

УТИЦАЈ РЕНЕСАНСНЕ ТРАДИЦИЈЕ НА ПЕСМУ У БОЛНИЦИ БОРИСА ПАСТЕРНАКА И МЕТРИЧКА АНАЛИЗА ПЕСМЕ

Филолошки факултет,
Универзитет у Београду

Апстракт: Утицаји ренесансне традиције на поезију руског модернизма нису често били у фокусу истраживача. Циљ овог рада јесте да покаже неколико важних утицаја ренесансне традиције из домена књижевности и визуелних уметности на поезију руског нобеловца Бориса Пастернака. У фокусу нашег истраживања налази се песма *У болници* на коју су се одразили како утицаји основних поетских начела ренесансе – алегоризма и реторичности, тако и неке типично ренесансне технике примењиване у ликовним уметностима – кјароскуро (*chiaroscuro*) и недовршеност (*non finito*).

Кључне речи: ренесанса, модернизам, балада, руска поезија, Борис Пастернак

[...] богата, дубока уметност која плени,
каква је могла постојати само у антици
или у доба ренесансе.

Б. Пастернак, писмо, 1958.

I

Песму *У болници* (*В больнице*) Пастернак је написао 1956. године, призивајући у њој сећање на срчани удар који је доживео 30. октобра 1952. године, што се на занимљив начин наглашава бројем стихова у песми – 52, а број стихова и број строфа (13) заједно дају године – 65 – колико је било Пастернаку у тренутку кад је започео рад на збирци *Када се разведри* (*Когда разгуляется*),¹ у коју је укључена и песма *У болници*. Атмосфера описана у песми свакако јесте она коју је песник заиста запамтио у том одсудном часу, о чему је сачувано немало доказа у преписци с блиским људима. У писму Нини Табидзе од 17. јануара 1953. године Пастернак се сећа:

1 *Када се разведри* (*Когда разгуляется*) последња је Пастернакова песничка збирка, настала између 1956. и 1959. године, и обухвата део песама које су штампане у различитим часописима (*Знамя*, *Литературная Грузия*, *Новый мир* и др.), као и део раније необјављиваних песама, у које спада и песма *У болници*.

Дугачак ходник са телима уснулих – утонуо у мрак и тишину – завршавао се прозором са погледом на врт са, попут мастионог густиша, кишном ноћи и одсјајем градске зоре, московске зоре иза крошњи дрвећа. И тај ходник и зелена топлина абажура лампе на столу дежурне сестре крај прозора и тишина и сенке дадиља и суседство смрти иза прозора и иза леђа – све је то тако сконцентрисано била [једна] бескрајна, тако надљудска песма.² (Пастернак 1992: 504)

Међутим, одговор на питање зашто се Пастернак овој теми враћа након четири године од догађаја којим је инспирисана песма можда лежи у његовим речима упућеним грузијском песнику Симону Чикованију: „[...] негирам вредност болесног стваралаштва ма колико се оно наизглед чинило интересантним (оно није документ, а свака права, тј. велика уметност, мора бити историјски чин и мора бити од светске важности)“ (Пастернак 1992: 552). Мотив (при)сећања који прожима читаву збирку *Када се разведри* додатно се актуелизује цитирањем Пруста у епиграфу: „Un livre est un grand cimetiere ou sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effaces“³ (Пастернак 1965: 446).

У већ поменутом писму удовици грузијског песника Тицијана Табидзеа Пастернак даје једну драгоцену оцену свог боравка у болници која је битна, рекли бисмо, за разумевање његовог позног стваралаштва у целини:

У тренутку који ми се чинио последњим у животу више но икад пре желео сам да разговарам са Богом, да славословим то што видим, да га хватам и памтим. „Господе“, шапутао сам, „хвала ти што наносиш боје тако густо и што си живот и смрт учинио таквима да је твој језик величина и музика, што си мене учинио уметником, што је уметност твоја школа, што си ме читав живот спремао за ову ноћ.“ (Пастернак 1992: 504)

Сличне речи, уз наглашавање контраста између светлости и сенке, живота и смрти налазимо и у песниковом писму упућеном Олги Фрајденберг од 20. јануара исте године,⁴ а исто потврђује и Олга Ивинска у својим успоменама.⁵ Дакле, неоспорно је да је песма *У болници* инспирисана срчаним ударом који је песник преживео четири године раније, те с песмом *Август*,⁶ која обрађује исту тему, чини једну идејну целину. Али једнако је важна и идејна веза песме *У болници* с четврт века раније написаном песмом *Прекор још није уминуо*, а та веза ће бити показана у трећем одељку овог рада кроз

2 Сви преводи из извора „Пастернак 1992“ су наши – Н. М.

3 Књига је велико гробље на чијим се многобројним плочама више не могу прочитати имена.

4 Види: Пастернак 1992: 506.

5 Види: Ивинская 1972: 415.

6 О аутобиографском у песми *Август* види нпр: Флейшман 1977: 102–112; Баевский 2010: 183–185 и др.

подробну метричку анализу, јер је, осим кључних мотива на које се Пастернак ослања у песми из 1956, једнако важно и „сећање метра“, како то дефинише Михаил Гаспаров.

II

Међутим, због примарног аутобиографског импулса (срчаног удара) који чини сижејну потку песме, овај текст је остао недовољно проучен на идејном плану, премда не сматрамо да је песма *У болници* нарочито загонетна.

У домену композиције песма се састоји од 13 катрена (укупно 52 стиха) и може се поделити на две асиметричне целине. Прву целину сачињава почетних 9 катрена у којима се даје *реалистички* опис догађаја (несреће), одвожења и смештања у болницу, док друга целина (последња 4 катрена) представља високопарни монолог лирског субјекта у којем се он у стању *екстазе*⁷ обраћа Богу. Али се такође примећује да само у последња три катрена лирски субјект говори у првом лицу:

Узео сам средство за смирење,
Па сад плачем, стискам марамицу.
О мој Боже, сузе узбуђења
Сметају ми да ти видим лице.

Сласт је да у светлу изнемоглом,
Што ме једва до кревета прати,
Себе и свој удес као поклон
Непроцењив од тебе прихватим.

Док скончавам на постељи белој,
Ја осећам твоју руку топлу.
Ти ме држиш као своје дело,
И скриваш, као прстен, у футролу.⁸

Претходних десет катрена написани су у трећем лицу и у фокусу је болесник („Спустише га у хол, у угао./ Препуна су била одећења./ Крај прозора страшно је дувало,/ Нос штитала јодна испарења“), с тим што песму отвара неодређено лична реченица („Стајали су ко испред излога“), а такав је и читав први катрен. Поменути егзалтираност лирског јунака у последња четири катрена реферише на *Књигу постања*, тачније на место где се након чина стварања додаје: „И ви-

7 О екстази у поезији Пастернака види нпр.: Жолковский 2011: 94–97.

8 Превод В. Хорвата – овде и даље цит. по: *Антологија руске поезије XVII–XXI века* (изабрао, приредио и пропратне текстове написао Александар Петров), Београд: Завод за уџбенике, 2011, стр. 339.

дје Бог да је добро“. Том строфом („О Господе, мисли болник нови,/ Савршена дела су ти, моћни:/ Постеље, и људи, и зидови,/ Ноћ смртна и овај град ноћни“) песник велича и све оно што је (реалистички) у претходних девет катрена приказано, чиме се наглашава величина божје креације – *natura naturata* – а све у духу ренесансних поетских начела – *алегоризма* и *реторичности*. У томе се, мада на први поглед неприметно, крије и идеја лепоте како ју је разумела ренесанса, а она је пре свега била схватана кроз појам „идеје“ (касније у ренесанси се овом појму као синоним припаја појам „идеал“), који се проширио и на појмове „*pensiero*“ (мишљење) и „*concetto*“ (замисао, пројекат) у односу на уметника.⁹ За лирског субјекта, као и за ренесансног човека, Бог је неоспорно створио свет, али је тај свет препун лепоте која се огледа и на човечјем лицу и у складности његовог тела, па и у читавом космосу. (Лосев 1978: 53) Тиме песник преузима у првом делу песме на себе улогу уметника-ствараоца (нека врста *alter deus-a*) који (речима) слика, тј. миметички транспонује објекте из природе у своју уметност, служећи се при томе, како ћемо даље видети, једним типично ренесансним поступком. Улогу кокреатора песник је на себе узимао и раније,¹⁰ увек у одсудним тренуцима као што су Први светски рат или Револуција, у песмама попут *Не као људи* (*Не как люди*), *Балада* (*Баллада*), *Артиљерист* (*Артиллерист*) и *Лош сан* (*Дурной сон*).

У поменутој првој целини приметна је смена отвореног и затвореног простора у којем се налази лирски јунак – тротоар, кола хитне помоћи, пријемно одељење у болници, болничко крило – до момента кад он бива потпуно одвојен од спољашњег света, тј. од природе, а једина „веза“ је прозор („Рампа сјакти рујем, треперава,/ И клен један, у блеску, за стаклом,/ Чворноватом граном одмерава/ Болеснику опроштајни наклон“). Призори који се описују заправо су статичне слике (панорама) које чине фон, док се крећу једино кола хитне помоћи. О статичности у песми сведочи и често одсуство глагола кретања и стварање слика по угледу на Блокову песму *Ноћ, улица, фењер, аптека* (1912), у којој такође доминира тема смрти, па код Пастернака читамо:

Милиција, улице и лица
Промицали су на светлу јарком,
Љушкала се и докторица
Уз бочицу са амонијаком.

Пљуштало је. Испред пријавнице
Олуци су потмуло грљали.
Ред по ред су, више летимице,
Историју болести мрљали.

9 Види: Panofsky 2002: 78–79.

10 Види: Bodin 1990: 55.

Такав поступак приближава песму У болници Да Винчијевом виђењу слике и поезије: „Слика је песма која се види а не чује, а песма је слика која се чује али не види“ (Da Vinči 1963: 220) или уопштеније: „Слика је нема песма, а песма је слепа слика“ (Da Vinči 1963: 221). Песник је заправо *pittore parlante*, што је, лако је закључити, надахнуто Хорацијевом максимом „ut pictura poesis“. Нисмо случајно навели речи Леонарда да Винчија, јер је у овој песми нарочито интересантна игра ноћне таме и светлости (фарови возила хитне помоћи) помоћу које се у песми „осветљава“ атмосфера и све што читалац „види“ заправо обасјава фар, док се у осмом катрену појављује светлост зоре („руј“). Поигравање светлошћу и тамом, које спадају у десет украса природе (Da Vinči 1963: 220), заправо је примена сликарског поступка кјароскуро (*chiaroscuro*). Подражавање тој ренесансној техници има за циљ остваривање ефекта недовршености (*non finito*)¹¹ у којем управо светлост игра главну улогу:

Светлост ствара видљив свет обликујући га и тај њој иманентан стваралачки процес постаје видљив и видан; чулима не само доступан већ и наметнут; ми својом визуелношћу продиremo у стваралачки принцип светлости и видимо, пратимо процес настајања облика преласком из таме бремените аморфношћу у светло бременито обликом и смислом. (Draškić Vićanović 2010: 119)

У Пастернаковој песми се то најбоље види у трећем катрену („Милиција, улице и лица/ Промицали су на светлу јаком“¹²). Други тип светлости који се у песми појављује налазимо у осмом катрену („Он подиже поглед благодарно/ Кроз свој прозор, иза кога зид/ Као искром ненадном пожарном/ Градским сјајем сав озарен би“).¹³ Светлост која „озарује“ заједно с мотивом прозора кроз који се претходно, у шестом катрену, видео „део врта и прамичак неба“, јесте опште место ренесансног сликарства. Прозор с погледом на врт, дрво, пут или слични пејзаж налазимо код многих ренесансних уметника (Уп.: Фра Филипо Липи *Мадона са дететом и анђелима*; Јан ван Ајк *Ђовани Арнолфини и његова невеста* или *Богородица канцелара Ролена*; Рогир ван дер Вејден *Благовести*; Антонело де Месина *Свети Јероним у својој радној соби*; Доменико Гирландајо *Старац са унуком*; Леонардо да Винчи *Тајна вечера* итд.) што примарно има за идеју „продубљивање“ простора, стварање додатне димензије на равной површини. У метафоричком смислу то и јесте „прозор у други свет“, јер у песми

11 О *non finito* поступку као о посебној естетској категорији види: Draškić Vićanović 2010.

12 У оригиналу је то „светло јако“ заправо „свет фонаря“, али преводилац због риме (јаком – амонијаком) одступа од оригинала.

13 Првобитна варијанта 8. строфе, коју даје Олга Ивинска у књизи успомена У сужањству времена далеко је слабија и кључних мотива нема („И он благодарног взора/ Не мог отвести от окна,/ В которое из коридора/ Вдруг стала застава видна“ – цит. по: Ивинская 1972: 414).

доминира идеја лимиалног простора, остварена помоћу локализације овде и тамо путем локуса *унутрашњост болнице – спољашњи свет* (врт, град, небо), где лирски субјект заузима позицију *Над-ја*.¹⁴ На симболичком плану оно што се приказује кроз прозор може се тумачити алегоријски – врт и прамичак неба које Пастернак у песми помиње свакако реферишу на идеју раја (рајског врта) повезаног с успењем (небо), јер ће последња четири катрена песме *У болници* бити нека врста предсмртног ропца и обраћања (инвокације) Богу. Сliku рајског врта употпуниће помен дрвета (клена) у деветом катрену. Светлост („озарење“) коју песник помиње у осмом катрену, једнако повезану с прозором, може се тумачити као божанска светлост.¹⁵ У *Заштитној повељи* Пастернак пише:

И, заиста, сукоб вере у васкрсење с веком препорода појава је неуобичајена и за целу европску образованост – централна. Ко није, исто тако, примећивао анахронизам често неморалан у трактатима канонских тема свих тих *Ваведења, Вазнесења, Свадби у Кани и Тајних вечера*, са њиховом разуданом великосветском раскоши? И ето баш у овом неслагању испојила ми се хиљадугодишња особеност наше културе. Италија је искристализовала за мене оно чиме ми несвесно дишемо од колевке. Њено сликарство је само дорадило за мене оно што сам ја био дужан да домислим о њему, и док сам данима ишао од једне збирке до друге, оно је избацило пред моје ноге готово, до краја у боји прокувано, посматрање. (Pasternak 1979a: 70–71)

Екстатично стање у којем се лирски јунак кроз сузе обраћа Богу („Узео сам средство за смирење,/ Па сад плачем, стискам марамицу./ О мој Боже, сузе узбуђења/ Сметају ми да ти видим лице“) и осећа његову „руку топлу“ могло би се протумачити алузијом на екстазу Свете Терезе Авиљске која божје присуство описује, уз пуно суза, као врелину и огромну бол која попут стреле рани срце¹⁶ (што не звучи невероватно јер је песма настала, подсетимо, као одјек на бол изазвану срчаним ударом који је песник доживео четири године раније). Многобројни мотиви уз додатно наглашавање мотива суза, врта, неба, пролазности, испијања „средства за смирење“ итд. неумитно алудирају на Шекспирову трагедију *Хамлет* у контексту које се и екстатичко стање лирског субјекта у Пастернаковој песми додатно може тумачити као алузија на Хамлетово лудило у очима светине. Карактеристичне су и Хамлетове јадиковке у којима се он обраћа Богу и прекорева срце: „Ал’ свисни, срце – морам ћутати!“ (Шекспир 2016: 20), „Да спавањем се сврши срца бол“ (Шекспир 2016: 64), чак му припада израз *my heart of heart* („срце срца свог“) (Шекспир 2016: 70)), а једнако

14 О томе види: Užarević 1990: 33.

15 Ернст Гомбрих светлост која се пробија кроз катедрални прозор на Ван Ајковој слици *Благовести* тумачи симболички као безгрешно зачеће. – О томе види: Гомбрих 2017: 49.

16 Види: Santa Teresa de Jesus, *Libro de la vida*, Cap. XXIX, §10.

је речита и Хорацијева опаска након Хамлетове смрти: „Племенито једно срце препуче“ (Шекспир 2016: 136). У тексту *Белешке уз преводе Шекспирових трагедија* Пастернак нарочито издваја Хамлетов монолог наглашавајући и место суза у њему: „Није чудо да је монолог дат као увођење у суровост расплета који започиње. Он му претходи као опело упоку. После њега може да наступи свака неизбежност. Све је испуњено, спрано и уздигнуто не само мислима монолога, већ и жаром и чистотом суза које у њему одзвањају“ (Pasternak 1979b: 85). Управо монолог који Пастернак наглашава у контексту Шекспирове трагедије јесте карактеристичан за крај песме *У болници*.

Поменути мотиви земље, тј. врта и неба кључни су симболи и на слици *Атинска школа* ренесансног мајстора Рафаела Сантија где, према тумачењу Леонида Баткина, земља, тј. тло на које руком указује Аристотел означава идеју спознаје устројства света (перипатетички натурализам), док Платон указује на небо, што означава идеју спознаје разума и божанства (платонички спиритуализам),¹⁷ или друкчије речено *узрока*.¹⁸ Та два мотива (врт и небо), у контексту предсмртног обраћања лирског субјекта кроз сузе Богу, представљају јасну алузију на новозаветну сцену молитве Исуса Христа у Гетсиманском врту¹⁹ (доминантан мотив и у поменутој Пастернаковој песми *Хамлет*), што је композицијски било заступљено у ренесансном сликарству (Уп.: Андреа Мантења *Молитва о Чаши*; Ђовани Белини *Молитва о Чаши*, исту тематику обрађују и Ел Греко, Тинторето (Јакопо Робусти) и др.), будући да управо ту Христос показује своју људску природу: „[...] Оче, кад би хтио да пронесеш ову чашу мимо мене! Али не моја воља, но твоја нека буде!“ (Лк 22: 42). Специфичност приказивања ове сцене у ренесансној уметности јесте у томе што је у првом плану увек Христос, односно онај који страда, а пејзаж (врт, небо) су дати фрагментарно, они употпуњују фон, тј. други план (Јавлейко 2020: 269).

Дивљење појединим ренесансним мајсторима Пастернак исказује у тексту *Белешке уз преводе Шекспирових трагедија*, који је настао исте године кад и песма *У болници* – 1956. – где аутор пише: „Бурна живост Рембрантове, Микеланђелове и Тицијанове кичице није плод њиховог промишљеног избора. У незаситој жудњи да насликају читаву васиону, која их је узбуркала, нису имали времена да сликају другачије“, а затим истиче важност Шекспировог поступка у писању трагедија, „Шекспир је сјединио у себи далеке стилске крајности. Толико њих је спојио да се чини као да у њему живи неколико аутора. Његова проза је завршена и обрађена. Њу је написао генијални комичар-деталист, који је владао тајном сажетости и даром подражавања свег занимљивог и необичног на свету“ (Pasternak 1979b: 82).

17 Види: Баткин 1995: 198.

18 Види: Гомбрех 2017: 154.

19 Види: Мт 26:36–46; Мк 14:33–42; Лк 22:40–46.

Предсмртну агонију коју видимо у деветом катрену појачава и слика дрвета клена који „Чворноватом²⁰ граном одмерава/ Болеснику опроштајни наклон“. Није случајан помен управо клена²¹ (лат. *Acer*), јер је у словенској митологији сматрано да је клен настао од човека који је злим чинима претворен у дрво (и данас је жив израз „клѣн от човека пошѣл“), додатни разлог је и то што његов лист подсећа на петопрсту човечју руку. Александар Жолковски је показао да *дрво* у поезији Бориса Пастернака има симболичку улогу – повезује небо и земљу,²² те се може тумачити као *arbor mundi*.

Тема човекове судбине која се уводи у последња два катрена (12. и 13) типично је ренесансни поглед на човека као марионету у божјим рукама како то Шекспир дефинише у *Како вам драго*,²³ али се тим проблемом бави и у другим драмама (*Хамлет*, *Магбет*) – тема коју ће Пастернак нарочито обрађивати у роману *Доктор Живаго*²⁴ и песми *Хамлет* која отвара циклус песама Јурија Живага („Волим твоју замисао смелу/ Пристајем на ролу што ме згоди./ Али сад се игра друго дело,/ Овога ме пута ослободи.// Но чиновни један другог гоне,/ Крај се пута не може избећи./ Сâм сам. Све у фарисејство тоне./ Живот није што и поље прећи“).²⁵ Метафорично схватање судбине као „игре на срећу“, односно „коцке“,²⁶ како то каже лирски субјект у песми *У болници*, вуче корене из антике где се она схватала као божанска замисао (θεῖος φάτος): према Платону²⁷ душе с колена једне од Мојри – Лахезис – узимају *коцку* (ὁ κλῆρος) и животни образац (βίωσις παραδείγματά). Будући да је ренесанса тежила хармонији у сваком смислу, па и у односу човека према судбини, скруше-

20 Песник у оригиналу употребљава придев *корявая* (*ветка*) који уз значење „чворновата“ истовремено подразумева читав спектар других негативно обојених значења попут „крива“, „деформисана“ итд.

21 У раној редакцији ове строфе клена уопште нема („Там город с привычностью старой/ Виднелся и звал в свой предел,/ Разбрасывал ответ пожара/ И заревом прошлого рдел“ – цит. по: Ивинская 1972: 414).

22 Види: Жолковский 2011: 43.

23 All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,

And one man in his time plays many parts, [...] (Act II, Scene VII)

24 Поменимо да у јануару 1956. године, дакле само који месец пре писања песме *У болници*, Пастернак предаје рукопис романа *Доктор Живаго* редакцији часописа *Нови свет* (*Новый мир*), а у мају исте године рукопис романа преузима Д'Анђело који ће га потом однети италијанском издавачу Фелтринелију.

25 Превод Олге Влатковић. Цит. по: Пастернак 1966: 314.

26 Преводац користи реч *удес*, док Пастернак у песми *У болници* користи реч *жеребий* – коцка, што у пренесеном значењу јесте судбина (уп.: код Пушкина: „О, жалкий жребий мой!“). Индикативно је да ни коцке није било у раној редакцији 12. строфе („Мне сладко при свете неярком,/ Чуть падающем на кровать,/ Твоим стародавним подарком/ Себя и свой путь сознать“ – цит. по: Ивинская 1972: 414).

27 О овоме види Платонов дијалог *Тимеј*.

ност с којом лирски субјект прихвата божју вољу, тј. смрт у песми *У болници* у потпуности је у складу с ренесансним естетским начелима. Коначно, та марионета о којој говори Пастернак врло вероватно алудира на ефигију (effigies) као типично ренесансну творевину.

III

Својеврсно успоравање времена, карактеристично нарочито за други део разматране песме, очитује се и на метричком плану.

Песма *У болници* написана је тростопним амфибрахом у којем се смењују женска и мушка рима – метром који, како вели Михаил Гаспаров (ослањајући се на налазе Л. Малера и В. Мерлина), за главну тему има 1) савладавање препрека, труд, јунаштво, подвиг и, за наш контекст далеко важније, 2) јесен, губитак, тугу (Гаспаров 2012: 165–166). У вези с песмом *У Болници* Гаспаров ће само зачуђујуће кратко приметити да се „код самог Пастернака тема свакодневице повезује с темом смрти“ (Гаспаров 2012: 194). Ово друго значење тростопног амфибраха важно је и за нашу тему, будући да, како смо показали у претходном делу рада, Пастернак у овој песми тежи сликовитости, тј. статичности и детаљизацији, а основно стање лирског субјекта на тако образованој „слици“ јесте туга због надолазеће смрти. Амфибрах, као тросложна стопа са средишњим наглашеним (II) и двама ненаглашеним слоговима (I, III), треба да ономотопејски дочара монотоност ситуације која се описује.

Иако амфибрахом у руској поезији почињу писати тек 40-их година XIX века (под утицајем немачких песника Цедлица и Хајнеа у првом реду), примери ће у другој половини XIX века бити бројни. Штавише, песници руског романтизма превode тростопним амфибрахом баладе немачких романтичара иако је ритам оригинала често друкчији. Међу најутицајнији преводима тог типа свакако су преводи Цедлицове *Ноћне смотре* (В. Жуковски) и *Ваздушне лађе* (М. Љермонтов), што је највероватније подстакло поједине тумаче да и Пастернакову песму *У болници* жанровски одреде као баладу (Баевский 2010: 181–182). Додатна специфичност изосилабизма код Пастернака јесте та што се у овој песми у правилним интервалима смењују деветерци са женском клаузулом (непарни стихови) и осмерци с мушком клаузулом (парни стихови). Такво смењивање деветераца са женском клаузулом и осмераца с мушком управо у тростопном амфибраху карактеристично је за Љермонтовљеву песму *Тамара* („В глубокой теснине Дарьяла,/ Где роется Терек во мгле,/ Старинная башня стояла,/ Чернея на черной скале“). Међутим, између Љермонтовљеве *Тамаре* и Пастернакове песме *У болници* мотивских веза готово да нема, заједничка је једино тема смрти, али је та тема у обема песмама дата у различитом кључу. Идентична у погледу изосилабизма и риме (премда у петостопном хореју) јесте

Љермонтовљева поема *Демон* („Печальный Дémon, дýх изгнánья,/ Летáл над грéшноу землéй”). Иако је Љермонтов неретко користио амфибрах, такво смењивање деветераца и осмераца није постигао на другом месту. У песми *Анђео* смењују се једанаестерци и осмерци с мушком клаузулом, у песми *На северу дивљем* смењују се дванаестерци са женском клаузулом и осмерци с мушком клаузулом итд. Због очигледног узора (Љермонтова) у погледу метра за Пастернакову песму *У болници*, могли бисмо говорити о ономе што Михаил Гаспаров назива „сећање метра“ (память метра) (Гаспаров 2012: 13).

Пастернак је тростопном амфибраху прибегавао и раније,²⁸ поменимо овом приликом песму *Прекор није још минуо* (*Упрек не успел потускнеть*) из 1931. године у којој се поред теме *смрти*, која ће се појавити и у песми *У болници*, појављују и други мотиви карактеристични за песму из 1956. – *ноћ, освит (јутро), пут, сузе, нишадор* и др. Ова песма је као се види и идејно и ритмички много ближа песми *У болници* него што је то песма *Август* настала 1953. године као непосредни одјек на срчани удар. Управо у песми *Прекор није још уминуо* Пастернак остварује изосилабички принцип смене осмераца с мушком клаузулом и деветераца са женском клаузулом (наглашавамо да у песми *У болници* песник врши инверзију осмераца и деветераца). Између ове две песме (*Прекор није још уминуо* и *У болници*) недвосмислено је поклапање, тј. подударане кључних мотива. Показаћемо то упоредо:

<i>Прекор није још уминуо</i> (1931)	→	<i>У болници</i> (1956)
свитање (<i>рассвет</i>)	→	зора (<i>зарев</i>)
ноћ (<i>ночь</i>)	→	ноћ (<i>ночь</i>)
сузе (<i>слезы</i>)	→	сузе (<i>слезы</i>)
тежак мирис/осећај етра (<i>приторный привкус эфира</i>)	→	јодна испарења (<i>разило парами иода</i>)
нишадор (<i>нашатырь</i>)	→	нишадор (<i>нашатырь</i>)

28 Не можемо а да не поменемо и Пастернакову *Баладу* из 1916. године. Ова песма карактеристичног наслова формално је далеко од обају типова балада, али је индикативно да су, иако ритмички крајње сложене, прве две строфе (катрени) написане тростопним амфибрахом (прва деветерцем, а у другој строфи је број слогова по стиховима 9/8/9/11). Ритмичка структура се надаље мења и постаје све сложенија с честом променом ритма (III, IV и V строфа су написане тростопним јамбом, VI и VII четворостопним амфибрахом итд.), што није зачуђујуће ако се узме у обзир чињеница да се у *Балади* алудира на Шопена, па песник користи оркестрацију како би показао ритмичке могућности руског стиха.

У обе песме мотиви су готово неизмењени, али оно што је новина у песми из 1956. године, то је стављање тих мотива у нови контекст и тежња ка екфрастичности, што се постиже коришћењем поступака и техника изнађених у ренесансној уметности.

ИЗВОРИ

Антологија руске поезије XVII–XXI века (Изабрао, приредио и пропратне текстове написао Александар Петров). Београд: Завод за уџбенике. 2011.

Пастернак, Борис. „Когда разгуляется“. *Стихотворения и поэмы*. Москва – Ленинград, 1965.

ЛИТЕРАТУРА

Баевский, Вадим. „Стихотворение Пастернака В больнице“. *Знамя*, бр. 7. Москва. 2010.

Баткин, Леонид. *Итальянское Возрождение: проблемы и люди*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 1995.

Библија или Свето писмо Старога и Новог завјета. Прев. Стари завет Бура Даничић; Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Библијско друштво. 1995.

Гаспаров, Михаил. *Метр и смысл*. Москва: Фортуна ЭЛ. 2012.

Гомбрих, Эрнст. *Символические образы. Очерки по искусству Возрождения*. Санкт-Петербург: Алетейя. 2017.

Жолковский, Александр. *Поэтика Пастернака. Инварианты. Структуры. Интертексты*. Москва: Новое литературное обозрение. 2011.

Ивинская, Ольга. *В плену времени: годы с Борисом Пастернаком*. Москва. 1972.

Лосев, Алексей. *Эстетика Возрождения*. Москва: Мысль. 1978.

Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. Београд: Просвета, 1966.

Пастернак, Борис. *Собрание сочинений в 5 тт., Т. 5. Письма*. Москва: Художественная литература. 1992.

Флейшман, Лазарь. „Автобиографическое и 'Август' Пастернака“. *Статьи о Пастернаке*. Bремен: K-presse. 1977.

Шекспир, Вилијам. *Велике трагедије*. Прев. и нап. Ж. Симић и С. Пандуровић. Београд: Вулкан издаваштво Д. О. О., 2016.

Явлейко, Евгений. *Венецианская палитра. Мир частного человека в искусстве Венеции эпохи Возрождения*. Москва: БуксМАрт. 2020.

Bodin, Per Arne. „The Count and His Lackey. An Analysis of Boris Pasternak's Poem 'Ballada'“. *Sudia filologiczne*, ze. 31 /12/. *Поэтика Пастернака*. Pod red. Anny Majmieskułow. Bydgoszcz: Wydawnictwo uczelniane WSP w Bydgoszczy. 1990.

- Da Vinči, Leonardo. „Traktat o slikarstvu“. *Poetika humanizma i renesanse I*. Beograd: Prosveta. 1963.
- Draškić Vićanović, Iva. *Non finito: prilog zasnivanju estetike nedovršenog*. Beograd: Čigoja štampa. 2010.
- Panofsky, Erwin. *IDEA. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*. Zagreb: Golden marketing. 2002.
- Pasternak, Boris. *Zaštitna povelja i druge proze*. Beograd: Slovo ljubve – Prosveta. 1979a.
- Pasternak, Boris. *Eseji i članci. Autobiografski ogled*. Beograd: Slovo ljubve – Prosveta, 1979b.
- Santa Teresa de Jesus. *Libro de la vida*, Madrid: Ediciones rialp. S. A.
- Užarević, Josip. „К проблеме лирического субъекта в лирике Бориса Пастернака“. *Sudia filologiczne, ze. 31 /12/*. *Поэтика Пастернака*. Pod red. Anny Majmieskułow. Bydgoszcz: Wydawnictwo uczelniane WSP w Bydgoszczy. 1990.

Никола Милькович

*Влияние традиции возрождения на стихотворение В больнице
Бориса Пастернака и метрический анализ*

Влияние традиции Ренессанса на поэзию русского модернизма не так часто привлекало внимание исследователей. Целью данной статьи является попытка осветить некоторые важные влияния литературы и визуального искусства ренессанса на поэзию русского поэта и лауреата Нобелевской премии – Бориса Пастернака. В фокусе нашего исследования находится стихотворение *В больнице*, в котором заметны следы основных поэтических начал ренессанса – аллегоризма и риторичности, а также влияние подлинно ренессансных изобретений в сфере живописи – кьяроскуро(chiaroscuro) и незавершенное (non finito).

Ключевые слова: Ренессанс, модернизм, баллада, русская поэзия, Борис Пастернак

Примљено: 2. 4. 2023.

Прихваћено: 18. 7. 2024.