I første vers av femte strofe får vi høre at en bjelle seiler eller flyter bort (*uplyvájet*) med den uforbeholdne unnskyldningen «jeg beklager, ikke her» etter tre ganger å ha skvalpet over (*I v trétij plesnúv, uplyváet zvonotsjek/Splosjnym izvinénijem: zjaléju, ne zdes*). Her gestaltes det et bilde av en konduktør som beveger seg gjennom vognsettet med en bjelle for å varsle om at toget nærmer seg en ny stasjon. Når den er langt borte, høres ringelyden kanskje ut som rennende vann, et svakt ekko av vårregnet i den innledende strofen, men når konduktøren passerer jegets kupé, er det som om bjellen «skvalper over» av lyd før den igjen «flyter bort». For denne passasjereren, som gang på gang blir skuffet over ennå ikke å være fremme ved bestemmelsesstedet sitt, lyder bjellen på vei bort som et uforbeholdent «om forlatelse».

Men protagonistens kontakt med det som befinner seg utenfor toget, opprettholdes. Under gardinet ser han hvordan steppen, som nå fremstår som en natt som er i ferd med å bli brent, eller solbrent, flyr av sted og styrter fra noen stigtrinn opp til en stjerne (*Pod sjtórku nesjót obgarjájusjtszej nótsjiu/I rúsjsia step so stupének k zvezdé*). Togets bevegelse, slik det observeres av en person som sitter eller ligger på en togbenk og får glimtvis synsinntrykk under et for- eller nedtrukket gardin, er her overført på landskapet. Fra jegets perspektiv er det den solbrente steppen som flyr av sted for så å styrte fra stigtrinnene på en av vognene lenger fremme eller bak (som treffer synsfeltet i en sving) til en stjerne i horisonten.

De to presensgerundiumsformene av verbene *migát* og *morgát* (*migája*, *morgája*) som begge kan bety at det «glippes», «blinkes», «blunkes», «glimtes» eller «blafres» med øynene, kan relateres så vel til de halvsovende passasjerene og stjernen som til landsbybeboerne langs togsporet. Men ett eller annet sted sover også noen fast og søtt (*no spját gde-to sládko*), deriblant jegets elskede. Hun sover som et fatamorgana (*I fatamorgánoj ljubímaja spit*), altså en luftspeiling eller hildring. Et fatamorgana er et meteorologisk fenomen, en såkalt temperaturinversjon, der varmluft

presses ned av kaldluft og gir lysbrytninger som endrer perspektiver og skaper illusjoner av at det man ser i horisonten forandrer størrelse og form. Ved å bruke ordet *fatamorgána* eksplisitt, og dessuten *gorizónt* i andre strofe, oppnår Pasternak at leserens oppmerksomhet trekkes mot diktets viktigste komposisjonelle virkemidler – dimensjons- og relasjonsforskyvninger. De russiske formalistene kalte dette *obnazjénije prijóma* – en blottstillelse eller avsløring av kunstgrepet som benyttes. I sin beskrivelse av Pasternaks poetikk i artikkelen «Mellomrom» («Promezjútok», 1925) fremholder Jurij Tynjanov (1977, 168–195) at Pasternaks dikt har en stofflighet, et relieff. *Fatamorgána* stikker seg her frem som en metakommentar til verkets poetikk med en funksjon tilsvarende etikettene, avispapir-, stoff- og trebitene kubistene benyttet i sine collager for at kunstverket skulle ta noen skritt ut mot virkeligheten, eller omvendt, understreke kunstverkets totale «uvirkelighet».

Mens Pasternaks blottleggingsgrep og utnyttelse av hele sanseapparatet bidrar til å gjøre poetikken hans konkret og følbart, tilfører rom-, perspektiv- og sanseforskyvningene den en nonfigurativ kvalitet. Han vet å utnytte de mulighetene litteraturen byr på som «tidens kunst», og i *Min søster livet* finnes det mange eksempler på de grepene Sjklovskij (1929, 179–80) refererer til som temporal forskyvning (*vremennój sdvig*), omklassering (*vremennája perestanóvka*) og inversjon (*vremennája invérsija*). Men i dette diktet er det kanskje mest interessante tidsrelaterte grepet at det opprettes metonymiske forbindelse mellom tid og vann, som igjen kobles til sanser og følelser – hjertet skvalper og plasker utover plattformene og togdørene spilles utover steppen (*Tem tsjásom, kak sérdtse, plesjtsjá po plosjtsjádкам/Vagónnyimi dvértsami sýplet v stepí*), og bjellen skulper over av lyd før (lyden av) den flyter bort.

Som kronotopisk forankret virkelighetsmodell fremstår både dette diktet og syklusen *Min søster livet* som avantgardistiske, selv om tilknytningen til en romantisk og, i forlengelsen av det, symbolistisk tradisjon også er merkbar. Pasternaks lyriske språk er ifølge Roman Jakobson (1987, 328) «et språk om følelser», men innenfor dette tekststrommet er alminnelige oppfatninger av tid, rom og dimensjoner opphevet. Det Jakobson (1987, 329) refererer til som et gjennomgripende «metonymisk system» i Pasternaks poesi og prosa, gir seg i denne diktsyklusen utslag i et organisk

og kjemisk prinsipp, der elementer som befinner seg i fysisk eller assosiativ nærhet til hverandre, kan inngå forbindelser og ytre seg på hverandres vegne for så å gå i oppløsning og inngå i nye sammensetninger og strukturer. *Min søster livets* lyriske jeg søker alltid ut av lukkede rom og situasjoner, mot det åpne, nye muligheter. På det leksikalske plan har dette, som flere forskere har påpekt, gitt seg utslag i en høy forekomst av ord som refererer til utganger, særlig til dører og vinduer.

I perioden da dette verket ble til (1917–1922), har Pasternak opparbeidet en solid filosofisk, kunst-, litteratur- og musikkfaglig «semiotisk kompetanse» som, kombinert med en dyptgripende interesse for naturfag, har bidradd til utformingen av hans estetiske system. Jeg har i tidligere arbeider utforsket *Min søster livet* i lys av samtidige naturvitenskapelige, filosofiske, kunst- og musikkteoretiske prinsipper og teknikker. Her kom jeg til at den komposisjonelle utformingen og de romlige og perspektivrelaterte virkemidlene i diktsyklusen, synes å være særlig inspirert av grep som ble benyttet i samtidig billedkunst, og kanskje spesielt i kubismen, som Phillip Cooper i sin bok *Cubism* har beskrevet slik:

The artist was no longer obliged to depict objects naturalistically, but was also influenced by his mental conception of them. Traditional perspective was abandoned and objects were often splayed out to show them from several viewpoints, and only a few defining details might be included: for example a button to indicate clothing, or a moustache to indicate a man's head. Further greater freedom was allowed than before in manipulating the subject-matter to unify the composition; the elements in a picture might be chosen and placed purely according to aesthetic considerations rather than being firmly based in reality (Cooper, 1995, 5).

Men sammenlignet med kubismen, og andre, radikale retninger i avantgardekunsten, er ikke Pasternaks diktning utpreget antinaturalistisk. Rammene han har lagt for poetikken sin, språk, versemål, rimmønstre o.a., er som sagt forholdsvis tradisjonelle. Innenfor disse rammene tillater han seg likevel en høy grad av eksperimentering. Etter å ha tematisert jegets intime nærhetsrelasjon til «livet» (som et bror–søster-forhold) og understreket at hans individuelle persepsjon av omgivelsene adskiller seg fra «de eldres», får vi en demonstrasjon av hva denne jeg-personens fortolkning og estetiske bearbeidelse av sanseintrykk innebærer. Han

danner metonymier og synekdoker der detaljer (som ur-, eller smykkeanheng, togruten eller en togbenk) representere helheten («de eldre», reisemålet, togsettet). Videre danner han similer, basert på løse språklig-konnotative nærhetsforbindelser som avfører underlige indre bilder hos leseren – livet som slår seg mot folk som styrtregn, steppen som flyr som en solbrent natt, hjertet som plasker utover plattformen. I formalistisk og avantgardistisk ånd skjerper og aktiviserer dette komplekse billedspråket leserens tanker, sanser og persepsjon.

Diktets energi og intensitet er påfallende, og mer karakteristisk for ekspresjonismen enn for den mer syntetiske kubismen. Fart og bevegelse farget jo samtidens filosofi og kunst, der en ny, dynamisk virkelighetsfremstilling – som lettere lar seg gripe i litteraturen enn i bildende kunst – skulle erstatte så vel idealismens og materialismens likevektstenkning som symbolismens streben mot harmoni. I Pasternaks poesi gir denne dynamikken seg blant annet utslag i en usedvanlig høy forekomst av verb. I sine kontrastive analyser av Mandelsjtams og Pasternaks diktning benytter Mikhail Lotman begrepene «nominell» (*imennójj*) og «verbal» (*glagólhnyj*) stil for å karakterisere de to dikternes respektive poetikk. Mens Mandelsjtam benytter substantiver i utstrakt grad, finner man i Pasternaks diktning en forekomst av verb som Mikhail Lotman betegner som unormalt høy (M. Lotman, 1993, 123–162; 1996, 22–39).

I titteldiktet til *Min søster livet* er det imidlertid ikke verbfrekvensen som er det mest iøynefallende, men *hvilke* verb som opptrer. Samtidig som det utløses en intens, nesten brutal, dynamikk allerede i den innledende strofen (styrtende vann, bitende slanger) som forplanter seg gjennom hele diktet, forekommer det, med verb relatert til vann som unntak, ganske få verb som kan knyttes til bevegelse i dette diktet, spesielt med tanke på at settingen er et tog.

Pasternak lot seg for øvrig i mindre grad rive med av moderne teknologi og fremkomstmidler (maskiner, elektrisitet, elektrifiserte tog, biler, fly) enn kubofuturistene og mange andre samtidige kunstnere. I titteldiktet til *Min søster livet* er togruten og endestasjonen tillagt større betydning enn damptoget jeget befinner seg på, som jo ikke lenger er noe nytt transportmiddel. Allerede i 1913 hadde det russiske samferdselsministeriet (*Ministérstvo putéj*) riktignok nedsatt en komité som skulle

utrede mulighetene for elektrifisering av toglinjer i imperiet, men prosjektet ble lagt på is under borgerkrigen og først gjenopptatt i siste halvdel av 1920-tallet.

I dette diktet er det først og fremst det kraftige vårregnet, lynet, horisonten og jegets originale perspektiver som medvirker til å gi teksten et innovativt romlig-temporalt preg. Alt vannet, og at toget er i bevegelse mot noe ukjent, indikerer også en ny begynnelse. Dette kan ikke bare relateres til jegets følelsesmessige og erotiske forventninger til det forstående møtet med kvinnen han er forelsket i, men må også ses i sammenheng med diktsyklusens undertittel «Sommeren 1917», altså sommeren mellom to revolusjoner som for Pasternak var forbundet med en stormende forelskelse, men også med kreativitet og fremtidstro.

Sett i lys av de andre togdiktene i *Min søster livet*, og av Pasternaks øvrige jernbanetekster, er ikke syklusens titteldikt atypisk. Jernbanestasjonen er åsted for møter og avskjeder, og togreisen et liminalt stadium med rom for observasjoner og refleksjoner. Syklusens titteldikt skiller seg likevel ut i kraft av sin utpregede energi og optimisme. At jegets forventninger ikke ble innfridd, går imidlertid tydelig frem av syklusens 35. og 36. dikt, «Mutsjkap» og «Fluene i en tesalong i Mutsjkap» («Múkhi Mutsjkapskoj tsjájnoj», Pasternak, 2003, b. I, 143–5), og ikke minst av syklusens lange, 39. dikt, som innledes med verselinjen «Hvor søvndyssende livet er!» (*Kak usypítelna zjizn!*) som består av hele 24 strofer av varierende lengde. I de to første av disse diktene sitter jeget alene på et serveringssted ved jernbanestasjonen i landsbyen Mutsjkap (der Tseretelis statue av Pasternak på en benk havnet) og venter på toget tilbake til Moskva. Han fokuserer på detaljer i lokalet (serviset, noen fluer) og utenfor vinduet (vindmøller, et eikeskilt, noen trær) mens han reflekterer over den kjølige mottakelsen han fikk da han ankom, og på om *hun* kommer til å dukke opp i løpet av den timen som gjenstår før toget hans går.

Det 39. diktet, som innleder kapitlet «Hjemreisen» («Vozvrasjtsjénije»), er i sin helhet viet den langdryge reisen tilbake fra «dette guvernementet i sør» (Saratov), der toget av krigsrelaterte grunner må ta den lange omveien om Kiev. Diktet veksler mellom beskrivelser av jernbanen (skinneganger, broer, fundamenter, rekkverk), toget (medpassasjerer som jeget nøyter seg med å betrakte og ikke tar kontakt med) og betraktninger

omkring oppholdet han har lagt bak seg. Men diktets fokus ligger på hvor fysisk og mentalt uvel, fremmedgjort og trist jeget nå føler seg, noe som understrekes av følgende selvbekreidende strofe, som gjentas tre ganger i løpet av diktet: «Jeg kjenner dem ikke./Jeg er sendt av gud for å pine/meg selv, mine nærmeste og dem/det er en synd å pine» (*Ja s ními ne znanóm./Ja pòslan bógom mutsjít/Sebjá, rodnykh, i tekh,/Kotórykh grekh mutsjít*). Sol, støv, sand, tobakksrøyk og lyder og synsinntrykk fra toget og det som passerer, oppleves nå som smertefullt, og mat og drikke som serveres, eller en flue i vinduet, er nok til at «synsfeltet blir oversvømt» (*okhlýnet póle zréniya*, Pasternak, 2003, b. I, 147–50).

Pasternak forkastet, endret og tok i ettertid avstand fra mye av det han hadde skrevet. Men selv om han var klar over at han i *Min søster livet* hadde spilt på «fullstendig utidmessige strenger», mente han at denne diktsyklusen hørte til det beste han noensinne hadde forfattet. At han hadde gitt bort tidlige versjoner av manuset til Jelena Vinograd, men også til Lili Brik, kan ha bidradd til at han i stor grad lot de tre innledende kapitlene av verket forbli uendret. De senere, i hovedsak mer negativt ladede, kapitlene ble til i de tunge og krevende borgerkrigsårene (1918–21) da flere omkom av sult og epidemier enn i krigshandlinger. Boris Leonidovitsj arbeider nå som bibliotekar i det russiske undervisningsministeriet og skriver blant annet *Ljuvers barndom*, novellen «Brev fra Tula» («Písma iz Túly», 1918), første versjon av essayet «Noen teser» («Néskolko polozjénij», 1922) og diktsyklusen *Tema og variasjoner* (1923). At han var mye syk i disse årene, er reflektert i denne syklusen. Pasternaks foreldre og de to søstrene hans dro i 1921 til Tyskland for at moren skulle få behandling for en hjertelidelse, men vendte aldri tilbake til hjemlandet. De hører dermed til de rundt halvannen millioner innbyggerne i imperiet som emigrerte under borgerkrigen. Boris Leonidovitsj besøker familien sin i Berlin i 1922, sammen med malerinnen Jevgenija Vladimirovna Lure (1898–1965), som han gifter seg og får sønnen Jevgenij med i 1924. Broren Aleksander, som også har stiftet familie, velger og å bli igjen i Sovjetunionen. Foreldrene og søstrene flykter i 1938 fra Hitlers Tyskland til Storbritannia, der etterkommerne deres lever i dag.

I 1925 offentliggjør Sentralkomiteen sin resolusjon om partiets politikk på feltet skjønnlitteratur («O polítike pártii v óblasti khudózjstvennoj

literatúry»). Lyrikken, som har vært den dominerende sjangeren i russisk litteratur de siste tretti årene, må nå gradvis vike plassen for lettere tilgjengelig – og ikke minst oppbyggelig – prosa og epikk.

Pasternak er i perioden 1923–27 løst tilknyttet tidsskriftet *Lef* (Kunstens venstrefront), med Majakovskij som redaktør, og tar nå fatt på tre store poemer med revolusjonstematikk: *Året 1905* (*Devjatsót pjátjy god*, 1926), *Løytnant Schmidt* (*Léjtenant Sjmidt*, 1927) og *Spektorskij* (1931). Men han får også utgitt poemet *Den høye sykdom* (*Vysókaja bolézn*, 1923–28) langnovellen *Póvest* (1929), selvbiografien *Leidebrev* (1930) og diktsamlingen *Den andre fødselen* (*Vtoróje rozjdénije*, 1930–31), verk som alle avslører hans vedvarende forankring i en filosofisk-estetisk poetikk. Dette medvirket antakelig til at det nå skal gå nesten et tiår før et nytt verk av Pasternak slipper gjennom sensuren.

Sommeren 1930 drar Pasternak-brødrene og ektefellene deres på sommerferie til Irpen ved Kiev, der de har leid et par datsjaer sammen med noen vennepar. Blant vennene er pianisten Genrikh Nejpgauz og hans ektefelle Zinaida Nikolaevna Nejpgauz (1897–1966). Etter hjemkomsten oppsøker ifølge Zinaidas dagbok (Polivanov, 1993, 8) Pasternak pianistvennen og forteller ham at han ikke kan leve uten hans kone. Det nye paret tilbringer den neste sommeren og høsten i Georgia og gifter seg i 1933.

Etter at Sentralkomiteen i april året før hadde offentliggjort sin berømte resolusjon om en fullstendig omorganisering av kulturlivet, går det bare to år før alle forfattergrupperinger er offisielt oppløst og erstattet av Den allsovjetske forfatterforeningen, som arrangerer sin første kongress i 1934. Sosialistisk realisme (eller sosrealisme, som for ikke å forveksles med sosialrealisme heretter blir referert til som sotsrealisme) blir nå den eneste lovmessige retningen og metoden i russisk litteratur. Etter at Osip Mandelsjtam er blitt arrestert i mai 1934, sannsynligvis på grunn av et antistalinistisk epigram, får Boris Pasternak en telefon fra Stalin. Det finnes utallige versjoner av hva som faktisk ble sagt i løpet av den korte samtalen, men Pasternak skal ha bebreidet seg selv gjennom resten av livet for at han ikke greide å stå opp for dikterkollegaen i denne situasjonen. Etter et fireåring forvisningsopphold i Voronezj, blir Mandelsjtam løslatt, men arrestert for andre gang i 1938. Han omkommer i en fangeleir samme år.

I 1935 drar Pasternak som offisielt utpekt sovjetisk delegat til Den internasjonale forfatterkongressen i Paris, men deltar i liten grad på møtene. Han fremstår nå, både offentlig og privat, som fjern, forvirret og deprimert. Samme år blir han tildelt en forfatterleilighet i Lavrusjinskij pereúlok (vis à vis Tretjakov-galleriet) og datsja i Peredelkino, privilegier som er forbeholdt partitro forfattere. Han er et aktivt medlem i Forfatterforeningen, men beveger seg samtidig i utrygt farvann. Av NKVD-notatene fra et møte i Forfatterforeningen i mars 1936, som først ble offentliggjort 60 år senere, forsvarte han formalismen og litterære formeksperimenter og kom med krass kritikk av etablissementets manglende forståelse og engasjement for kunst. (Innlegget ble gjengitt i sin helhet i *Nezavisimaja gazéta* 14.03.96.)

Pasternak arbeider i denne perioden med oversettelse. Han oversetter direkte fra engelsk, tysk og fransk, men ved hjelp av grovoversettelser også fra andre språk. Til sammen har han oversatt et femtitalls forfattere fra i alt 12 ulike språk, blant dem Shakespeare og Goethe. Hans tankevekkende kommentarer til Shakespeare-oversettelsene sine ble publisert på norsk i *Vinduet*, nr. 4, 1964. Fra den romantiske epoken oversatte han Schiller, Byron, ukrainske Taras Sjevtejenko, polske Juliusz Slowacki og ungarske Sandór Petöfi.

Det hevdes iblant at Pasternaks interesse for og oversettelse av georgisk poesi, deriblant av Akakij Tsereteli (1840–1915), Paolo Iashvili (1895–1937) og Titsian Tabidze (1895–1937), var en av grunnene til at han ikke fikk en like tragisk endelikt som mange samtidige intellektuelle og kunstnere. Det fremholdes at georgieren ved makten på grunn av denne virksomheten så gjennom fingrene med at Pasternaks egen diktning ikke var i tråd med sotsrealistiske retningslinjer. Dette er vanskelig å feste lit til i lys av at Pasternaks nære venn Titsian Tabdize ble dømt for «forræderi» i 1937 (først på 50-tallet ble det kjent at han var blitt henrettet bare to måneder etter arrestasjonen), og at deres felles venn Paolo Iashvili, som tilhørte det litterære etablissementet og ble tvunget til å ta avstand fra flere av sine dikterkolleger, begikk selvmord kort tid senere. Mellom 1924 og 1937 omkom nesten en tredjedel av Georgias forfattere, kunstnere og intellektuelle i tragiske prosesser (Rayfield, 1990).

I 1939 dør Pasternaks mor, som det ikke har lyktes ham å møte igjen siden familien emigrerte i 1921. Sommeren 1941 evakueres først Zinaida og de to yngste sønnene, og samme høst forfatteren selv til Tsjistopol (ved Kama, sørøst for Kazan, der det i dag er et Pasternak-museum). De returnerer til Moskva i 1943, men Zinaidas eldste sønn fra ekteskapet med Genrikh Nejgauz, Adrian, dør i 1945 etter lengre tids sykdom.

I 1946 tar Pasternak fatt på arbeidet med manuset til *Doktor Zjivago*. Dette året møter han litteraturviteren Olga Ivinskaja (1912–1995) som arbeider i *Nóvyj mirs* redaksjon. De innleder et kjærlighetsforhold som varer livet ut, men forfatteren fortsetter å leve sammen med Zinaida og sønnene. På grunn av sitt forhold til Pasternak, og at hans familie har flyttet til England, blir Olga Ivinskaja arrestert, anklaget for kontakt med en «britisk spion», og senere medvirkning til «smuglervirksomhet». Hun tilbringer til sammen nesten ni år i fengsel og fangeleirer, først i perioden 1949–1953, deretter fra 1960 til 1964.

Pasternak opplevde etterkrigsårene som en «tredje fødsel» (jevnfør tittelen på samlingen *Den andre fødselen* fra 1930, der flere dikt omhandler forholdet hans til Zinaida Nikolajevna) og vier sitt siste tiår til det episke storverket *Doktor Zjivago*, der eskatologiske jernbaneskildringer av den typen vi møter hos Dostojevskij, har en sentral plass. Ifølge Bethea lar Pasternak Pavel Antipov/Strelnikov fremstå som en variant av *Idiotens* Parfjon Rogozjin. Han fremholder at begge legemliggjør jernhesten, eller togets «cruel, inexorable and ‘straightforward’ movement» (Bethea, 1989, 232). For videre fordypning i apokalyptiske motiver i *Doktor Zjivago* vil jeg henvise til Bethea (1989, 230–268) og kommentarene mine til romanen i kapittel 7 og 8. Her vil jeg gå tilbake til 1940–41 og diktet «På tidlige tog».

«På tidlige tog»

Stalins terror – tvangskollektivisering, massearrestasjoner, henrettelser og idømmelse av mangeårige fangeleiropphold, rammet i førkrigsårene utallige sovjetiske familier, for ikke å snakke om de lidelsene sovjetborgerne ble påført *under* krigen. Men for forfattere som hadde vært «tause»

eller ikke fikk publisere i 30-årene blir krigsårene ironisk nok et «pustetrom». I januarutgaven av *Molodája gvardija* 1940 får Pasternak endelig utgitt to nye dikt, «Sommerdag» («Létnij den») og Byen («Górod»). Den 15. november 1940 skriver han til sin kusine og nære venn Olga Frejdenberg:

Men småtogene til byen – våkne i morgens sjettede time og ta den tre kilometer lange morgenturen via den ennå nattdaglige åkeren og skogen – og vinterlerretets linje, ideell og streng, som døden, og flammen fra morgentoget, som du er for sen til, og som i skogkanten jager deg ned skråningen mot overgangen. Akk, hvor godt man ennå lever, særlig i perioder med vanskeligheter og pengemangel.

А поездки в город, с пробуждением в шестом часу утра и утренней прогулкой за три километра темным, ночным еще полем и лесом, и линия зимнего полотна, идеальная и строгая, как смерть, и пламя утреннего поезда, к которому ты опоздал и который тебя обгоняет у выхода с лесной опушки к переезду. Ах, как вкусно еще живется, особенно в периоды трудности и безденежья (Pasternak, 2005, IX, 197–8).

Diktet «På tidlige tog» er sannsynligvis skrevet i 1940 og ble første gang utgitt i tidsskriftet *Krásnaja Nov* nr. 9, 1941. Det skulle senere inngå i Peredelkino-syklusen av diktsamlingen *På tidlige tog* (*Na ránnikh pojezdákh*, 1943). Mot terroren og krigens bakteppe fremstår diktene i denne syklusen som underlig subjektive og hverdagslige, samtidig som de vitner om at Pasternaks poetikk er blitt mindre kompleks og formeksperimenterende.

Siden 1935 har han delvis bodd i Moskva, delvis i Peredelkino sammen med Zinaida og hennes to sønner fra første ekteskap, Adrian og Stanislav. Parets felles sønn Leonid blir født i 1938. Den lille forfatterlandsbyen og landskapet som omgir den, er blitt et yndet motiv i Pasternaks diktning.

На ранних поездах (1941)	På tidlege tog
Я под Москвою эту зиму, Но в стужу, снег и буревал Всегда, когда необходимо, По делу в городе бывал.	Ein vinter utom Moskva gjekk eg av stad i kulde, snø og storm kvar gong eg måtte inn til sentrum av di eg hadde gjeremål.
Я выходил в такое время, Когда на улице ни зги, И рассыпал лесною тьмю Свои скрипучие шаги.	Eg gjekk av garde på ei tid då det djupe mørkret løyner alt, let dryssa gjennom vinterskogen kvar knirk frå mine fotefar.

Навстречу мне на переезде
Вставали ветлы пустыря.
Надмирно высились созвездья
В холодной яме января.

Обыкновенно у задворок
Меня старался перегнать
Почтовый или номер сорок,
А я шел на шесть двадцать пять.

Вдруг света хитрые морщины
Сбирались щупальцами в круг.
Прожектор несся всей машиной
На оглушенный виадук.

В горячей духоте вагона
Я отдавался целиком
Порыву слабости врожденной
И всосанному с молоком.

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.

В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли как господа.

Рассевшись кучей, как в повозке,
Во всем разнообразьи поз,
Читали дети и подростки,
Как заведенные, взасос.

Москва встречала нас во мраке,
Переходившем в серебро,
И, покидая свет двойкий,
Мы выходили из метро.

Потомство тискалось к перилам
И обдавало на ходу
Черемуховым свежим мылом
И пряниками на меду.

Imot meg bortmed overgangen
steig kvitpil opp i tomteland.
og stjerner kneisa overjordisk
i kuldeholet januar.

Vart freista innhenta av førti
og posten bortmed bakgarden,
men eg heldt fram og tråkka hurtig
mot togavgang seks tjuefem.

Brått samla ljofurer seg snedig
til kjegleforma følehorn.
Projektoren fór beine vegen
mot ein fortumla viadukt.

Inni den heite, lumre vogna
gav eg meg heilt og halde hen
til hangen eg fekk inn med mjølka
og har hatt med meg frå dag ein.

Igjennom fortid og tumultar
og år med fattigdom og krig
drog eg taust kjensel på eit Russland
med umiskjennelege drag.

Eg freista slutta å forguda,
men granska, tilbad alt eg såg.
Her var det koner og studentar,
elevar, smedar, bygdefolk.

Men dei bar ingen spor av trelldom,
som naud og armod tvingar fram.
Dei bar på nyhende og byrder
som var dei stolte herremenn.

Som på eit vognlass, kring i klynger
i ymse stillingar dei sat
og las – ja, ungdommar og ungar,
som oppslukte av lidenskap.

Då Moskva tok imot var mørkret
glidd over i eit skjær av sylv,
og tvifaldljuset la me bak oss
då me gjekk ut or metroen.

Dei heldt seg godt fast i gelendra–
vår etterslekt, let gli forbi
ei lukt av doggfrisk hasselsåpe
og småkakar med honning i.

Diktet (gjengitt etter Pasternak, 2004, b. II, 115–16 og i egen gjendiktning) har en enkel narrativ struktur. At handlingen formidles av et «jeg» (*ja*) og teksten i sin helhet står i preteritum, gir, sammen med detaljnivået i skildringene, leseren inntrykk av å bli innviet i noe selvopplevd.

Handlingen begynner en vinter *pod Moskvoju*, altså utenfor Moskva, og i de fire første strofene markerer tidsadverb som *vsegdá* (alltid) og *obyknovenno* (vanligvis), så vel som imperfektive verb (som *byvál*, *výkhodil*, *rassypál*, *vstaváli*) at det som beskrives, var noe dagligdags: når han hadde ærend inne i byen, gikk jeget, uansett temperatur-, vind- og værforhold, ut mens det ennå var mørkt, og så stille ute at han kunne høre hvordan det knirket i snøen når han gikk. Verbet *rassypát*, som egentlig betyr å «spille» eller «drysse utover», er brukt på en utradisjonell måte, men uten at bildet blir vanskelig tilgjengelig – jeget drysset skrittene sine gjennom skogens mørke (*lesnóju témju*). Instrumentaliskonstruksjonen innebærer at skogsmørket både kan anses som veien og middelet for bevegelsen. Stillheten i skogen og stjernebildene (*sosvézdija*) på himmelen utgjør kontraster til blesten (*burevál*) i første strofe, og understreker det generelle i skildringene av disse vintermorgenene. Med jernbanesporet i syne får vi i fjerde strofe høre at «posttoget» (*potsjtóvyj*) eller «nummer førti» vanligvis prøvde å «ta meg igjen» (*menjá starálsia peregnát*), men at «jeg gikk mot seks tjuefem» (*A já sjól ná sjest dvádsat pjat*). Denne tilsynelatende uvesentlige informasjonen kan, som vi skal se, ha betydning for forståelsen av diktets innholdsplan.

I femte strofe markerer det innledende *vdruk* (brått, plutselig) en overgang fra jegets jevne, knirkende gange i snø under stjernehimlen til en intens dynamikk, der togets lyskaster (*prozjéktor*) beskrives som «snedige rynker av lys som dannet en sirkel, lik følehorn» (*khítrije morsjtsjiny svéta sbirális sjtsjúpaltsami v krug*) idet den fløy eller suste (*néssia*), med all sin kraft og tyngde (*vsej makhínoj*) mot en lamslått (eventuelt himmelfallen, bedøvet eller forstumlet) viadukt (*na oglusjónnyj viadúk*).

I sjette strofe befinner jeget seg allerede inne i togvognens «hete lummerhet» (*v gorjátsjej dukhoté vagóna*), der han helt og holdent har gitt etter for en medfødt svakhet (alternativt impuls eller hang), noe han fikk inn med morsmelken (*Ja otdaválsja tselikóm/Porývu slábosti vrozdjónnoj/I vsosannómy molokóm*). Med eksplisitte referanser til et lukket roms

varme og fuktighet, og mer indirekte til fødsel og morsmelk, gir disse verselinjene assosiasjoner til psykoanalysens regresjonslære. Da tenker jeg spesielt på Jungs oppfatning av regresjon som noe positivt, en måte å oppnå nye innsikter på og, ikke minst, en grunnleggende forutsetning for kreativ virksomhet. Det som i diktet refereres til som en «impuls» og «medfødt svakhet», forstår jeg som dikterjegets hang til å observere og analysere sine omgivelser i lys av sine kunnskaper og erfaringer. For det er nettopp det han gjør i de påfølgende strofene. Gjennom tilbakeblikk på fortidens omskiftninger eller tumulter (*skvoz peripetii prósjlogo*) og år med kriger og fattigdom (*gódy vojn i nisjtsjety*) begynner han taust og gradvis å gjenkjenne Russlands uforlignelige trekk (*Ja móltjsja uznavál Rossii/Nepovtorímyje tsjerty*).

Selv om diktets ytre handling er likefrem og tilforlåtelig, synes motivvalg og språk i åttende, niende og tiende strofe å etterleve sotsrealistiske krav. Jeget skildrer det han ser i vognen med «sovjetisk» patos: folk i ulike aldre, fra by, bygd og forskjellige samfunnslag, som alle utstråler stolthet. Det finnes ikke spor av slaveri i dem (*V nikh ne býlo sledóv kholópstva*), og de bærer både nyheter og ubehageligheter som «herrer» (*I nóvosti i neudóbstva/Oní neslí kak gospodá*). Og ikke minst leser de. Det vellykkede felttoget mot analfabetisme ble som kjent sett på som en av sovjetstatens aller største triumfer. At både barn og unge sitter henslenget omkring på et lokaltog, som på et vognlass, lidenskapelig fordypet i lesestoff, gjør at leseevne og kunnskapstilegnelse fremstår som noe naturlig og lystbetont, men også klasseløst.

I den ellevte strofen tar Moskva imot togpassasjerene i et mørke som er gått over til sølv (*Moskva vstrejsjála nas vo mráke/Perekhodívsjem v serebró*), og når passasjerene kommer ut fra metrostasjonen (som ble tilknyttet alle Moskvas jernbanestasjoner), legger de samtidig det doble eller tvetydige lyset bak seg (*I pokidája svet dvojákij/My vykhoidili iz metró*). På motivplanet kan det «tvetydige» lyset både henvise til sølvstrimen i horisonten ved soloppgang og det elektriske lyset på undergrunnen, som skulle illudere dagslys. I tolvte og siste strofe rettes blikket igjen fremover, mot kommende generasjoner og friske dufter av hasselsåpe og tradisjonelt bakverk med honning (*prjánikami na medú*) fra etterslekten (*potómstvo*) som holder seg fast i rulletrappenes gelender.

Struktur, språk og bilder er, som vi har sett, langt enklere i dette diktet enn i titteldiktet til *Min søster livet*. Også på motivplanet kan man få inntrykk av at Pasternak har føyd seg etter datidens krav om at litteraturen skulle være tilgjengelig, oppbyggelig og fremtidsrettet. Kunnskapstørste, honning- og hasselsåpeduftende barn og ungdommer, stolte og verdige representanter for bondestanden og arbeiderklassen, samt direkte og indirekte referanser til sovjetiske prestisjeprosjekter (utdannings-, helse- og hygienekampanjer, og ikke minst hovedstadens store stolthet, Moskva-metroen, som åpnet i 1935) underbygger dette. Eufemismen «ubehageligheter» bidrar ytterligere til dette inntrykket, men i kombinasjon med *nóvosti* lyder *neudóbstva* nesten sarkastisk med tanke på hvilke grufulle nyheter og budskap sovjetborgere til enhver tid stod i fare for å motta på denne tiden, gjerne i brev (jevnfør referansen til *potsjtóvyj* – posttoget). Men kanskje var det nettopp slike grep som måtte til for at diktet skulle slippe gjennom sensuren? For går man det nøyere etter i sømmene, oppdager man nye nivåer, som representerer motsetninger til tekstens mest åpenbare motivplan.

Etter hvert som andre verdenskrig skred frem, ble det (som det ofte blir i krigs- og krisetider) klart for sovjetmyndighetene at det i kampen mot en ytre fiende var viktig å samle seg om tankegods som befolkningen opplevde som felleseie. Dette omfattet også språk, retorikk og verdier som kunne knyttes til det gamle regimet. «På tidlige tog» er et tidlig eksempel på en slik tilbakeskuende russiskspråklig (før)krigstekst. Her er «Sovjetunionen» erstattet med «Russland», den moderne instrumentalisformen av Moskva, *Moskvoj*, byttet ut med den mer gammeldagse *Moskvoju*, og det opptrer ord som *slobozjáne* (beboere i en *slobóda*, som jo var en geografisk-administrativ betegnelse fra tsartiden), og *gospodá* (herrer), her brukt som en hedersbetegnelse, selv om ordet hadde en negativ, vestlig-dekadent valør i samtidig sovjetisk språkbruk.

Men det kanskje mest interessante, og heller ikke atypiske for sovjetisk litteratur fra andre verdenskrig, er symbolikk og vokabular som alluderer til Bibelen. Disse elementene er vevet inn i teksten på en måte som gjør at de lett kan overses, men sett i sammenheng med hverandre utgjør et relieff som ikke peker mot verkets grep eller poetikk (*obnazjénije prijóma*), men mot et nytt tematisk plan. Diktet har tolv strofer. Jakob fikk

som kjent tolv sønner som ble stamfedre for israelittenes tolv stammer, og Jesus hadde tolv disipler. Vokabular i diktet som betegner eller kan assosieres med religiøse fenomener, men også har mer profane betydninger, er *nadmírno* (overjordisk, guddommelig, hinsidig), *obozjánije* (tilbedelse, forgudelse, idolisering) og presensgerundien *bogotvorjá* (av *bogotvorit* – å tilbe, forgude, idolisere eller «være vill etter») så vel som melk og honning i preposisjonsuttrykkene *s molokóm* og *na medú*. Jeget beveger seg videre fra kulde og stummende mørke via en sølvstrime av lys og tvetydig lys til fullt dagslys.

De to togene som prøver å innhente ham, er posttoget (med dårlige nyheter?) og «nummer førti». I Bibelen er jo tallet 40 ofte forbundet med perioder da man blir testet eller straffet. Moses levde 40 år i Egypt og 40 år i ørkenen før han ble Guds utvalgte, og han tilbrakte 40 dager på Sinai-fjellene da han mottok budene og lovene. På vei til Kanaan ble israelittene dømt til å vandre 40 år i ørkenen da de ikke stolte på Gud. Jesu faste i ørkenen varte også, som den kristne fasten, i 40 dager.

Diktets arketypiske overgang fra lys til mørke og fra et lavere til et høyere fysisk nivå (uttrykket *pod Moskvoju*, kan jo ikke bare bety «utenfor», men også «under» Moskva) kan dermed kobles til flere tematiske nivå. På det mest iøynefallende, politisk korrekte planet kan diktet leses som et uttrykk for den offisielle sovjetiske togmyten. Her begynner jegets ferd i det mørke skogkledte «kuldehullet januar». Ute i åpnere terreng oppdager han hvitpil og stjernehimlen (jevnfør stjernens ideologiske symbolverdi) og opplever en oppbyggelig togreise, i en varm og komfortabel togvogn, som attpåtil avsluttes med en tur opp rulletrappene i det hypermoderne metrosystemet og ender i utgangspartiet til den sovjetiske høyborgen Moskva. Her kan jernbanen og undergrunnen representere veien mot den sovjetiske fremtidsutopiens *svétloje búdušjsjeje* (lyse fremtid). På det bibelske planet kan den samme bevegelsen fra mørke til lys og nedenfra og oppover representere menneskets vei mot paradiset. For etter å ha observert posttoget og nummer 40, går det lyriske jeget mot, eller på, «seks tjuefem» (*A já sjól ná sjest dvádtšat pjat*). Dette tallet, som antakelig refererer til togets avgangstid, kan også alludere til det kjente vers 6.25 i Matteusevangeliet: «Derfor sier jeg dere: Vær ikke bekymret for livet, hva dere skal spise, eller hva dere skal drikke, heller ikke for kroppen,

hva dere skal kle dere med. Er ikke livet mer enn maten og kroppen mer enn klærne?» I de påfølgende bibelversene utledes dette budskapet, som avsluttes i vers 6,34 med oppfordringen: «Så gjør dere ingen bekymringer for morgendagen; morgendagen skal bekymre seg for seg selv. Hver dag har nok med sin egen plage».

Pasternak har i krigsårene tatt fatt på et inngående selvstudium av Det gamle og Det nye testamentet. Et dikt som tilsynelatende forherliger sovjetmennesket og, i alle fall delvis, lever opp til den sosialistiske realisms formelle og innholdsmessige krav, er kanskje ikke mindre subjektivt eller subtilt utforskende enn hans tidlige diktning. Sammenlignet med «Min søster livet» ser vi at et komplekst tropeplan her er erstattet med enklere bilder, men også med symboler. Der det tidlige diktet konsentrerer seg om dagen i dag og det som venter jeget i umiddelbar fremtid, blir det i dette diktet trukket lengre tidslinjer, bakover til tsartidens Russland, men også fremover til «etterslekten». Verbet *uznavát* kan både bety å «bli kjent med» og å «gjenkjenne». I løpet av sine mange reiser inn til Moskva (aksentuert gjennom den gjennomgående bruken av imperfektive verb) blir et observerende, men kanskje også lesende, lyrisk jeg gradvis kjent med og/eller gjenkjenner «Russlands uforlignelige trekk» som det er nærliggende å tro refererer til det kristenortodokse «mor Russland», materialisert gjennom ikonkunstens gudsmoder.

Her aner man konturene av et tredje, religionsfilosofisk nivå som kan knyttes til synet på Moskva som «et tredje Rom» (jevnfør den gammel-dagse *Moskvoju*-formen, og referansen til viadukten i femte strofe). Den tar utgangspunkt i den historiografiske tanken om maktoverføring, *translatio imperii*, som antas å ha sitt opphav i andre kapittel, vers 39–40 av Daniels bok i Det gamle testamentet: «Men etter deg skal det oppstå et annet kongerike, svakere enn ditt, og så et tredje kongerike, av bronse, som skal herske over hele jorden. Det fjerde riket skal være sterkt som jern. Slik jernet knuser og ødelegger alt, skal det knuse og slå i stykker alle de andre, lik jern som slår i stykker.»

Etter Det østromerske rikets fall i 1453 fikk den ortodokse kristendommen et nytt tyngdepunkt i Moskva. Tanken om Russland som Det østromerske rikets arvtaker og Moskva som Konstantinopels kristenortodokse etterfølger la på mange måter grunnlaget for Det russiske

imperiets legitimitet og tsarmaktens politisk-religiøse selvbylde. I forlengelsen av dette synet står *Imitatio Christi*-tanken som forklarer Russlands lidelser i lys av folkets martyrt- eller offerrolle. Her følger det russiske folk Jesu eksempel og bærer korset frem mot en kollektiv frelse, et tema som er utledet av flere av Pasternaks religionsfilosofiske og litterære forbilder, blant dem Fjodor Tjuttsjev, Pavel Florenskij, Vladimir Solovjov og Aleksander Blok. Innenfor denne diskursen får også bibelallusjonene og menneskene som bærer negative nyheter og opplevelser med verdighet, stolthet og ydmykhet utvidet betydning. Passasjerene fremstår som et utvalgt, prøvet folk som har akseptert den skjebnen Gud har pålagt dem.

Til tross for intense antireligionskampanjer på 1930-tallet, der titusen-talls prester ble arrestert og minst like mange kirker revet eller «omdisponert til andre formål», og kirkeklokker omsmeltet, hadde det ikke lyktes sovjetmyndighetene å få bukt med ortodoksien. Den ortodokse kristendommen var dypt forankret i russisk kultur og mentalitet, og på den russiske landsbygden regnet ifølge historikerne et flertall seg fortsatt som troende ved krigsutbruddet. Under krigen ble det endatil akseptert at man viste dette åpenlyst. «På tidlige tog»s religiøse plan, som antakelig var motivert av Pasternaks egne bibelstudier, fant utvilsomt resonans hos mange av hans lesere og unngikk trolig heller ikke sensurens årvåkne blikk.

Da diktet første gang ble utgitt i 1941, var det komplekset jeg refererer til som en offisiell sovjetisk togmyte (og som jeg skal drøfte i de neste to kapitlene), velkjent. Pasternaks implisitte kobling mellom den sovjetiske «jernveien» og den bibelsk funderte myten om det russiske tsarveldet som et tredje Roma, som lett kunne lede tankene mot sovjetstaten som et fjerde Roma (jevnfør Katerina Clarks *Moscow, the Fourth Rome*, 2011) eller «jernrike», ble ikke nødvendigvis negativt mottatt av myndighetene. Og da diktet ble utgitt for andre gang i 1943, var nok fremstillingen av sovjetborgere som stolte, sterke, tålmodige og til og med kristenortodokse noe sensur- og krigspropagandamyndighetene snarere så seg tjent med enn det motsatte. Antireligionskampanjene var nå midlertidig innstilt, noen få kirker var blitt gjenåpnet, og i september 1943 ble det opprettet et kirkeråd som fikk myndighet til å velge en patriark. «På tidlige tog» fremstår dermed som en av de få tekstene i Pasternaks forfatterskap som faktisk var i takt med sin sovjetiske samtid.