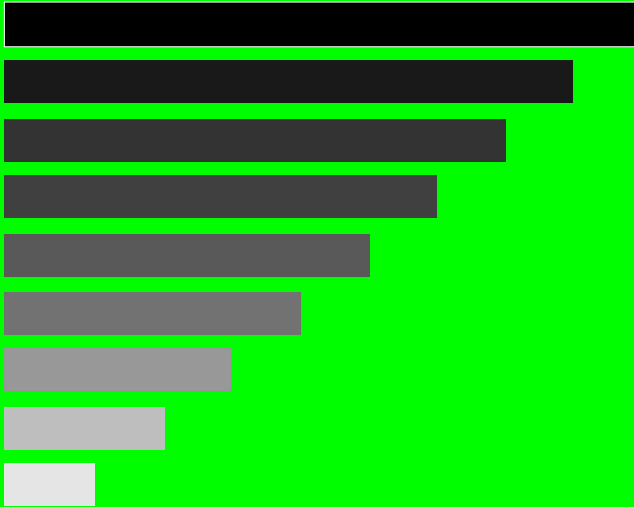




Meddelelser



1996

Nr. 76

Robert Vaagan:

Pojmat' živoje

Antropomorfismer i Boris Pasternaks Doktor Živago

Redaksjonens adresse:
«Meddelelser»
Postboks 1030 Blindern
N-0315 OSLO NORWAY

E-post:
meddelelser@easteur-orient.uio.no

World Wide Web:
<http://www.hf.uio.no/easteur-orient/Medd/>

ISSN 0803-2505
ISBN 82-90250-71-1
Trykk: Strandberg og Nilsen Grafisk A/S
Opplag: 300

Robert Vaagan

Pojmat' živoje

Antropomorfismer i Boris Pasternaks *Doktor Živago*

Oslo 1996

Innhold

0. Forord	5
1. Innledning	6
1.1. Problemstilling og metode	6
1.2. Pasternaks forfatterskap	8
1.3. Forskningen og analytiske tilnærminger	15
2. Antropomorfisme	21
2.1. Begrepet og teknikken	21
2.2. Kausalitet	27
3. Tekstgjennomgang	29
3.1. Forekomsten av personifiseringer	29
3.2. Første bok: del 1 – 7	29
3.2.1. Konklusjon	38
3.3. Annen bok: del 8–16	38
3.3.1. Konklusjon	50
3.4. Jurij Živagos dikt: del 17	51
3.4.1. Mønstre i diktene antropomorfismer?	62
3.4.2. Konklusjon	64
3.5. Sammenfattende kommentar om prosadelene og poesidelen	64
4. Komposisjonelle vurderinger	66
4.1. Handlingsmønstre	66
4.2. Tematikk	67
4.3. Antropomorfisme som egen tilnærming?	73
4.4. Inndeling og oppbygging	73
4.5. Fortellerperspektiv	74
4.6. Kronologi og lokalisering	75
4.7. Stil og genre	76
4.8. Et vellykket stilistisk virkemiddel?	77
5. Konklusjon	78
6. Russisk tekstutdrag fra del 1–17	79
6.1. (Часть первая. Пятичасовой скорый)	79
6.2. (Часть вторая. Девочка из другого круга)	79
6.3. (Часть третья. Елка у Свентицких)	80
6.4. (Часть четвертая. Назревшие неизбежности)	81
6.5. (Часть пятая. Прощанье со старым)	82
6.6. (Часть шестая. Московское становище)	83
6.7. (Часть седьмая. В дороге)	83
6.8. (Часть восьмая. Приезд)	84
6.9. (Часть девятая. Варыкино)	85
6.10. (Часть десятая. На большой дороге)	86
6.11. (Часть одиннадцатая. Лесное воинство)	87
6.12. (Часть двенадцатая. Рябина в сахаре)	87
6.13. (Часть тринадцатая. Против дома с фигурами)	88
6.14. (Часть четырнадцатая. Опять в Варыкине)	89
6.15. (Часть пятнадцатая. Окончание)	91
6.16. (Часть шестнадцатая. Эпilog)	92
6.17. (Часть семнадцатая. Стихотворения Юрия Живаго)	92
7. Litteraturliste	95

0. Forord

Boris Leonidovič Pasternak (1890–1960) er en krevende og svært inspirerende forfatter å fordype seg i. Fordi så mye er skrevet om både Pasternak og hans hovedverk, romanen *Doktor Živago*, er tilnærmingen i dette arbeidet snevrere enn om et annet og mindre kjent forfatterskap og verk var blitt valgt. Jeg synes likevel at manuskriptet belyser sentrale aspekter ved verket på en ny måte i relasjon til litteraturen. Dermed håper jeg at undersøkelsen også er blitt et nytt og interessant tilskudd til forståelsen av denne storslåtte romanen.

Tekstutgaven som er benyttet, og som det vises til i undersøkelsen, er *Doktor Živago* (1990), t. III, Boris Pasternak: *Sobranie sočinenij*, tt. I–V, Moskva 1989–92 ved A. A. Voznesenskij et al. (red.). Henvisninger til tekstutgaven viser normalt til bokens «deler» (časti) og, for de 16 prosadelenes vedkommende, til angjeldende kapitler, dvs. at «14:9» refererer til del 14, kapittel 9. I undersøkelsens kapittel 6 hvor de russiske tekstutdrag er gjengitt, er henvisningene dertil presisert med side- og linjeangivelser. Russiske termer, person- og stedsnavn og sitater er transskribert etter de regler som er nevnt i *Scando-slavica*, toms 26, 1980. Litteraturhenvisninger er innarbeidet i teksten, mens noen få fotnoter er benyttet til kommentarer. Dertil er sentrale russiske sitater oversatt til norsk i fotnoter.

Når det gjelder oversettelsene i kapittel 3, har jeg konsultert både den norske oversettelsen til A. Gallis og den danske oversettelsen til I. Malinovski, begge fra 1958, men uten at jeg har følt meg bundet av disse.

Manuskriptet som her legges frem, er basert på min hovedfagsoppgave fra 1995. I forhold til den er det foretatt enkelte mindre tekstjusteringer og redaksjonelle tilføyelser.

Flere har bidratt til at hovedoppgaven kunne skrives. Først og fremst vil jeg takke min veileder, professor Geir Kjetsaa, som har gitt både inspirerende undervisning i russisk litteratur og verdifull kritikk og rådgivning underveis. Professor Erik Egeberg har også gitt innsiktsfull kritikk. Førsteamanuensis Irina Lysén har på meget hjelpsomt vis gått gjennom og kommentert oversettelsene. Cand. philol. Raisa Cir-kova har likeledes meget hjelpsomt kommentert de russiske tekstutdragene. Eventuelle feil og mangler kan likevel bare jeg selv lastes for. Universitetsbibliotekar Hjørdis Lynum har vært behjelpelig med faglitteratur innen slavistikk. Sist, men ikke minst, er jeg takknemlig overfor min arbeidsgiver, Det Norske Videnskaps-Akademiet, og generalsekretæren, professor Leif Mæhle, som har vist forståelse for prosjektet.

Til slutt en takk til min kone Saphinaz og mine døtre Sarah og Nadia, samt til minnet om mine foreldre. Disse har alle, hver for seg, drevet arbeidet frem.

Robert Vaagan

1. Innledning

1.1. Problemstilling og metode

I 1944 uttalte Pasternak følgende om hva poeter som Majakovskij, Aseev og han selv tilstrebet i 1920-årene:

«My byli soznatel'nymi ozornikami. Pisali namerenno irracional'no, stavja pered soboju liš' odnu-edinstvennuju cel': pojmat' živo»¹ (Sitert i Lichačev 1983:15).

Dette retrospektive, selverklærte, poetiske mål som innleder oppgavetittelen, antyder vår problemstilling: «Å fange det levende» er ikke bare uttrykk for et dikterisk *carpe diem*, men kan ses som en måte å definere antropomorfisme på.

Antropomorfismer (personifiseringer, besjeler) kan være enkle metaforer av typen «himlene gråter», «trærne synger». Slike finner vi f. eks. i Tjutčevs dikt: / O čem ty voeš', vetr nočnoj / O čem tak setueš' bezumno /, eller i Bloks dikt «Raven-na»: / Ty, kak mladenec, sniš', Ravenna / U sonnoj večnosti v rukach /. I det første Živago-diktet «Gamlet» finner vi at nattens mørke betrakter Hamlet med teaterkikkerter: / Na menja nastavlen sumrak noči / tysjač'ju binoklej na osi /. Antropomorfismer kan også utvides og ta form av hele dikt, som Lermontovs «Utës»: (/Nočevala tučka zolotaja/), eller som Majakovskijs «Neobyčajnoe priključenje». Men antropomorfismer er ikke bundet bare til poesi: I prosadelen i *Doktor Živago* finner vi bl. a. komplekse similer, som når Jurij opplever den fødende Tonja som et skip, eller når han assosierer et rognebærtre med Lara.

Svært mye er alt skrevet om *Doktor Živago*. For å «forklare» dette verket som først ble tillatt utgitt i Russland sent i 1980-årene som ledd i rehabiliteringen av Pasternak, har de fleste tolkninger tradisjonelt lagt vekt på de politiske forhold som verket ble til under, supplert med såvel biografiske trekk fra Pasternaks eget liv som sammenlikninger med hans øvrige forfatterskap. I mindre grad har tolkningene tatt utgangspunkt i selve teksten, slik denne undersøkelsen gjør.

Hos Pasternak er ofte naturen referanseramme og inspirasjonskilde for mennesket. Naturens samspill med konkrete hverdagsfenomener åpner for en språklig såvel som en tematisk forening av det storslåtte med det dagligdagse, som er så karakteristisk for Pasternak. Antropomorfisering av gjenstander og naturfenomen er derfor en type metafor som ofte forekommer i hans billedspråk, både i poesien og i prosaen, gjennom hele forfatterskapet.

Allerede i et av hans tidligste publiserte dikt «Fevral'. Dostat' černil i plakat'!» (1912) finner vi personifiseringer, som f. eks. / I veter krikami izryt / (/ Og vinden er kopparret av skrik /). I diktet «Posvjašč'en'e» fra samlingen *Poverch bar'erov* (1917) tiltales gårdsplassen som en person: / Dvor – ty kak prigovor k ssylke/ (/gårdsplasse – du er som en forvisningsdom /). I diktsamlingen *Sestra moja – žizn'* (1923) finner vi diktet «Plačuščij sad» («Den gråtende hagen»), forøvrig nylig analysert av Bryn (1991:53ff). I prosa-fortellingen «Appelesova čerta» (1918) hører vi alt i de første linjer om f. eks. «pal'cev lavrovogo lista» («laurbærbladens fingre»).

1. «Vi var bevisste skøyerfanter. Vi skrev med vilje irrasjonelt, i det vi satte oss ett eneste mål: å fange det levende» (Forf. oversettelse)

I de senere episke poemer *Devjat' sot pjatyj god* (1927) møter vi i diktet «Moskva v dekabre» f. eks. / snitsja gorod / (/ byen sover /); i *Lejtenant Šmidt* (1927) heter det innledningsvis: / Narod potel, kak chlebnij kvas na lednike / (/ Folket svettet, som brødkvas i kjøleren /). I selvbiografien *Ochrannaja gramota* (1931) heter det i første avsnitt bl. a. / Iz vichrja pevučego pesku oblegčenno vryvaetsja kučevoe nebo / (/ Den skyete himmelen, fri fra virvelvinden av syngende sand, river seg vekk /). I hans andre selvbiografi *Ljudi i položenija* (1956) personifiseres bl. a. Moskva: / Moskva snimala šapki, krestilas' / (/ Moskva tok av seg hatten, korset seg /) (B. Pasternak 1989–92). Og slik kunne vi fortsette, eksemplene er *legio*.

I ettbindsutgaven av Pasternaks dikt fra 1965 skriver derfor Sinjavskij i forordet bl. a.

«Derev'ja, travy, oblaka, ruč'i oblekajutsja v ego stichach vysokim pravom govorit' ot imeni samoj žizni, nastavljat' nas na put' istiny, dobra. [...] Stepen' očelovečivanja mira [...] takova, čto, guljaja po lesam i polam, my imeem delo, po suščestvu, ne s kartinami ètich lesov i polej, a s ich karakterami, psichologiej»¹ (Sinjavskij 1965:15–16).

Siden poesi og prosa i Pasternaks verden ses som to sider av samme sak, er det ikke underlig at personifiseringer også forekommer hyppig i hans prosa. I forordet til ettbindsutgaven fra 1983 med et utvalg av Pasternaks prosastykker skriver således Lichačëv bl. a.

«Vsegda aktivnaja priroda rvětsja k slovam, k imeni, k nazvanijam [...]. Čelovek, vooružennyj slovom – soznanie prirody»² (Lichačëv 1983:10–11).

Mens mange har fremhevet personifiseringer som et av flere karakteristiske trekk i Pasternaks poesi og prosa, foreligger det likevel relativt få systematiske undersøkelser av hele enkeltverk, herunder *Doktor Živago*, i relasjon til denne type metafor. I *Doktor Živago*, hvor menneskelivet spiller en sentral rolle, slik tittelen antyder (*Živago* er avledet av *žizn'*), burde vi forvente at forholdet mellom livet og naturen uttrykkes med bl. a. antropomorfismer. Vår problemstilling er rettet mot en eventuell systematikk, et mønster, i forekomsten av personifiseringer, som samlet sett kan ha tolkningsmessig betydning i forhold til verkets bærende idéer eller tematikk (jf. Shipley 1972:417), og *per se*.

Basert på et utvalg av 347 antropomorfismer fra verket som jeg har gjengitt på russisk i kapittel 6, vurderer undersøkelsen om denne metaforytypen kan sies å være brukt som et stilistisk virkemiddel i relasjon til tematikken.

Undersøkelsen gjør i kapittel 1 kort rede for sider ved Pasternaks forfatterskap, for *Živago*-forskningen og ulike analytiske tilnærminger. I kapittel 2 drøftes antropomorfisme-begrepet. Gjennomlesningen av verket ga de nevnte 347 eksempler på

1. «Trærne, gresset, skyene, bekkene ifører seg i hans dikt den opphøyde retten til å tale på vegne av selve livet, å rette oss inn på sannhetens vei, godhetens [...]. Graden av menneskeliggjøring av verden [...] er slik at når vi vandrer i skogene og på jordene, så har vi i bunn og grunn ikke å gjøre med bildene av disse skogene og jordene, men med deres karakterer, psykologier» (Forf. oversettelse).
2. «Den alltid aktive naturen lengter etter ord, navn, betegnelser, [...]. Mennesket, bevæpnet med ordet, er naturens bevissthet» (Forf. oversettelse).

antropomorfismer som er gjengitt i kapittel 6. Disse varierer fra enkle bilder, noen av nærmest klisjépreget karakter som f. eks. enkelte ordtak, til langt mer komplekse metaforer. I tekstgjennomgangen i kapittel 3 oversettes og analyseres alle eksemplene for å avklare eventuelle mønstre. I kapittel 4 vurderes enkelte komposisjonelle trekk, herunder tematikken. Konklusjonene gis i kapittel 5.

Antropomorfismer kan f. eks. fremheve og underbygge handlingen, karakterene, atmosfæren og naturbeskrivelsene. En konsentrasjon i teksten av antropomorfismer kan tilsvarende forsterke disse funksjonene og er derfor interessant for vår undersøkelse. Fravær av antropomorfismer kan også være interessant, men vi vil ikke forfølge vurderinger av dette fordi det blir for hypotetisk. Av interesse vil derimot eventuelle forskjeller i forekomsten og bruken av antropomorfismer mellom prosadelene og poesidelen være, bl. a. fordi verket for disse delene forutsetter ulike forfattere (jf. kapittel 4.5).

Med utgangspunkt i en kristologisk tolkning (Bodin 1976, Børtnes 1990:207–224) vil antropomorfismer eksempelvis kunne bidra til å underbygge en annen transformasjon på et høyere nivå, dvs. deifiseringen av Jurij-skikkelsen med Lara som en allegorisk parallell til Maria Magdalena. Dersom det kan påvises et mønster i besjelingsteknikken, er det nærliggende å slutte at dette er gjort bevisst som et stilistisk virkemiddel. Om vi derimot ikke kan påvise et slikt mønster, må vi slutte at denne teknikken ikke synes å være brukt systematisk i verket, noe som på den annen side også kan være et interessant funn i relasjon til Pasternaks stilistikk. Oppgavens innfallsvinkel har derfor, uansett utfall, interessante perspektiver.

Det må pekes på at oppgaven har et begrenset siktemål: rammene tillater ikke å ta opp hele Pasternaks stilistikk, herunder alle de andre typer metaforer han benytter. Derfor kan vi heller ikke si noe om personifiseringenes relative andel i hans rike metafor-galleri. Dette ville kreve en langt mer omfattende og komparativ studie. Likevel kan oppgavens begrensede søksfelt kunne inngå i en slik bredere stilistisk drøfting.

1.2. Pasternaks forfatterskap

Her vil kort skisseres hovedtrekk i Pasternaks forfatterskap. Gjennomgangen anses nødvendig både fordi *Doktor Živago* har mange selvbiografiske trekk som vil kommenteres, og fordi antropomorfismer bare er ett av mange aspekter ved verket. Dertil er verket kulminasjonen i forfatterskapet.

Pasternaks samlede verker rommes i beskjedne fem bind (B. Pasternak 1989–92): Hans hovedform, poesien, er mindre plasskrevende enn prosaformen, samtidig som bare deler av hans omfattende korrespondanse er utgitt. I årene fremover må det være en hovedoppgave å utgi hans *Polnoe sobranie sočinenij*. I tiden 1914–1959 utkom i bokform (med unntak av spredte tidsskriftsartikler) syv diktsamlinger, en versroman, noen korte prosaverk, en rekke oversettelser til russisk, to korte selvbiografier, et uavsluttet skuespill og hovedverket *Doktor Živago*. At han skrev poesi og prosa, både beriker og kompliserer forfatterskapet. Han tok sent i sin karriere avstand fra det meste av sin poesi fra før 1940: dette var kun skisser til hovedverket *Doktor Živago*.

Selv om Pasternak ikke hadde fått skrevet *Doktor Živago*, ville han etter manges vurdering likevel ha rangert blant Russlands største poeter i dette århundre. Denne

posisjonen sikret han seg med sine to tidlige diktsamlinger *Sestra moja – žizn'* (1922) – som bl. a. Cvetaeva og Mandel'stam lovpriste – og *Temy i variacii* (1923). Tidligere hadde han oppnådd anerkjennelse med diktsamlingene *Bliznec v tučach* (1914) og *Poverch bar'erov* (1917).

Litteraturhistorisk tilhører den tidlige Pasternak futurismen. Modernismen, som i Russland gjerne dateres fra 1893, da Merežkovskij utga sitt kjente essay om russisk litteratur (Terras 1991:397, Gorodeckij 1969:370ff), manifesterte seg bl. a. innen ulike poesiskoler som symbolismen, akmeismen og futurismen. Som arvtagere etter symbolismen, som ble avviklet fra rundt 1910, fremstod akmeistene og futuristene. Symbolistenes *fin-de-siècle*-pessimisme, mystisisme og metafysikk (Helle 1992:11–25) ble forkastet av arvtagerne, som likevel videreutviklet på ulikt vis flere av symbolismens idéer og teknikker. Gjennom sin utstrakte bruk av assonans og allitterasjon var f. eks. Pasternak klart påvirket av *mladosymbolisten* Belyjs lydorquestreringer, uten at han, som Belyj, tilla lyd en symbolsk egenverdi (Bryn 1991:93). Futurismen, som regnes som den viktigste russiske avantgarde-poesiskolen i dette århundret, forgrenet seg i ego-futurismen, sentrifugismen (som Pasternak assosierte seg med) og kubo-futurismen. Futuristene, som aldri ble en enhetlig bevegelse, tilstrebet en avantgardistisk, ekspresjonistisk og eksperimentell form med bl. a. neologismer og avvikende syntaks. Hos enkelte utartet dette nærmest i det uforståelige, som kubo-futuristen Chlebnikovs *zaumnyj jazyk*. Men Pasternak forkastet aldri, som Majakovskij, tradisjonell ortografi og grammatikk. De russiske futuristene var før 1917 generelt utopiske idealister, tildels apolitiske, som trodde på en naturlig allianse mellom politikk og kunst, og så med sympati på den kommende revolusjonen.

I kontrast med den politisk agiterende Majakovskij holdt Pasternak seg stort sett vekk fra det politiske liv både før og etter Oktoberrevolusjonen i 1917. Han skrev likevel i 1918 enkelte hyldningsdikt til revolusjonen i de sosialrevolusjonæres tidskrift *Znamja truda*, hvor Bloks dikt «I opjat' idut dvenadcat'» først utkom, men tidskriftet ble stengt av bolsjevikene sommeren 1918. Etter Oktoberrevolusjonen tonet Pasternak ned de «utenlandske» elementene i sin diktning og la i større grad vekt på russiske elementer, bl. a. provinsen, slik vi ser i prosastykket «Pis'ma iz Tuly» (skrevet april 1918, utgitt 1922). Han ble likevel raskt desillusjonert av Oktoberrevolusjonen, og i november 1918 publiserte han i fraksjonstidsskriftet *Volja truda* et prosastykke med den talende tittel «Bezljub'e» (Fleishman 1990:93–100). Jurij Živagos kritiske holdning til revolusjonen, etter en viss tidlig begeistring, er derfor konsistent med Pasternaks egne tidlige erfaringer. Pasternak forble likevel i det nye Sovjetunionen, selv da hans foreldre og søstre emigrerte i 1921.

Pasternak skilte seg ut fra de russiske futuristene ved sin sterke europeiske og klassiske kulturelle tilknytning, muliggjort gjennom en privilegert barndom i et svært kunstnerisk hjem (Erlich 1989:32–36). Det er f. eks. typisk at han tidlig begynte med oversettelser, noe som i store deler av hans karriere faktisk også skulle bli hans levebrød: Alt i mai 1915 utkom i *Sovremennik* hans oversettelse av Kleists *Der zerbrochene Krug – Razbityj kuvšin* – og fra 1916 arbeidet han med en oversettelse av Swineburnes *Maria Stuart*-trilogi. Til forskjell fra futuristene var Pasternak helt fra sin debut opptatt av landskapsbilder som gikk igjen i hans lyrikk og prosa samti-

dig som det lyriske jeg var holdt i bakgrunnen. Som vi senere skal se er dette to vesentlige aspekter ved antropomorfiseringer.

I 1920-årene frigjorde han seg fra poesi-skolene og videreutviklet en særegen lyrisk-intim stil kjennetegnet av konsentrasjon om få temaer (landskap, interiører, kjærlighet), en impresjonistisk «pointillistisk» teknikk i beskrivelsen av realia, assosiasjoner som strukturelt bindeledd og en kubistisk-inspirert dekomposisjonsteknikk (Ležnev (1927) 1969:94–100; Jakobson 1935:364). Utover i 1920-årene skrev han dertil episke poemer og eksperimentell prosa. Langt fra alle kritikere lot seg begeistre. Weidlé ((1928) 1969:112–113) kritiserte hva han så som Pasternaks overdrevne bruk av ordboken til Dal', en «jakt på assosiasjoner» og en mangel på plan, struktur og enhet. Jakobson (1935:364) påpekte Pasternaks utbredte bruk i såvel poesi som prosa av *metonymier*, dvs. metaforer preget av nærhets-, i motsetning til likhets-relasjoner, som når handlingen representerer utøveren, delen står for helheten eller når det veksler mellom rom- og tidsrelasjoner.

Pasternaks manglende politisering ga seg utslag i at han ikke var en av Serapi-onsbrødrene og bare var løst tilknyttet LEF (Levyj front isskustva) 1924–27 før han brøt med LEF og Majakovskij (Brown 1982:70ff). Han stod langt fra proletarforfatterne rundt tidsskriftene *Oktjabr'* og *Na postu*, og sistnevnte angrep i mai 1924 hans *Sestra moja – žizn'* som «kontrarevolusjonær». Trockij innkalte Pasternak til et møte i august 1922 og spurte ham hvorfor han avsto fra å skrive om sosiale temaer (Vil'mont 1987:203–204). Å være *popuščik* var allikevel på den tiden langt på vei en akseptert holdning. Den relativt liberale linje som Trockij og Lunačarskij støttet tok bl. a. sikte på etterhvert å vinne over de tvilende forfattere til kommunistpartiets kunst- og litteratursyn (Trockij 1923:6–9). Sentralkomiteens resolusjon i juli 1925 vedrørende fortsatt litterær pluralisme sikret denne linjen en viss tid fremover (Brown 1982:7), til dannelsen av RAPP (Rossijskaja assosiacija proletarskich pisatelej) i 1927.

Pasternaks korte episke poem om Lenin og den IX partikongress i 1921 – *Vysokaja bolezn'* (1924) – var påvirket av, og bidro til å gjenopplive, den lenge avlegse hyldningsode-tradisjonen fra Lomonosov og Deržavin (Kutik 1994:99ff). Dette ble fulgt av lengre episke poemer med historisk tematikk som *Devjat'sot pjatyj god* (1927), *Lejtenant Šmidt* (1927) og *Spektorskij* (1931) (Bristol 1991:5, 235–240, Sinjavskij 1969:186).

Innen prosaen fikk modernister som Zamjatin og Piln'jak betydning for Pasternak – den førstnevnte med sin skrekvisjon av det kommunistiske fremtidssamfunn, *My* (1920), som ikke ble utgitt i bokform i Sovjetunionen før i 1989, og den sistnevnte med *Golyj god* (1921), en collage over sultåret 1920 preget av oppløsningen av gamle verdier og lærjakke-bolsjevikenes inntog. Hans første, eksperimentelle, og relativt apolitiske prosafortellinger «Appelesova čerta» (1918), «Bezljub'e» (1918) og «Pis'ma iz Tuly» (1922) ble fulgt av «Detstvo Ljuvers» (1922), «Neskol'ko položenij» (1922), «Vozdušnye puti» (1924) og «Povest'» (1929). Fra sitt eksil i Sorrento fra 1921 øvde M. Gor'kij stor innflytelse på mange nye forfattere i Sovjetunionen (Kjetsaa 1994:279–280). Han fant «Detstvo Ljuvers» brilliant, og oppfordret Pasternak til å forenkle sin stil og sitt språk og skrive mer prosa. Gor'kij's uavsluttede kjemperoman *Žizn' Klima Samgin* med sin Kristus-likende revolusjo-

nære helt skulle senere påvirke Pasternaks utforming av den mer komplekse Jurij-skikkelsen i *Doktor Živago* (Levi 1990:129, 193; Al'fonsov 1990:332–340).

Stalins politiske tilstrømming fra 1928, da den første femårsplanen ble iverksatt, innledet en ensretting også i litteraturen. RAPP intensiverte kritikken ikke bare mot *popuščik*-forfattere som Pil'njak, Bulgakov og Zamjatin, men også mot Perevalgruppen rundt kritikeren Voronskij. I 1929–30 ble alle de litterære organisasjoner oppløst, unntatt RAPP som fikk fortsette til 1932. Tvangskollektiviseringen av landbruket 1929–32 og den resulterende hungersnøden på landsbygda desillusjonerte mange, også Pasternak. Avviklingen av den litterære pluralismen ble stadfestet i april 1932 med etableringen av Det sovjetiske forfatterforbund, som fikk den sosialistiske realismen som rettesnor, forkynt på forbundets første kongress i august 1934 av A. Ždanov (Kjetsaa 1994:352–356). Dette ble den eneste kongressen mens Stalin levde. Den marxistiske teoretiker Bucharin, fra februar 1934 sjefredaktør i *Izvestija* og utpekt til kongresshovedtaler på temaområdet poesi, roste i sitt innlegg Pasternak som en av de ledende og mest innflytelsesrike samtidspoeter. Pasternak, som i presidentiet satt ved siden av Gor'kij, forfatterforbundets leder, ble da også tidlig i 1920-årene av sine forfatterkolleger ansett som en av Sovjetunionens aller fremste poeter, og etter Majakovskijs selvmord i april 1930 kanskje som den fremste. Flere innlegg på kongressen bekreftet dette. Bucharin beklaget likefullt Pasternaks «egocentrizm» og hans «zamknutost' v perlamutrovoj rakovine individual'nych pereživanij», en type kritikk som skulle dukke opp igjen 22 år senere i avslagsbrevet fra *Novyj Mir* da tidsskriftet refuserte *Doktor Živago*. Pasternaks tidlige poesi ble også ansett for å være forbeholdt de få (*kamemyj*) og han begynte å forenkle sin stil særlig fra *Vtoroe roždenie* (1932) (Sinjavskij 1969:117–119). Pasternak unngikk en polemikk på kongressen, men uttalte om forholdet poesi – prosa bl. a. nedenstående, som kan forklare hvorfor mange mener at *Doktor Živago* er skrevet i en «poetisk prosa» (Brown 1982:220):

«Poëzija est' proza, proza ne v smysle sovokupnosti č'ich by to ni byloprozaičeskich proizvedenij, no sama proza, golos prozy, proza v dejstvii, a ne v belletrističeskom pereskaze»¹ (Sitert i E. Pasternak 1989:508).

Pasternak forlot kongressen før den offisielle avslutningen. Det er neppe tilfeldig at Jurij Živago dør i 1929 med kvelningsfølelser. For Pasternak og mange andre forfattere innledet staliniseringen i form av den sosialistiske realismen et trykkende og mangeårig «indre eksil». I sin velkjente artikkel fra 1959 hevdet Deutscher (1969:255) at helten bekvemt dør i 1929 nettopp for at Pasternak skulle slippe å kommentere stalinismen.

Pasternaks selvbiografi *Ochran'naja gramota* (1931) fikk meget negativ kritikk i 1931 fra RAPP-kretsen, samtidig som diktsamlingen *Vtoroe roždenie* (1932) fikk en allment kjølig mottakelse. Fra 1932 og helt frem til 1954, fikk han bare utgitt diktsamlingene *Na rannich poezdach* (1943) og *Zemnoj prostor* (1945), samt noen oversettelser.

-
1. «Poesi er prosa, ikke prosa i betydningen summen av hvilke som helst prosaverk, men selve prosaen, prosaens stemme, prosa i virksomhet, og ikke i belletristisk gjenfortelling» (Forf. oversettelse).

Vi skal ikke gå inn på Pasternaks forhold til Stalin. Det bør likevel nevnes at i motsetning til diktere som Mandel'stam (død i forvisning i desember 1938), Pil'njak, hans nærmeste nabo i Peredelkino (henrettet i 1937), og andre som fikk langt større problemer, greide Pasternak seg gjennom utrenskningene 1934–38. Han ble høsten 1934 valgt som medlem av styret i forfatterforbundet. I 1936 ble han tildelt ny og komfortabel dača i den nyanlagte forfatterlandsbyen Peredelkino og fra desember 1937 også ny leilighet i Moskva, begge tilhørende forfatterforbundet (E. Pasternak 1989:527–528).

Pasternak unngikk de verste utslagene av kampanjen mot «formalismen» i kjølvannet av utrenskningene i forfatterforbundet i 1937. I en større artikkel i *Oktjabr'* i mai 1937 ble likevel Pasternak avskrevet som dikter, og hans oversettelser fra georgisk nevnt som hans vesentligste bidrag. I sin avsondrede tilværelse i Peredelkino konsentrerte han seg nå om oversettelser. Fra denne tiden inntreer en merkbar forandring i prosautkastene til det som skulle bli *Doktor Živago*: Stilen ble nå knappere, mindre «ornamental» og mer direkte enn før. Enkelte ser dette i sammenheng med en reorientering i hans estetikk: Mens han tidligere var preget av tolstojansk profetisme kombinert med symbolisme, futurisme og avantgardisme, forkastet han nå dette til fordel for en mer Čechov-inspirert estetikk, som bygget på et sosialt forankret grunnsyn, men i sin uttrykksmåte var mer impresjonistisk, tilbakeholden og indirekte. Tilbaketrukket i Peredelkino internaliserte og personifiserte han på mange måter en fortsettelse av 1800-tallets «lišnij čelovek»-skikkelse, noe som kom til å fargelegge også *Živago*-figuren (Fleishman 1990:208–209, 217–218).

Under krigen ble Pasternak i likhet med mange kolleger fra forfatterforbundet evakuert østover i tiden oktober 1941 – juni 1943 til Čistopol' ved Kama-elven, hvor også hans andre kone Zinaida Nikolaevna og deres barn var sendt i forveien. Etter flere anmodninger fikk han i august 1943 – etter sovjet hærens seier ved Stalingrad – sammen med andre forfattere besøke frontavsnittet ved Orël. (E. Pasternak 1989:556–563). Disse opplevelsene påvirket bl. a. stedsbeskrivelsene i *Doktor Živago*. Etter den meget positive mottagelsen av *Na rannich poezdach* (1943) møtte han fornyet interesse og opptrådte 1943–46 med en rekke offentlige poesiopplesninger. I 1946 engasjerte han seg i en for ham ny genre, som litteraturkritiker, med essayer om Shakespeare, engelsk, tsjekkosllovakisk og georgisk poesi.

Hans forfatterskap begynte nå å bli godt kjent internasjonalt. I 1946 ble han nominert til Nobelprisen i litteratur (Borisov 1989:418). Han kom da i konkurranse med sovjetmyndighetenes kandidat Šolochov. Pressehetsen mot ham tiltok og han ble i 1946 fjernet fra styret i forfatterforbundet. Han ventet rundt 1949 på å bli arrestert når som helst.

I hele Ždanov-perioden 1946–48 og til Stalins død i 1953 ble han utsatt for pressets. Hele opplaget på 25.000 kopier av hans *Izbrannye stichotvorenija* (1948) ble ødelagt i april 1948. Til og med hans oversettelse av utvalgte lyrikere, som var godkjent av forleggerne og ferdig satt, ble stoppet og makulert i 1948. Hans livsledsagerske fra 1946, Ol'ga Ivinskaja, et av forbildene for Lara-skikkelsen, satt fengslet 1949–53 (Ivinskaja 1980:81ff). Hans «indre eksil» varte til avstaliniseringen fra 1956. Da utkom hans siste diktsamling *Kogda raz guljaetsja* (1957), hans andre selvbiografi *Ljudi i položenija* (1956) og hovedverket *Doktor Živago* (1957), som alle ble utgitt utenfor Sovjetunionen. I denne tiden – hans «lange reise til prosaen» (Jensen

1991:75–90) – søkte han tilflukt – og utkomme for seg og sine – i glimrende oversettelser fra engelsk, fransk, tysk og georgisk. Pasternak oversatte bl. a. åtte av Shakespeares dramaer, inklusiv *Hamlet*, og hans oversettelser (mange vil foretrekke «gjendiktninger») vurderes svært høyt. Hans oversettelser fra georgisk skal ha gledet georgieren Stalin, som selv sendte noen av sine ungdomsdikt til Pasternak for oversettelse, noe Pasternak avviste (Levi 1990:191; de Mallac 1983:138).

På denne bakgrunn kan man forstå de mange paralleller som er trukket mellom Pasternaks eget liv og de mange prøvelser som blir Jurij *Živago* til del.

Fra 1945–46 greide likevel Pasternak å konsentrere seg om arbeidet med sin roman. De fire første kapitlene var ferdigskrevne alt i 1948. De bibelske *Živago*-diktene «Durnye dni», «Magdalena» og «Gefsimanskij sad» ble skrevet rett etter Ol'ga Ivinskajas arrestasjon og fengsling i 1949. Han hadde alt i 1947 skrevet de to bibelske *Živago*-diktene «Roždestvenskaja zvezda» og «Čudo». Fra denne vanskelige tiden begynte han for første gang å gå regelmessig til ortodoks messe enten i Peredelkino eller i Moskva. Ol'ga Ivinskaja, som tolker *Doktor Živago* som historien om Pasternaks forhold til henne, oppgir at hun leverte inn hele manuskriptet i *Novyj Mir*s redaksjon sensommeren 1954 (Ivinskaja 1980: 174). Pasternak selv oppgir at verket ikke var ferdigstilt før i desember 1955 (Borisov 1989:429). Flere har stilt seg kritiske til Ivinskajas fremstilling overhodet (Fleishman 1990:273–275). Verkets lange tilblivelsehistorie kan spores helt tilbake til Pasternaks eksperimentelle prosaverk på 1920-tallet (Aucouturier 1969:221). Etter å ha vært blant de innstilte til Nobelprisen en rekke ganger fra 1946, mottok han den endelig i 1958 «för hans betydande insats såväl innom samtida lyriken som på den stora ryska berttertraditionens område» (Nobel Foundation Directory 1993–94, 1993:133). I *Doktor Živago* spiller poesi en rolle ikke bare stilistisk (jf. «poetisk prosa»), men også tematisk, gjennom hovedpersonen Jurij's diktning og de 25 diktene i siste kapittel. Syv av diktene ble fremført offentlig i 1948 av Pasternak, mens 10 av dem ble publisert i *Znamja* (nr. 4, 1954) under tittelen «Stichi iz romana» med et kort forord av Pasternak (Ozerov 1965:691).

Omstendighetene rundt publiseringen er velkjente (Fleishman 1990: 273ff, B. Pasternak 1990:676–681). Her skal det bare pekes på at boken var det første betydelige verk som brøt på avgjørende vis med mønsteret fra Stalin-tiden (Egeberg 1994:16). At hans hovedverk skulle bli brukt i den kalde krigen, var neppe tilsiktet fra Pasternaks eller Svenska Akademiens side (Espmark 1991 :109–111). Like fullt står det fast at han i mai 1956 ga manuskriptet til et utenlandsk forlag. Pasternak trodde neppe at boken ville utgis uavkortet i Sovjetunionen da forhandlingene trakk slik ut med *Znamja*, *Novyj Mir* og *Goslitizdat* (Ivinskaja 1980:175). *Doktor Živago* ble refuset av *Novyj Mir* september 1956. Det detaljerte avslagsbrevet pekte på de politiske, ikke de estetiske, momenter: 1) bokens negative syn på Oktoberrevolusjonen; 2) *Živago*-skikkelsens asosiale holdning og «patologiske individualisme»; 3) *Živago*'s sympati med de hvite i borgerkrigsscenene og 4) *Živago*-skikkelsens «pretencii na messianstvo» (Panova 1990:12–40). Enkelte har fremhevet avslagsbrevets vektlegging av parallellen mellom Jurij-skikkelsen og Kristus (Børtnes 1993:221). Milano-forlaget Feltrinelli utga verket på italiensk i 1957, til tross for sovjetiske myndigheters protester. Romanen ble straks en verdenssensasjon og ble oversatt til en rekke språk, bl. a. til norsk ved A. Gallis i 1958. Feltrinelli-forlaget utga i 1958

romanen også på russisk. Noen få dager etter tildelingen av Nobelprisen 23. 10. 58 vedtok forfatterforbundet å ekskludere Pasternak. Han ble skjelt ut i sovjetpressen og tvunget til å frasi seg prisen. Han aksepterte å erkjenne sine «feil» i to brev publisert i *Pravda* i november 1958. Pasternaks opptreden og skjebne kontrasterte dermed i manges øyne med hva som ble Nobelprisvinneren Solženicyn til del i 1970. Pasternak slapp å bli fengslet eller forvist og fikk fortsette å leve avsondret i Peredelkino til sin død 30. mai 1960, tilsynelatende uten besøks- og brevforbud. Hans bortgang ble knapt omtalt i sovjetiske media; tid og sted for begravelsen ble ikke bekjentgjort. Likevel kom tusener i begravelsen 2. juni. Han ble gravlagt i Peredelkino ved foten av tre furutrær som kunne ses fra vinduet i hans arbeidsværelse (de Mallac 1983:269–270; Ivinskaja 1980:282). Forfatterforbundet betalte anonymt for hans gravsten. Ol'ga Ivinskaja, som de siste årene fungerte som hans litterære agent og finansielle rådgiver, og som selv bodde i et mindre hus i Peredelkino, ble fratatt manuskriptet til det uavsluttede skuespill han arbeidet på den siste tiden. Hun og hennes datter ble arrestert et par måneder etter hans død og idømt lange fengselsstraffer (Ivinskaja 1980:285ff; Fleishman 1990:311–313).

Fra hans død og til midten av 1980-årene utkom i Sovjetunionen bare unntaksvis enkelte av Pasternaks dikt, prosastykker og brev.

I 1960- og 70-årene ble Pasternak lite omtalt i sovjetiske litteraturverk. Først i 1980-årene ble denne trenden snudd. Han omtales ikke i O. D. Golubeva (red.) et al. *Russkie sovetskie pisateli. Prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel*, tt. I–III, Leningrad 1964, eller i P. S. Vychodceva (red.) *Istorija ruskoj sovetskoj literaturi*, Moskva 1970, eller i B. Ja. Brajnina et al. (red.) *Sovetskie pisateli. Avtobiografii*, tt. I–IV, Moskva 1959–72. Pasternaks førrevolusjonære lyrikk får derimot begrenset omtale i K. D. Muratova (red.) *Istorija ruskoj literatury*, tt. I–IV, Leningrad 1983: (t. IV:732–737). I A. G. Dement'ev (red.) *Istorija ruskoj sovetskoj literatury*, tt. I–IV, Moskva 1968, får Pasternaks lyrikk relativ bred omtale (t. III:350–387). Her henvises også meget kortfattet til *Doktor Živago* (t. III:376–378), men verket utlegges som mislykket på grunn av Pasternaks «dype åndelige krise» etter 1945, samtidig som diktene ses som de mest tragiske i hele forfatterskapet. I *Bol'saja Sovetskaja Ėnciklopedija*, tt. I–XXX, Moskva 1975, (t. XIX:795–796) er hans forfatterskap kort omtalt, inklusive myndighetenes kritikk mot *Doktor Živago*, og at han sa fra seg Nobelprisen.

I ettbindsutgaven av Pasternaks utvalgte lyrikk som kom i 1965, var 16 av de 25 *Živago*-diktene gjengitt under tittelen «Iz cikla 'Stichi iz romana' 1946–1953». Men alle de ni bibelske diktene (jf. kapittel 3.4) var fjernet.

Bibelen, Solženicyns *GULag-arkipelet* og *Doktor Živago* ble i flere årtier regnet som de tre mest forbudte bøker i Sovjetunionen. Så sent som i 1983 utga forlaget *Sovetskij pisatel'* et utvalg av Pasternaks prosatekster uten å omtale Pasternaks hovedverk (Lichačev 1983:3–17). Tobinds-utgaven fra 1985 av Pasternaks utvalgte prosatekster og dikt (E. Pasternak 1985) gjengir alle *Živago*-diktene, men nevner ikke romanen. Først i 1988 ble den trykket som føljetong i *Novyj Mir*– 32 år etter refusjonen. Pasternak er fra midten av 1980-årene i pakt med glasnost-politikken viet økt oppmerksomhet i Russland. Dels skyldes dette 100-års jubileet for hans fødsel, dels hans internasjonale ry: Russland kan i beste fall gjøre hevd på fem Nobelprisvinnere i litteratur: Bunin (1933), Pasternak (1958), Solochov (1965), Solženicyn

(1970) og Brodsky (1987). Nyorienteringen ble innevarslet alt i 1983 med utgivelsen av et utvalg av hans prosa (B. Pasternak 1983). Tobindsutgaven i 1985 (B. Pasternak 1985) ble fulgt opp i 1986 da et førtitalls forfattere, anført av Evtušenko, overfor forfatterforbundet tok til orde for en rehabilitering av Pasternak og for opprettelsen av et Pasternak-museum (Bryn 1991:1–2). I *Literaturnaja Gazeta* 1. 1. 1987 etterlyste D. Lichačëv en revurdering av *Doktor Živago*. Forfatterforbundet annullerte deretter sitt eksklusjonsvedtak fra 1958. Etter publiseringen av verket som føljetong i 1988 i *Novyj Mir*, utga forlaget *Sovetskij pisatel'* i 1989 sønnen E. Pasternaks bok *Boris Pasternak: Materialy dlja biografij*. Flere utgaver av hovedverket *Doktor Živago*, samt en fembindsutgave av Pasternaks samlede verker, utkom i Russland 1989–92 (B. Pasternak 1989–92). En rekke internasjonale Pasternak-konferanser 1989–90 i Sverige, USA og i Moskva reflekterte stemningen. En større Pasternak-utstilling ble arrangert i Puškinmuséet ved årsskiftet 1989–90. I 1990 utkom A. G. Panova (red.) *S raznych toček zrenija Doktor Živago Borisa Pasternaka* på forlaget *Sovetskij pisatel'*. Her skriver A. A. Voznesenskij, som forøvrig tegner et varmt bilde av Pasternak i sine erindringer om ham (Voznesenskij 1988), i forordet i egenskap av «predsedatel' Komissii SP SSSR po literaturnomu naslediju B. Pasternaka» bl. a. følgende:

«Čudovišćnaja tridcatiletjnaja Lož' našej propagandy vokrug pasternakskogo romana vydavala ego za političeskogo monstra. Publikacija romana otkryla i razvejala etu lož'»¹ (Voznesenskij 1990:6)

Rehabiliteringen vil trolig føre til omfattende og ny russisk forskning både om Pasternak og *Doktor Živago*. Fortsatt savnes en samlet utgave på russisk av hans forfatterskap, inklusive korrespondansen. Sistnevnte alene anslås til minst 10 bind (Levi 1990:2). For en stor del er de religiøse/ideologiske sider ved forfatterskapet til nå lite kommentert av russiske litteraturforskere. Russiske utgaver 1989–91 av *Doktor Živago* gir tross alt bare begrensede stilistiske kommentarer, f. eks. Lichačëvs forord i *B. Pasternak. Dr. Živago*, Moskva 1989. Vestlige forskere har på sin side vært mer opptatt – noen vil si ensidig opptatt – av de ideologisk-politisk-religiøse sider ved verket.

1.3. Forskningen og analytiske tilnærminger

Litteraturen og forskningen om Pasternak og hans forfatterskap er omfattende, spesielt i Vesten. I sin selektive bibliografi refererer Sendich (1994) hele 1048 titler (bøker, lengre artikler) fra perioden 1913–1990, inklusive russiske titler. Hovedtyngden kom etter tildelingen av Nobelprisen i 1958, med toppårene 1958 (77 titler) og 1959 (87 titler), og i jubileumsåret for hans fødsel, 1990 (74 titler). I Russland har den begrensede litteraturen om hans liv og diktning klart tiltatt fra slutten av 1980-årene. I Sendichs bibliografi er andelen russiske titler utgitt i Sovjetunionen/Russland ca. 60% i 1990 (46 av 77 titler) mot 18% i 1980 (4 av 22 titler), 4% i 1970 (1 av 22 titler) og 0 i 1960 (0 av 44 titler).

1. «Den uhyrlige trettiårige Løgn i vår propaganda om Pasternaks roman utga den for å være et politisk monster. Utgivelsen av romanen har avslørt og fordrevet denne løgngen» (Forf. oversettelse)

Det hersker i dag liten tvil om Pasternaks eller *Doktor Živagos* litterære dimensjoner, heller ikke i Russland, selv om forskningen der lenge har vært forsømt. Sendich (1990:24–25) konkluderer at til tross for visse kritiske innslag er den overveiende del av Pasternak-forskningen i perioden 1913–1990 positiv i sine vurderinger. Den omfattende forskningen bekrefter bredden og dybden i hans virke som poet, prosaist, oversetter/gjendikter, essayist og kritiker. Det er særlig Pasternaks poesi som har vunnet anerkjennelse, men også hans prosaverk samt hans oversettelser og gjendiktninger (spesielt av Rilke og Shakespeare) vurderes høyt. Som hans fremste enkeltverk regnes *Sestra moja – žizn'* (1922), *Ochrannaja gramota* (1931) og *Doktor Živago* (1957).

Sammenfattende kan sies at til i dag har forskningen om *Doktor Živago*, med basis i ulike typer litteraturhistoriske og -teoretiske tilnærminger, vært rettet mot verkets 1) tilknytning til Pasternaks liv og forfatterskap; 2) tematikk (filosofiske/religiøse/ideologiske/politiske dimensjoner – bl. a. revolusjonen i 1905, februar- og oktoberrevolusjonen i 1917, utviklingen i Sovjetunionen frem til 1950-årene, dikterens og kunstens rolle, kristendommen, kvinnens stilling m. m.); 3) struktur og stilistiske virkemidler (særlig bruken av optiske og musikalske virkemidler, bruk av metaforer, similer og kontraster; bruk av symboler som tåg/snø/vindu/stearinlys/bevegelse/farger/religiøse høytider/søvn/ oppvåkning/oppstandelse samt etymologisk-symboliske studier av person- og stedsnavn, og 4) litteraturhistorisk og -teoretisk betydning, bl. a. intertekstuell innflytelse fra Tjutjev, Lermontov, Tolstoj, Blok, Dante, Gor'kij, Majakovskij, Rilke, Shakespeare, samt verkets innflytelse på russiske forfattere som Amalrik, Sinjavskij, Ėrenburg og Voznesenskij.

Cornwell (1986) gir en grundig oversikt over de ulike og viktigste typer litteraturvitenskapelige tilnærminger som til da var benyttet i *Živago*-forskningen. Han ser et hovedskille mellom de tradisjonelle «belletristiske» tilnærmingene – hvor hovedtyngden av forskningen har ligget – og de mer innovative «post-belletristiske» perspektiver. Kategoriene er i mange tilfeller verken uttømmende eller gjensidig utelukkende, men heller uttrykk for de viktigste hovedretninger og tendenser i *Živago*-forskningen:

A. Belletristiske tilnærminger

1. Tradisjonell tekstuell analyse av:
 - 1.1 fortelling (pereskaz)
 - 1.2 karakterer
 - 1.3 tematikk
 - 1.4 språk (virkemidler, billedbruk, symbolisme, metaforer)
2. Tradisjonell biografisk analyse av:
 - 2.1 Pasternaks forfatterskap i relasjon til hans liv og samtid
 - 2.2 *Doktor Živago* i relasjon til Pasternaks øvrige verker
 - 2.3 påvirkning fra russisk litteratur
 - 2.4 påvirkning fra verdenslitteraturen
3. Tradisjonell ideologisk analyse av:
 - 3.1 politikk: Pasternaks holdning til revolusjonen, marxismen
 - 3.2 religion: Pasternaks syn på kristendommen, judaismen
 - 3.3 filosofi: Pasternaks forhold til ulike filosofiske strømninger
4. Tradisjonell evaluering av:

- 4.1 litteraturhistorie: plassere verket i russisk/internasjonalt ramme
 - 4.2 litteraturkritiske vurderinger
 - 4.3 verdivurderinger
- B. Post-belletristiske tilnæringer
- 5. Formalistiske/strukturalistiske tolkninger:
 - 5.1 Systematisk dybdelesning og analyse (videreutvikling av 1.4)
 - 6. Allegorisk tolkning:
 - 6.1 Fokus mot antatt symbolsk system (videreutvikling av 1.3 og 1.4) hvor teksten knyttes til en religiøs, mytisk, historisk eller litterær prototyp
 - 7. Resepsjonsteoretisk analyse/leseresponsanalyse av:
 - 7.1 hvordan *Doktor Živago* ble mottatt
 - 7.2 leserens rolle: leseren og forfatter/lyrisk jeg
 - 8. Intertekstuell tolkning av:
 - 8.1 eksplisitte tekstallusjoner til andre verk eller skikkelser
 - 8.2 implisitte tekstallusjoner eller paralleller (bevisst/ubevisst) med andre litterære verk med hensyn til handlingsmønster, karakterer, billedspråk, stil (videreføring av 2.3 og 2.4)
 - 9. Dekonstruktivistisk tolkning:
 - 9.1 systematisk påvisning av at språket i en litterær tekst undergraver sitt eget meningsinnhold
 - 10. Metatekstuell tolkning:
 - 10.1 Overføring av et ideologisk/teoretisk system fra utenfor det litterære området
 - 10.2 Marxisme (variant av 3.1)
 - 10.3 Psykoanalyse (psykoanalytisk begrepsapparat anvendt på 1.2, 1.3)
 - 10.4 Feminisme
 - 11. Supra/interkulturell tolkning av:
 - 11.1 litterær tekst vurdert i lys av et overordnet kulturelt eller interkulturelt begrepssystem
 - 12. Metakritisk tolkning av:
 - 12.1 litteratur analysert ut fra et utvalg av teorier om litteratur
 - 12.2 litterær tekst analysert ut fra alle de eksisterende litterære teorier om den aktuelle teksten
 - 12.3 litterær tekst analysert gjennom alle eksisterende litterære teorier

Cornwell (1986:2–3) kommenterer at alle disse tilnærmingene (med ett unntak – 9.1 dekonstruktivismen) har vært benyttet i forskningen på *Doktor Živago*. Han peker på at 1.4 – som denne undersøkelsen knytter an til – fortsatt har stort potensial og er den kategori av 1.1–1.4 som vies mest oppmerksomhet.

I norsk sammenheng kan her nevnes Brita Lotsberg Bryns hovedoppgave i russisk fra 1991, *Pasternak og avantgarden*. Hennes fokus er på Pasternaks tidlige lyrikk, men hun trekker linjer frem til *Doktor Živago*, hvilket berettiger en omtale her: Hennes brede tilnærming henter elementer fra såvel «belletristisk» tradisjonell analyse (tekst, biografi, ideologi og litteraturhistorie) som fra «post-belletristisk» analyse (allegori, symbolsk system, persepsjonsteori: forfatter/lyrisk jeg, og metatekst: feminisme).

Bredden i forskningen om *Doktor Živago* bekrefter at verket er så innholdsmessig og stilistisk rikt at bare én tolkning eller én (type) litteraturvitenskapelig tilnærming ikke kan yde rettferdighet. Selv de mest omfattende teorier innen moderne litterær analyse – i Cornwells oversikt de metatekstuelle eller metakritiske tilnærmingerne – eller i post-modernisten Lyotards begrepsbruk «metaforestillinger» eller «grand narratives» som marxisme, freudiansime, formalisme og strukturalisme eller reduksjonistiske teorier (delteorier) som dekonstruktivisme, semiologi, ny historisisme, kommunikasjonsteori eller feminisme, kan bare gi sine partielle tolkninger. Litteraturvitenskapen i dag (se f. eks. Collier, Geyer-Ryan 1990:8–9) gir inntrykk av at de fleste skolene representerer normative og rivaliserende, snarere enn komplementære, tilnærminger. Andersen (1994:373–378) gir en oversikt over denne situasjonen i sin anmeldelse av det nyeste norske standardverket: A. Kittang et al. *Moderne litteraturteori. En antologi* (1991) og *Moderne litteraturteori. En innføring* (1993).

Oppgavens problemstilling med fokusering på ett stilistisk element knytter an til pkt. 1.4 i Cornwells oversikt og gjør det naturlig med noen bemerkninger om russisk formalisme. Utviklet i 1920-årene av bl. a. Šklovskij, Tynjanov, Jakobson, ble russisk formalisme fordrevet av den sosialistiske realismen og videreutviklet først av Praha-skolen og deretter i Vesten særlig av strukturlingvistene og litteraturkritikerne Jakobson og Barthes samt i Tartu av semiotikk-miljøet rundt Lotman. I det anglo-amerikanske språkområdet var det særlig nykritikken (New Criticism) som kom til å føre denne tradisjonen videre i tiden før og etter annen verdenskrig og frem til 1960-årene (Robey 1986:73ff; Skei 1993:19–22).

Som litterær kritikerretning hadde russisk formalisme flere likhetstrekk med den forutgående poesiretningen futurismen, bl. a. ved at begge oppfattet språket som mer sentralt enn «virkeligheten». Formalismen satte teksten i fokus: det litterære verk ble ansett som en teknisk kreasjon, et håndverk, som bare kunne analyseres ved å se på enkeltkomponentene. Innen poesi kom flere studier om bl. a. betydningen av fonologi og allitterasjon. Innen prosa imøtegikk formalismen den psykologiske tilnærming, innen genren folkeeventyr kom formalistiske studier som foregrep semiologien på 1960- og 1970-tallet (Linneberg 1993:11–14). Vi kan her merke oss at Šklovskijs begrep *ostranenie* (underliggjøring) har enkelte likhetstrekk med antropomorfering, et forhold vi vil utdype i kapittel 2. Formalistene anså særlig faktagenre som biografi, dagbøker og reiseskildringer som verdifulle. Et annet viktig forhold å merke seg er at formalistene mente at teksten måtte stå på egne ben: forfatterens vita var irrelevant for tekstanalysen (Jefferson, Robey 1986:26)¹. Mange, ikke minst litteraturhistorikere, vil være uenig i en slik avgrensning. Mens f. eks. litteraturteoretikeren Doubrovsky hevder at

«L'auteur meurt dès l'instant que sa création se referme sur elle-même et le quitte»
(Doubrovsky 1967:145),

vil kjente Pasternak-forskere som litteraturhistorikerene Fleishman, Livingstone og de Mallac kunne hevde at forfatterens vita nettopp kan belyse, til og med berike, tekstanalysen og -forståelsen. Særlig i et verk med såvidt sterke selvbiografiske inn-

1. Se også E. Thompson: «Formalism» p. 151–154 og J. M. Holqvist: «Bakhtin» p. 34–36, begge i V. Terras: *Handbook of Russian Literature*, London 1991

slag som *Doktor Živago* hvor Jurij kan tolkes som Pasternaks *alter ego*, kan innsikt i biografiske forhold endog utlegges som en forutsetning for innsikt i viktige sider ved verket (Fleishman 1990:268ff). Ol'ga Ivinskaja bidrar f. eks. med mye biografisk informasjon som er av relevans for biografisk orienterte tolkninger av *Doktor Živago* (Ivinskaja 1980:161ff).

Til tross for at Pasternak selv synes å ha ment at det litterære verk må stå på egne ben (B. Pasternak 1990:679), valgte han å skrive to selvbiografier, hvilket tyder på et behov for å forklare seg overfor sitt publikum utover hva han kunne formidle i sin diktning. I sin korrespondanse tok han bl. a. sterk avstand fra tidlige symbolske tolkninger av *Doktor Živago* (Ivinskaja 1980:263).

Mange vil hevde om forholdet litteraturhistorie/litteraturteori – f. eks. med henvisning til strukturlingvisten Barthes og psykolingvisten Lacan (Champagne 1984:79ff) – at enhver litterærhistorisk fremstilling må bygge på mer eller mindre eksplisitt formulerte premisser eller en teori. Disse vil hevde at selv en deskriptiv, kronologisk fremstilling som styrer klar av litterærteoretiske ismer, vil bygge på premisser, kanskje en implisitt teori, som preger analysen. Om denne uavklarte debatten kan vi her bare konstatere at teori-forståelsen innen litteraturvitenskapen er under utvikling og i dag preges av rivaliserende skoleretninger (se f. eks. Bradford 1993). Pettersson (1994:361–371) gir i svensk-norsk sammenheng en oversikt over denne rivaliseringen.

I et foredrag i Det Norske Videnskaps-Akademi 6. 4. 95 « Den litterære biografien – en umulig genre?» fremholdt professor H. H. Skei bl. a. at den biografiske tilnærming må ses som én av flere mulige legitime tolkningsstrategier. Det avgjørende må være den valgte tilnærings tolkningskraft i forhold til teksten. Vi skal komme tilbake til den biografiske tilnærming til *Doktor Živago* i kapittel 4 i diskusjonen av verkets tematikk.

I *Doktor Živago* 14:9 lar Pasternak Jurij, som er grepet av dikterisk inspirasjon, definere sitt stilistiske ideal:

«Vsju žizn' mečtal on ob original'nosti sglazhennoj i priglušennoj, vnešne neuznavemoj i skritoj pod pokrovom obščepotrebitel'noj i privičnoj formy, vsju žizn' stremilsja k vyrobotke togo sderžannogo, nepritjazatel'nogo sloga, pri kotorom čitatel' i slušatel' ovladevajut soderžaniem, sami ne zamečaja, kakim sposobom oni ego usvaivajut. Vsju žizn' on zabolilsja o nezametnom stile, ne privlekajuščem nič'ego vni-manija, i prichodil v užas ot togo, kak on eščë dalëk ot ètogo ideala»¹

Jeg mener at utsagnet langt på vei også er dekkende for Pasternaks eget stilistiske ideal i *Doktor Živago*. Vår hypotese er at antropomorfismer er benyttet slik sitatet antyder, som et «skjult» stilistisk virkemiddel i Pasternaks «nezametnyj stil» for å underbygge og formidle verkets overordnede tematikk.

1. «Hele livet hadde han drømt om en nedtonet og avslepet originalitet som sett utenfra var umerkelig og skjult under dekket av en allmenn og vanlig form, hele livet hadde han bestrøbet seg på å utarbeide denne kontrollerte, fordringsløse stilen, hvormed leseren og tilhøreren tilegner seg innholdet, men uten selv å merke hvorledes dette skjer. Hele livet hadde han bekymret seg for den umerkelige stilen, som ikke tiltrakk noen oppmerksomhet, og han ble forferdet over hvor fjernt han fremdeles var fra dette idealet» (Forf. oversettelse).

Undersøkelsen vil ikke binde seg til én bestemt litterær teori, men knyter an til den type tilnæringer som er nevnt i pkt. 1.4 i Cornwells oversikt. Oppgavens fokusering på ett stilistisk, teknisk, element er påvirket av russisk formalisme. Teksten ses som et produkt fra forfatterens side, mens forfatteren nærmest kan ses som en håndverker som kan ha gjort godt eller dårlig arbeid. I vår sammenheng blir dermed antropomorfer et lite verktøy i håndverkeren Pasternaks verktøykasse: vår oppgave blir å ta stilling til bruken av dette verktøyet, om det brukes og eventuelt hvordan, i byggverket *Doktor Živago*.

2. Antropomorfisme

2.1. Begrepet og teknikken

I poetikken defineres antropomorfisme (av gresk *anthropos* = menneskevesen og *morphe* = form) som en trope, nærmere bestemt en spesiell type metafor, som kan være av synekdochisk, metonym eller allegorisk art og hvor *menneskelig form eller menneskelige egenskaper er overført til dyr eller inanimate objekter* (Shipley 1972: 271). Verbalsubstantivet antropomorfisering beskriver at det gjøres bruk av denne metafor. På russisk defineres antropomorfisme som:

«Častnyj slučaj olicetvorenija, kogda predmet izobraženija upodobljaetsja čeloveku, libo nadeljaetsja čelovečeskimi svojstvami»¹ (Timofeev, Duraev 1974:21).

Et mer vanlig begrep på russisk er *olicetvorenje* som defineres som:

«Stilističeskaja figura, sostojaščaja v tom, čto pri opisanii životnyh ili neoduşevlennyh predmetov oni nadeljajutsja čelovečeskimi čuvstvami, mysljami i reč'ju (antropomorfizm)»² (Kvjatkovskij 1966:183).

Men som vi senere vil peke på er sistnevnte definisjon utilstrekkelig, idet vi også må ta med menneskelig form og skikkelse, ikke bare følelser, tanker og tale. Foruten *antropomorfizm* og *olicetvorenje*, brukes også *oduchotvorenje*, *oduşevlenie* og *očelovečenie*, hvorav bare det siste begrepet favner om både ytre skikkelse og form såvel som indre psykologi og følelser og således er å foretrekke i vår sammenheng. Ožegov (1988:303) definerer *očelovečit'sja* som «prevratit'sja v čeloveka».

På engelsk brukes *personification* synonymt med *anthropomorphism* (Prelinger, Brogan 1993:902, Shaw 1972:24). Den latinske betydning av *persona* (= maske) antyder at ved personifisering ikler en seg en maske, dvs. en transformeres til noe annet. Personifisering (også brukt er *prosopopoeia*), kan oppfattes som en vektlegging av de fysiske menneskelige karakteristika, mens antropomorfisering må sies å omfatte såvel de fysiske som de psykologiske/emosjonelle menneskelige karakteristika. Det kan derfor diskuteres om disse to begreper i streng forstand er synonyme. I litteraturen er personifisering kjent alt fra Homers tid (Cuddon 1991:702).

På norsk benyttes foruten *menneskeliggjøring* og *legemliggjøring* ofte *besjeling* synonymt med antropomorfisering (og personifisering). Det kan innvendes at *besjeling* bare vektlegger psykologiske eller emosjonelle menneskelige trekk, ikke de fysiske, mens *legemliggjøring* motsatt bare fokuserer på fysiske karakteristika. Videre reiser begrepet *besjeling* et prinsipielt spørsmål om sjel er forbeholdt mennesket og ikke f. eks. dyr. *Besjeling* er derfor etter mitt syn ikke fullgodt synonym for antropomorfisering og personifisering og vil ikke brukes i fortsettelsen. *Levendegjøring* og *animering* kan foruten mennesker også omfatte dyr. Oppgaven vil derfor avgrense

1. «Konkret tilfelle av legemliggjøring, når gjenstanden som fremstilles sidestilles med et menneske, eller tillegges menneskelige egenskaper» (Forf. oversettelse)
2. «Stilistisk bilde bestående av en beskrivelse av dyr eller ubesjelede gjenstander som iføres menneskelige følelser, tanker og tale (Forf. oversettelse)

seg til å bruke antropomorfisering, menneskeliggjøring og personifisering som synonymer.

Disse innebærer alle at *menneskelige karaktertrekk, fysiske eller sjelelige/emosjonelle, helt eller delvis overføres til eller assosieres med (in)animate objekter for å nå tekstuelle og komposisjonsmessige mål*. Et eksempel er når Jurij i 12:9 flykter fra partisanene og opplever at rognebærtreet han ser, antar Laras skikkelse. Rognebærtreet blir i Jurijs bevissthet gjennom en symbiotisk-identitiv prosess til Lara. Som vi vil utdype senere, er det her vanskelig å skille årsak fra virkning.

Det vil føre for langt å ta opp en debatt om de overordnede begreper trope og metafor. Det vil likedan sprengte oppgavens rammer å vurdere hva Hallberg (1972:77ff) kaller «tilværelsens grunnleggende elementer», eller hva Jung har kalt «det kollektive ubevisste», f. eks. arketyper, symboler og billedspråk som kan hevedes å manifestere seg i diktningens motiver og som gestaltskapende faktorer. Her er det tilstrekkelig å konstatere at den tidligste litteratur innen de fleste språkgrupper, både prosa og poesi, av religiøs og verdslig art, gir mange eksempler på slik kobling av natur-menneske, f. eks. «gråtende himler», «moder jord», kvinnelignende vaser, fjell.

I russisk sammenheng kjenner vi antropomorfismer helt fra den tidligste gammelrussiske litteratur, dvs. fra Nestor-krøniken fra ca. år 1113. I *Povesť vremennyč let* finner vi f. eks. i beskrivelsen av Olegs inntog i Kiev i året 882 at Oleg ser Kiev som de russiske byers mor: «i reče Olegъ: se budi mati gradomъ Rusъskimъ». I *Slovo o polku Igoreve* fra ca. år 1185 heter det i prologen om skalden Bojan bl. a.: «[...] to rastěkašetsja mysliju po drevu / sěrymъ vьlkomъ po zemli / šizymъ orlomъ poď oblaky [...]» ([...] da fløy han i sine tankers tre / sprang som en grå ulv over slettene / svevet som en røkblå ørn under skyene / [...] Lunden 1987:28). Senere leser vi at Jaroslavn henvender seg til vinden og solen som om de var menneskelige. Besjelin-ger er også velkjente i russisk folkeeventyr og -diktning, f. eks. i fortellingen om den rødnesete Kong Vinter eller fortellingen om Ivanko, sønn av en bondekvinne og en bjørn (Terras 1991:9). Fra de muntlige, heroiske poemer «byliny», som trolig går helt tilbake til 1200-tallet, kjenner vi f. eks. møtet mellom helten Il'ja Muromec og skikkelsen «Solovej-Razbojnik», halvt fugl og halvt menneske.

Antropomorfismer forekommer også i russisk religiøs litteratur, bl. a. i «Duchovnye stichi» fra 15–1600-tallet. I «Carevič Iosaf, Pustynik» finner vi f. eks. følgende personifisering av ørkenen: «Pri doline, pri doline / stojala mat' prekrasnaja pustynja» (Obolensky 1965:44). Bibelen inneholder selvfølgelig også mange eksempler på personifiseringer. Som vi senere skal komme inn på mener Bodin (1976:83) at i Živago-diktet «Čudo» menneskeliggjøres fikentreet ved at Jesus tiltaler det som en person. Egeberg (1994:39) har påvist hvordan bl. a. personifiseringer på en vellykket måte brukes i Lomonosovs hyldningsoder.

Puškin benyttet antropomorfismer både i poesi og prosa, f. eks. i diktet «Zimnij večer»: / Burja mgloju nebo kroet / Vichri snežnye krutja / To, kak zver', ona zavoet / To, plačet, kak ditja /; (/ Stormen skjærer himmelen med sitt mørke / Snøhvirvlene snor seg / Snart roper stormen som et dyr / Snart gråter den som et barn /) eller i diktet «Zoloto i bulat»: «Vsě moë» – skazalo zlato / «Vsě moë» skazal bulat / «Vsě kuplju» – skazalo zlato / «Vsě vozmu» – skazal bulat /; (/ «Alt er mitt» – sa gullet / «Alt er mitt» – sa stålet / «Jeg kjøper alt» – sa gullet / «Jeg tar alt» – sa stålet /). I fortellingen

«Skazka o mǔrtvoj carevne i o semi bogatyrjach», lar Puškin prins Elisej personifisere naturen: / Veter, veter, ty moguč / Mesjac, mesjac, moj družok /. (Vind, vind du er mektig / Måne, måne du er min venn).

I flere av Tolstojs oppdragende eventyr, f. eks. i «Lev i miš'», «Osël i lošad'» snakker dyrene som mennesker. Gor'kij's novelle «Mal'va» åpner med antropomorfismen «More smejalos'» (Havet lo). Vi har dessuten alt gitt eksempler fra Tjutčev, Lermontov, Majakovskij, Blok og Pasternak. Disse eksempler, som lett kunne forfleres, viser at antropomorfismer har lange og rike tradisjoner i russisk litteratur.

Grammatisk opptrer personifiseringer hos Pasternak, slik vi vil se i kapittel 6, gjerne som similer med *kak*, *budto*, *slovno* eller *točno*, f. eks. «budto burja zametila Juru» (liksom stormen la merke til Jurij), men vi finner også konstruksjoner med epitét-nomen («kričaščie vitrini»/ skrikende vinduer), genitiv («golos ètoj tajni»/ denne hemmelighetens stemme), instrumentalis («s duchami planet»/ med planetenes sjeler) og verb («zaplakali okna»/ vinduene begynte å gråte), for å nevne de viktigste. Valget av grammatisk uttrykksform vil bl. a. påvirkes av om det er aktiv- eller passivkonstruksjoner og om genren er prosa eller poesi, fordi syntaksen kan variere mellom disse genre. Undersøkelsen vil ikke gå inn på slike problemstillinger, selv om det her er rike muligheter, jf. Nekrasova og Bakinas (1982) komparative studie av Blok, Pasternak og Esenins poesi. Et beslektet problem kunne være relasjonen til russisk formalisme, f. eks. ved en sammenlikning av begrepene *ostranenie* og *metonymi* med antropomorfisme, eller en studie av menneskeliggjøringer i relasjon til Jakobsons 6-faktor modell eller Bachtins sentripetal/sentrifugal-modell (jf. Holquist 1985:35; Baran 1985:448–451, begge i Terras 1985).

Formalisten Šklovskij videreutviklet symbolisten Belyjs oppfatning at kunsten skal tvinge oss til «å se verden med nye øyne», tvinge oss til å fornye og berike vår persepsjon gjennom å «defamiliarisere» det vante og dagligdagse. Et middel i følge Šklovskij var *ostranenie* (underliggjøring), f. eks. uventede perspektivforskyvninger, som når Tolstoj i fortellingen «Cholstomer» lar en hest vurdere menneskene. Jakobsons bruk av begrepet *metonymi* («die gegenseitige Durchdringung der Gegenstände», jf. Jakobson 1935:367) har likhetstrekk med personifiseringer, men er et langt bredere begrep som ikke forutsetter en menneskekobling, slik en antropomorfisme gjør. Både ønsket om å se ting med friske øyne og perspektivforskyvningen synes likevel å være fellestrekk ved *ostranenie*, *metonymi* og antropomorfisme. Disse problemstillingene kunne fortjene en nærmere vurdering enn hva vi kan gå inn på her.

Hos Pasternak ser vi en «impresjonistisk» utvisking av de sentrale karakterer (Sinjavskij 1969:167). I dette perspektivet kan antropomorfiseringer endog ses som en konsekvens av denne utviskingsteknikken: hvis det lyriske jeg trenges i bakgrunnen kan, som hos Pasternak, skyene, trærne, fjellene selv tre frem og både se, høre og bevege seg. Gode forfattere vil ha et bevisst forhold til virkemidlet og bruke det kritisk: å «fange det levende» i Pasternaks betydning blir dermed et element i den omtalte «nezametnyj stil'» som han tillegger Jurij, ett av flere virkemidler i en kunstnerisk helhet og i forfatterens stilistikk.

Antropomorfisme som stilistisk virkemiddel kan innebære en oppfatning hos forfatteren om et nært, eventuelt holistisk, forhold mellom mennesket og naturen. Hos Pasternak er naturen tematisk sentral allerede i *Sestra moja – žizn'* (1922), men det

er særlig fra *Vtoroe roždenie* (1932) og fremover at naturen inntar en sentral tematisk rolle som livgivende og helbredende kraft for mennesket.

Litteraturhistorisk kan bemerkes at i nordisk sammenheng er personifisering typisk for romantikken (Hallberg 1982:70–73), men den opptrer også innen realismen-naturalismen (Dahl 1969:83–85). I russisk litteratur er også menneskeligjøringer mer typisk for romantikken (ca. 1810–1845) enn for realismen (ca. 1845–1905), men vi finner antropomorferinger også innen poesi-retningen symbolismen (ca. 1895–1910) som kan ses som en neo-romantisk reaksjon mot realismen og utilitarismen i kunsten. Som mange av avantgarde-poetene videreførte Pasternak flere av symbolistenes innovasjoner, primært på det formelle og ikke det tematiske, plan. Det er derfor naturlig å forvente personifiseringer hos Pasternak, som var påvirket av *mladosymbolister* som Belyj, Blok og Annenskij (Jakobson 1935:358–360; Terras 1985:462–463; Bryn 1991:17–22; 93–94).

I litteraturen kan antropomorferinger opptre som rene klisjéer, men også som et stilistisk virkemiddel som bringer fenomener nærmere leseren eller påkaller bestemte emosjoner eller assosiasjoner hos leseren. I sin omtalte studie fra 1935 om Majakovskijs og Pasternaks poesi påpekte Jakobson at mens Majakovskijs motsetningsfylte lyrikk var dominert av metaforen, var Pasternaks lyriske univers kjennetegnet av metonymien, dvs. en nærhetsrelasjon mellom det lyriske jeg og omgivelsene. Dikteren overfører sine lyriske følelser til, og personifiserer, fenomenene omkring seg:

«Pasternaks Lyrik ist in den Gedichten wie in der Prosa von Metonymie durchgedrungen, mit anderen Worten: Die Berührungsassoziation herrscht hier vor. Die erste Person ist da im Vergleich mit der Dichtung Majakovskijs in den Hintergrund geschoben» (Jakobson 1935:363)

Jakobson påpekte videre at nærhetsrelasjonen var enda mer fremtredende i Pasternaks prosa i form av antropomorferinger:

«Ebenso verhält es sich mit den Gedichten und namentlich mit der Prosa Pasternaks, wo der Anthropomorphismus der unbeseelten Welt viel deutlicher hervortritt: statt der Helden geraten hier öfters die umgebenden Dinge in Aufruhr, die unbeweglichen Umrisse der Dächer werden neugierig [...]» (Jakobson 1935:364)

Jakobson fremsatte senere også en teori om at versediktningen tenderer mot metaforen, mens prosakunsten foretrekker metonymien. På dette grunnlaget vil en derfor nettopp forvente et betydelig innslag av antropomorferinger i *Doktor Živago*.

Femti år senere påpekte Weststeijn, som ikke bruker begrepet antropomorfisme, og som analyserer similene og metaforene i *Doktor Živago* ut fra et persepsjonspsykologisk og kommunikasjonsteoretisk begrepsapparat, at

«The interpenetration of nature and human life is enhanced by Pasternak's frequent use of personification.[...] It is one of Pasternak's favourite means to fuse the world of nature and that of man» (Weststeijn 1985:48).

At verket således antas å inneholde en rekke antropomorferinger, burde ikke forundre oss: vårt spørsmål er snarere hvor systematisk det gjøres, og om vi kan hevde at det er brukt som et stilistisk virkemiddel i relasjon til tematikken.

I et litterært verk blir det derfor av sentral interesse å se etter et mønster, en systematikk, i forekomsten av antropomorferinger. Hvis det kan påvises en systematisk

samvariasjon mellom begreper fra det menneskelige følelsesliv (f. eks. kjærlighet, hat) og visse typer inanimata som landsbyer, har dette trolig en substansiell betydning i forhold til verkets tematikk. Det er i slike tilfeller overveiende sannsynlig at forfatteren har brukt dette som ett av flere stilistiske virkemidler. Hva forfatterens hensikt eller målsetning kan ha vært, vil kunne tolkes ulikt, likedan spørsmålet om hvor bevisst eller ubevisst forfatteren kan ha brukt virkemidlet. Å påvise klare sammenhenger her er problematisk.

For våre formål vil vi bare konstatere: 1) Forekomsten av antropomorfismer i et verk tyder ikke i seg selv på at det er brukt som et litterært virkemiddel eller at det er stor litteratur vi har å gjøre med. Nettopp fordi antropomorfismer forekommer hyppig, og ofte brukes klisjépreget, særlig hos mindre dyktige forfattere, vil en finne mange mer eller mindre vellykkede eksempler i de fleste litterære fiksjonsverk. 2) Det er først når et mønster i antropomorfismene kan påvises, f. eks. en systematisk samvariasjon mellom visse typer menneskelige karakteristika og (in)animata, at vi kan hevde at antropomorfismer er brukt som et stilistisk virkemiddel. 3) Det er først når dette mønsteret fremmer eller kontrasterer med verkets øvrige tematikk, at vi kan snakke om en vellykket bruk av virkemidlet.

Kategoriene hankjønn og hunkjønn attribueres i mange språk til ting som ikke har naturlig kjønn. Fra en feministisk synsvinkel er det f. eks. neppe likegyldig hvilket kjønn antropomorfiseringer projiserer. Enkelte feminister vil endog i slike tilfeller kunne tolke attribuering av hankjønn som utslag av et underliggende patriarkalsk maktspråk/-system (Se f. eks. Moi 1995:158). I vår sammenheng vil det derfor være problematisk å uten videre oversette personifiseringen f. eks. i 14:17 «Javilsja marksizm. On usmotrel [...]» med det fra en norsk synsvinkel så naturlige «Marxismen fremstod. Den så [...]». Denne oversettelsen forspiller grunnpoenget i en personifisering. Derfor er «*Han* så [...]» bedre for våre formål, selv om flere vil mene at dette er stilmessig klossete. I kapittel 3 har vi derfor valgt å oversette aktuelle tilfeller som angitt ovenfor. Om kjønnsattribusjon skal her ellers bare bemerkes at det bl. a. kan være uttrykk for de omtalte arketyper, eller i Jungs terminologi «det kollektive ubevisste», som vi avgrenset oss fra å gå mer inn på.

I en religionsteoretisk og filosofisk behandling av antropomorfisme er man til forskjell fra den litterærteoretiske tilnærming mer opptatt av de ulike religioners syn på menneskets religiøse funksjon, herunder menneskesjelens og -forstandens særtrekk. I mange religioner ses menneskeforstanden som begrenset. I slike kontekster fremstår antropomorfismer som en refleks eller et nødvendig kunstgrep som mennesket tyr til for i det hele tatt å fatte virkeligheten eller «Guds mangfold». Samme resonnement ble benyttet innen filosofisk ateisme på 1900-tallet: Ludwig Feuerbach (1804–1872) hevdet f. eks. at

«The essence of God is, in fact, nothing but our projection, on a celestial screen, of the essence of man» (Sisert i Werblowsky 1987:316–320)

Innen den religionsteoretiske og filosofiske tilnærming blir det et poeng at det er menneskelige (og ikke dyriske) egenskaper som overføres. I mange religioner finner vi forestillinger om overgangsformer mellom mennesker/dyr/guddommer. Dersom det kun er tale om overføring av egenskaper som var spesifikke for dyr (dvs. ikke sjel

og forstand som ofte fremheves som menneskets særtrekk) benyttes ofte begrepet «teriomorfisme» (av gresk *teras* = under, udyr og *morphe* = form).

Innen både den litterære og religionsteoretiske bruk av begrepene antropomorfi-
sering og personifisering gjøres ofte en distinksjon mellom fysisk (den egentlige) og
mental eller psykologisk antropomorfisme: Mens førstnevnte tar sitt utgangspunkt i
menneskelige former og skikkelser, dvs. fysiske egenskaper som overføres, starter
overføringen av sistnevnte i *de menneskelige følelser*: kjærlighet, hat, sinne m. v. Vi
vil bruke denne distinksjonen i fortsettelsen, jf. diagram 2.1

I en del tilfeller vil utgangspunktet for en antropomorfisme være en type psyko-
logi/emosjoner som ikke bare mennesket, men også visse typer dyr kan ha: stolthet,
trofasthet, konsekvens, sjalusi etc. Således kan hevdes at en «aggressiv vind» kan
være en teriomorfisering. Det kan også hevdes at visse psykologiske/emosjonelle
trekk kan være mer karakteristiske for enkelte typer dyr enn for mennesker, slik at
begrepet teriomorfisering her kan være mer på sin plass enn antropomorfi-
sering: «trofast klokke», «aggressiv vind», «konsekvent strøm» o. l. For å avklare disse for-
hold må en inngående semantisk-filosofisk undersøkelse gjøres, men dette vil spreng-
e våre rammer. Vi vil derfor se bort fra denne tvetydigheten.

Om teriomorfisering vil vi kort legge til at denne projisering av dyriske egenska-
per til mennesker ofte skjer i nedsettende betydning slik vi kan møte f.eks. hos
Gor'kij (Kjetsaa 1994:25) og ved inektiver (prokljataja sobaka/ fordømte hund;
mat' tvoju, mrokrochvostku/ din mor er et våtskjørt (ludder) og – kanskje paradoksalt
– ved kjærtegn (golubčik moj/ min lille due).

Hvis en antropomorfisme tar utgangspunkt i enten menneskelig form/ skikkelse
eller menneskelig psykologi/emosjoner og overføres til, eller kombineres med,
(in)animata som kan være enten konkrete eller abstrakte, gir dette fire ulike typer an-
tropomorfismer. I diagram 2.1 nedenfor har vi illustrert disse fire typene med noen
korte og enkle eksempler fra Pasternaks poesi.

Eksempler på antropomorfismer i Pasternaks dikt (diagram 2.1)

Initieres i menneskelig:	form/skikkelse		psykologi/følelser	
	konkret	abstrakt	konkret	abstrakt
Overføres til objekt som er:	type 1	type 2	type 3	type 4
Eksempler:	[...] iva vdovy svoj povojnik/ Klonila [...]	Ty – večnosti založnik/U vremeni v plenu	Kak sedeet Kavkaz za pečal' ju	I son, kak ot-zvuk kolokola, smolk
Dikt:	«Vesennjaja raspunica»	«Noč»	«Pamjati demona»	«Son»
Samling:	<i>Doktor Živago</i> (1957)	<i>Kogda razgulaetsja</i> (1956–59)	<i>Sestra moja – žizn'</i> (1922)	<i>Načal'naja pora</i> (1912–14)

Denne enkle typologien er utformet slik at graden av konkrethet er størst i type 1 og minst i type 4. Graden av abstraksjon øker m. a. o. fra venstre mot høyre. Graden av abstraksjon, eventuelt konkrethet, vil være et hjelpemiddel i kapittel 3, hvor vi vil prøve å systematisere forekomsten og bruken av antropomorfismer i *Doktor Živago*. Siden Pasternak la vekt på å forenkle sin stil allerede fra *Vtoroe roždenie* (1932) og særlig etter *Na rannich poezdach* (1943), bl. a. etter påvirkning fra krigsdiktningen til yngre sovjetforfattere som Simonov og Tvardovskij (Fleishman 1990:225; Girsheva 1990:57), er det logisk å forvente en relativ høy andel av konkrete antropomorfismer og en relativ mindre andel abstrakte. I fortsettelsen vil vi også konsentrere oss om ytterpunktene 1 og 2 for å få frem hovedtrekk, mellomgruppene 2 og 3 krever en inngående semantisk analyse som er mulig, men som her ikke er hensiktsmessig.

Vi vil til slutt her understreke at i Pasternaks metaforer, som ofte er slående og uventede i bruken av metonymier, vil en finne mange eksempler som ikke kan sies å være antropomorfismer, idet menneskelige egenskaper ikke involveres: I en metafor som «Gul zatyč»/ Bråket har stilnet («Gamlet») forblir assosiasjonene på det abstrakte, inanimate nivå. Dette kompletterer og beriker hans totale billedbruk, hans «poetiske prosa». I vår sammenheng er vi imidlertid bare opptatt av Pasternaks antropomorfiseringer.

2.2. Kausalitet

Selv om antropomorfisering definisjonsmessig innebærer en personifisering av ting, kan det alternativt tolkes som en tingliggjøring av det menneskelige, to prosesser med motsatt intensjon og effekt. I Živago-diktet «Svad'ba» som vi vil kommentere i kapittel 3, beskrives bl. a. en dansende kvinne som sammenliknes med en påfugl. Denne personifiseringen av påfuglen kan motsatt tolkes som en nedsettende teriomorfisering eller tingliggjøring av kvinnen. Noen kommentarer om kausalitet er derfor nødvendig.

Kausalitet er et komplekst område som er inngående analysert innen andre fag som fysikk, logikk, filosofi og teologi. I undersøkelsen vil vi være mer opptatt av selve assosiasjonen menneskekvalitet-(in)animata, enn av de mulige forutgående/etterfølgende kausalledd. Et kriterium på kausalitet er ofte tidsrekkefølge: en årsak må gå forut i tid for sin virkning. Dette kan likevel kompliseres ved menneskelig atferd/psykologi som det her i stor grad er snakk om: forventninger om et gitt resultat (virkning) kan paradoksalt påvirke atferden (årsaken). Det er derfor problematisk å anvende kausalanalyse ved personifisering:

Når rognebærtreet og Lara i 12:9 smelter sammen i Jurijs bevissthet, er det da Jurijs bevissthet, Lara, rognebærtreet eller Guds skaperkraft som er «årsak», eventuelt alle i kombinasjon? Og er «virkingen» bildet av Lara, rognebærtreet eller Jurijs bevissthet, eventuelt alle disse tre i kombinasjon?

Vi kommer neppe til bunns i disse spørsmål her, og vil innskrenke oss til følgende: Normalt vil et bakenforliggende kausalforhold implisere en overføring av menneskekvalitet til (in)animata, f. eks. at Lara personifiserer rognebærtreet. Allerede dette kan problematiseres, bl. a. fordi vi kan ha aktiv/passiv-konstruksjon, komplisert syntaks m. v. Det omvendte kausalforholdet (at rognebærtreet tingliggjør Lara)


impliserer en tingliggjøring av mennesket. Det spesifikke menneskelige forminskes, slik vi har sett i forbindelse med invektiver av teriomorfiserende type.

In extremis kunne postuleres – dersom formålet var å diskutere kausalitet – at i Pasternaks poesi og prosa er det mer tale om menneskeligjøring av ting enn omvendt. Hans eget begrep *pojmat' živoje* fokuserer ikke på kausalitet. Bryn (1991:51) synes å mene at det hos Pasternak ofte er vanskelig å påvise naturbesjeling, som hun heller tolker som gjensidig påvirkning. Dette ville være interessant å gå dypere inn i, men er ikke vårt formål i oppgaven.

Weststeijn er i sin persepsjonspsykologiske analyse av metaforer og similer i *Doktor Živago* ikke primært opptatt av antropomorfismer, og heller ikke av kausalitet. Han utvikler et krevende begrepsapparat for å behandle kombinasjonen mennesketrekk og bruksgjenstander i relasjon til naturfenomen. Når vi nevner dette er det for å vise at selv relativt inngående metaforanalyser som dette unngår kausalproblematikken:

«A large part of the figures of analogy combines elements of nature with aspects of human life» (Weststeijn 1985:44)

Teoretisk kan et kausalforhold mellom menneskelige egenskaper og (in)animata gi fire forskjellige kombinasjoner, f. eks:

	menneskelig egenskap	(in)animata	(kausalretning)
(in)animata	A antropomorfisme	B _____	
menneskeekvalitet	C _____	D tingliggjøring (evt. antropomorfisme)	

Vi er ikke opptatt av type B eller C, fordi ingen av disse er antropomorfismer i vår begrepsbruk. Vi er heller ikke i utgangspunktet opptatt av type D, fordi her impliseres den omtalte tingliggjøring, ofte i negativ eller diminutiv forstand.

Hvorvidt eksempler av type D eventuelt kan oppfattes som antropomorfismer, avhenger av bl. a. hvilket sluttbilde som dominerer: Den avgjørende kriterium på eventuelle antropomorfismer i type D blir det subjektive *sluttinntrykket* eller den *dominerende slutteffekt* det er f. eks. liten tvil om at det er Lara, og ikke rognebærtreet, som står igjen som det dominerende sluttinntrykket i vårt tidligere eksempel.

De 347 eksempler på antropomorfismer som er gjengitt i tekstutvalget i kapittel 6 er hovedsakelig av type A ovenfor. I de tilfeller hvor vi har tatt med eksempler av type D, vurderes den dominerende slutteffekten slik at de naturlig hører hjemme blant menneskeligjøringer av type A.

3. Tekstgjennomgang

3.1. Forekomsten av personifiseringer

Gjennomgangen av de 16 prosadelene viser en forekomst på i alt 285 personifiseringer, fordelt med 136 i bok 1 (del 1–7) og 149 i bok 2 (del 8–16). I del 17 med diktene finner vi dertil 62 personifiseringer. Tilsammen gir dette 347 personifiseringer som jeg oppfatter som signifikante ut fra definisjonen i kapittel 2. Eksempelene varierer fra enkle bilder, av og til klisjéer eller ordtak, til komplekse metaforer. Plasshensyn krever at bare de sentrale meningsgivende setningsledd, nok for å skissere metafoeren, medtas, jf. kapittel 6.

Utvalget er subjektivt og det kan ikke ses bort fra at enkelte eller flere tilfeller av antropomorfismer er oversett, eller vurdert som insignifikante og utelatt. Det kunne ha vært ønskelig metodisk å ha listet også de som er vurdert men ikke har kommet med, men rammene for oppgaven tillater ikke dette. De 347 eksemplene er i seg selv såvidt mange at jeg anser dem som et tilstrekkelig og representativt utvalg. Andre vil kunne oppfatte utvalget annerledes, og mene at de slutninger vi trekker kan diskuteres. I sum tilsier dette at det tas en del forbehold i konklusjonene. Fremgangsmåten skulle likevel være oversiktlig og etterprøvable.

Undersøkelsen av prosadelene vil for hver del først gi en kort innholds-karakteristikk og de norske oversettelsene av de antropomorfismer som er registrert. (Den russiske originalteksten er gjengitt i kapittel 6 med side-, del-, og linjeangivelse). Deretter vil antropomorfismene relateres, hvor mulig, til hovedkarakterene. Til slutt vil det bli gjort et forsøk på å kartlegge eventuelle mønstre ved hjelp av typologien i diagram 2.1, og konsentrasjoner av personifiseringer. Denne tilnærmingen vil gjentas for hver av de seksten prosadelene, noe som kan virke monotont, men som jeg anser metodisk nødvendig for å tillate sammenlikning. For diktene i del 17, som diskuteres i kapittel 3.4, vises også til kapittel 6.17, hvor diktets nr. i syklusen, tittel, samt side-, strofe- og linjeangivelse og den russiske teksten er gjengitt. I kapittel 3.4 anvendes en noe annen tilnærming enn for prosadelen, og dette er nærmere begrunnet der.

Tekstutvalget i kapittel 6 kan, foruten å etterprøves, også enkelt bygges videre ut med kolonner for ulike stilistiske og/eller språklig-grammatiske kategorier, og således åpne for andre problemstillinger utenfor området for denne undersøkelsen.

3.2. Første bok: del 1 – 7

Del 1 – Hurtigtoget klokken fem

I del 1 som består av ca. 17 sider fordelt på 8 kapitler, finner vi 10 antropomorfismer av betydning, tilsvarende én personifisering pr. 1 3/4 side:

- 1) [...] bena, hestene og vindpustene fortsatte å synge.
- 2) [...] skyen begynte å piske ham [...].
- 3) [...] de sibirske ertetrerne slang frem og tilbake, som gale [...].
- 4) [...] som om stormen hadde merket Jurij [...]. Hun hvinte og hylte [...].

- 5) Solen svidde de halvslåtte furene, som halvbarberte arrestantnaker.
- 6) De ble fanget inn igjen og igjen av skog.
- 7) Der var den skrytende og døde evighet i bronsemonumenter [...].
- 8) Over skogglennene [...] hang en dunkel forestilling om mors stemme [...] i fuglenes melodiske fløyting og i bienes summing.
- 9) Blodet virket som [...] et vått bjerkeblad.
- 10) [...] skyggene [...] med de langaktige lysstripene innimellom som liknet pikefinger.

I innføringsdelen hvor vi møter den 10-årige Jurij sørgende i sin mors begravelse, finner vi allerede i første setning en antropomorfisme. De fleste antropomorfismene i kapitlet er knyttet til Jurij og hans opplevelser. Det unge, inntrykksfulle guttesinnet understrekes ved at naturen og naturelementene personifiseres: (1, 2, 3, 4, 5, 6 og 10). Vi legger også merke til at både hans døde mor og far uttrykkes i antropomorfismer (8, 9). Noen av antropomorfismene er truende og voldsomme (2, 3, 5, 6, 9), mens andre er vare og triste (1, 8, 10) og enkelte mer reflektive og samfunnsrelaterede (5, 7).

Antropomorfismene illustrerer varierte menneskelige karakteristika, både skikkelser, former (2, 5, 9, 10) og emosjoner, psykologi (1, 7, 8) og dessuten kombinasjoner av disse (3, 4). Ingen klare mønstre fremtrer. Disse overføres til inanimata og det første som slår oss, er at alle disse er konkrete. De fleste er hentet fra naturen, slik som vegetasjon (3, 6, 9) eller sollys (5, 10) eller været (2, 4) eller dyre- og insektiv (8).

Antropomorfismene er ganske jevnt fordelt mellom og innen de 8 kapitlene med 1–2 eksempler pr. kapittel: 1:2, 2:2, 4:2, 5:1, 6:1, 7:1 og 8:1. Med denne fordelingen kan vi neppe snakke om en konsentrasjon eller et fravær. Det eneste kapittel uten antropomorfismer (3) skiller seg ikke ut innholdsmessig eller stilistisk.

Del 2 – En pike fra et annet miljø

I denne delen som med ca. 41 sider fordelt på 21 kapitler er omtrent dobbelt så langt som det første, utvides persongalleriet og vi introduseres for 16-år gamle Lara Gišar og hennes bakgrunn. Ikke uventet øker antallet antropomorfismer og vi finner 22 eksempler, tilsvarende én for annenhver side:

- 1) Larmen fra byen virket søvndyssende, som en vuggesang.
- 2) [...] en hel evighet passerer forbi, som et liv i romanene.
- 3) [...] arbeiderne [...] rett gjennom dem, som gjennom dis eller rimtåke.
- 4) Byen har fattet mot [...].
- 5) [...] snøflak, som lenge svevde rundt ubesluttsomt [...].
- 6) [...] solen stakk liksom en finger frem bak hjørnet [...].
- 7) [...] sledespor som løp bort i det fjerne [...].
- 8) Trærne [...] kikket inn [...] som om de ville legge kvistene sine på gulvet [...].
- 9) [...] «la oss være som solen».
- 10) [...] den våpenløse sannhets ukuelighet [...].
- 11) [...] med planetenes ånder, stemmene til de fire elementer [...].
- 12) [...] kunstens sjel, dens vesen [...].
- 13) Takene utvekslet bankesignaler [...].
- 14) Utenfor vinduene pludret dråpene, tøværet tok til å snakke.
- 15) [...] hun gikk ledsaget av en slags indre musikk.
- 16) [...] som om Lara var [...] en bjørkelund [...] med rent gress og skyer [...].

- 1) [...] skinte som fosfor [...] unge selvmordere [...].
- 2) Denne hemmelighetens røst [...].
- 3) Bevisstheten er et lys [...] tente lanterner [...].
- 4) [...] som om dette huset [...] ser på meg [...].
- 5) Avkt eller [...] Frol [...] som en salve fra bestefars dobbeltløpete jaktgevær [...].
- 6) De hadde dratt innvollene [...] ut på ham. Så laget han seg nye, av jern.
- 7) [...] luften fra de uendelige viddene. Den var henne kjærere enn far og mor, bedre enn kjæresten og klokere enn noen bok.
- 8) [...] forfrosne fotgjengeransikter, røde som pølser [...].
- 9) Flammen fikk stearinen i vrangstrupen [...].
- 10) Tonja [...] denne forståelige selvfølgeligheten, som ikke krevde forklaringer [...].
- 11) [...] Blok – julens manifestasjon [...].
- 12) [...] skinnen fra et stearinlys trengte ut [...] like levende som blikket fra et øye, som om flammen kikket [...] og ventet på noen.
- 13) Forbi det hett pustende juletreet [...].
- 14) Denne skogen var sammensatt av alt [...] og tjenerne som red i galopp [...].
- 15) [...] himmelen bøyd seg [...]. Den hadde liksom dukket ned hos dem [...].
- 16) [...] de voksnes virkelige verden [...] lik en skog som lå dunkel [...].
- 17) [...] bønner dro seg som et stille vindpust [...] som om noen hadde ført en myk strutsefjær gjennom luften [...].
- 18) [...] skjeggete, som mugg [...].
- 19) [...] han ville drømme og tenke med samme uimotståelige kraft som vannet når det brakende velter utfor stupet [...].

De fleste antropomorfismene knyttes til Jurij: 1, 2, 3, 4, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18 og 19, mens 13 viser Jurij og Tonjas inntrykk av juletreet. Nr. 5 og 6 knyttes til Anna Ivanovna, mens Laras opplevelser reflekteres i 7 og 8. Den interessante 9 som viser Lara og Pašas inntrykk av stearinlyset, er knyttet til 12, hvor Jurij ser det samme stearinlyset mens han og Tonja er på vei til juletreffesten. Sistnevnte er også et eksempel på «sammenfallsteknikken» (*sceplenie*).

Antropomorfismene tar også i denne delen nesten uten unntak sitt utgangspunkt i menneskelige skikkelser/former, som overføres til konkreter (1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 18, 19), mens et par overføres til abstrakte fenomener (2, 11). I de få tilfellene der utgangspunktet er menneskelige emosjoner/psykologi (3, 10, 16 og tildels 7) overføres av disse bare 10 til et abstrakt. Heller ikke i denne delen fremtrer klare mønstre hva gjelder menneskelige karakteristika. Når det gjelder de personifiserte (in)animata, finner vi menneskeliggjøringer av ulike sider ved naturen i nær halvparten av tilfellene (7, 13, 14, 15, 16, 17, 18 og 19) som kan sies å utgjøre et mønster. For øvrig merker vi en noe hardere grunntone i denne delen, som ses i de relativt krasse assosiasjonene i 1, 4, 6 og tildels 9.

Fordelingen av antropomorfismer på kapitlene er igjen relativt jevn: 2:2, 3:1, 4:3, 7:1, 8:1, 9:1, 10:3, 11:1, 15:3, 16:1, 17:2. I kapittel 4 bidrar de tre personifiseringene til å levendegjøre Anna Ivanovnas minner på dødsleiet, mens det i kapittel 10 og 15 er Jurij's refleksjoner om Tonja, Blok og stearinlyset og hans tanker og minner ved Anna Ivanovnas død som fokuseres. Kapitlene 1, 5, 6, 12, 13, og 14, hvor det ikke er antropomorfismer, kan ikke, til forskjell fra siste kapittel, sies å skille seg fra de øvrige.

Del 4 – Det uunngåelige modnes

Denne delen er på ca. 38 sider fordelt på 14 kapitler, omtrent tilsvarende del 2 i lengde. Sentralt står krigsscenene, og vi ser også at tsar Nikolaj II (den eneste dokumentariske person i verket) medvirker. Denne delen har 17 antropomorfismer som kan nevnes, dvs. omtrent én pr. 2 1/4 side.

- 1) Striper av lys tok til å smutte omkring fra rom til rom og kikket [...] som tyver eller takseringsmenn fra lånekontoret.
- 2) [...] de skrikende vinduer og lys gjorde Lara døv [...].
- 3) Denne lysstripen ga ikke [...] fred, som om noen kikket etter dem.
- 4) Den sovende, liksom helt utdødde byen [...].
- 5) Huset var snart et søvnens rike.
- 6) Som med et håndgrep forlot beruselsens rest Lara.
- 7) [...] vindens raseri syntes å bli sterkere av uberørtheten til vannet som styrtet til jorden [...].
- 8) Vinden, som om den ville rive busken helt opp, løftet den opp i luften [...] kastet den med avsky ned [...].
- 9) Tonja hevet seg opp [...] lik en [...] lektur [...] Den hadde nettopp fått losset [...] lå for anker, hvilte sine avlastede spanter.
- 10) Han så på stjernene, som om han ville be dem om råd.
- 11) [...] opplyst av et grelt, flakkende lys, akkurat som om noen kom løpende ute fra marken innover mot porten, viftende med en tent fakkell.
- 12) [...] de som hadde flyktet la seg ned på bakken [...] de falt så lange de var, omtrent som når man feller høye trær [...].
- 13) [...] i Antipovs tunge blikk, som i dypet av vinduet [...].
- 14) Den høye, lyse, skogen spredte det gjallende ekkoet av deres krangel [...].
- 15) Hver stavelse av hans lavmælte hilsen [...] som det dansende vannet [...].
- 16) [...] risikerende å sprenges av uforanderligheten i sin plikt, slik dampkjeler sprenges av trykket [...].
- 17) Utenfor vinduet smågjespet [...] vinden. Vinden gråt og stammet: «Tonja [...]». Og til vindens mumling sov Jurij [...].

Antropomorfismene er knyttet til flere personer: Komarovskij (1), Lara (2, 3, 4, 5, 6), Paša Antipov (10, 11), Antipov/Galiullin (13) og Galiullin (12), Gordon (16) samt Jurij 7, 8, 9, 15, 17 og Jurij/Gordon/Lara (14). Interessant er særlig 9, hvor Jurij utvikler en lengre simile med den fødende Tonja som en lektur. I 14 ser vi igjen sammenflettingsteknikken (*sceplenie*), idet også Lara opplever samme krigsscene.

Igjen ser vi at utgangspunktet i overveiende grad er antropomorfismer hvor menneskelig skikkelse/form overføres til konkrete inanimata: 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. Unntak er 2, 7, 8, 17 hvor det er emosjoner/psykologi som overføres, men igjen til konkrete. Igjen er det vanskelig å påpeke noe mønster, både hva gjelder de menneskelige karakteristika og de personifiserte inanimata. Men vi ser likevel at hva gjelder sistnevnte, er det i noe mer enn halvparten av tilfellene trekk ved naturen som personifiseres: 1, 3, 7, 8, 10, 12, 14, 15 og 17.

Antropomorfismene er igjen relativt spredt blant, og innen, de ulike kapitlene: 1:1, 2:1, 3:1, 4:3, 5:3, 6:2, 9:2, 10:1, 12:2, 14:1. Konsentrasjonen i kapittel 4 gjelder Laras noe høystemte og berusede inntrykk fra festen, mens det i kapittel 5 gjelder Ju-

rijs inntrykk av Moskva-været og – ikke minst – den fødende Tonja. Vi finner ingen antropomorfismer i kapitlene 7, 8, 11, og 13.

Del 5 – Avskjed med det gamle

Denne delen er på ca. 36 sider fordelt på 16 avsnitt, omtrent som foregående. Delen har hele 29 antropomorfismer, tilsvarende én pr. 1 1/4 side, det meste hittil:

- 1) [...] jeg kan komme dalende ned som snø på hodet.
- 2) [...] en kvinne med [...] en figur [...] som gjorde henne lik en liggehøne.
- 3) [...] kommissaren [...] som en igangsatt snurrebass [...].
- 4) [...] en ungdom [...] som et stearinlys, brant for [...] idealer.
- 5) [...] fedrelandet, som holder på å forblø [...].
- 6) [...] naturens tilsynelatende taushet [...].
- 7) Trærne kom frem [...].
- 8) [...] strømmer av skitten svette rant nedover trestammene.
- 9) [...] som om jorden om dagen hadde ligget helt sanseløs [...].
- 10) [...] stjernene funklet, og fra dem strakte seg [...] tråder [...] av sympati [...].
- 11) [...] glassrutene blinket nærsynt [...].
- 12) [...] strakte den svette, blondhodete maisplanten [...].
- 13) [...] de bleke, magre kattostplantene kikket, lik bondekoner i bluser [...].
- 14) [...] natten var [...] som barmhjertigheten eller klarsynets gave [...].
- 15) [...] Mor Russland [...].
- 16) Stjerner og trær kommer sammen og tales ved, nattens blomster filosoferer, og steinhusene holder møter.
- 17) Revolusjonen brøt løs [...] lik et sukk som har vært holdt for lenge tilbake.
- 18) [...] sosialismen er et hav [...] livets hav, originalitetens hav.
- 19) Orkanens brus [...] gikk langs gaten skritt for skritt [...].
- 20) [...] trærne løp i samme retning.
- 21) Lydløse gjenskinns av lynet [...] som om de lette etter noe.
- 22) [...] som vanvittige [...] skyene jaget [...] som for å unnsnippe forfølgere.
- 23) [...] den svarte uværshimmels ufravendte blikk.
- 24) [...] som sauer for menneskene i alle retninger [...].
- 25) Menneskene trillet som erter ned fra åsene [...].
- 26) Larmen av stemmer ble like øredøvende som en storm på havet.
- 27) [...] en vellukt liksom henvendt til Jurij Andreevič. Men [...] disse trær [...] lindetrærne [...] som et [...] rykte som fløy forbi [...].
- 28) [...] hvirvelvind av tanker [...].
- 29) [...] tvang dem til å lene seg til hverandre, disse nattlige skygger, og at de hvisket til hverandre, mens de såvidt rørte sine søvnige, tunge blad som lignet stammende, lespende tunger.

Delen beskriver Jurij og Laras arbeid sammen ved feltsykehuset i Meljuzeevo og hennes avreise derfra samt soldaturolighetene ved fronten og drapet på den unge kommissar Ginc. De aller fleste av antropomorfismene gjenspeiler Jurijs inntrykk: 1, 2, bl. a. hans inntrykk av kommissaren (3, 4, 5, 6), hans sinnstemning før samtalen med Lara (7, 8, 9, 10), hans inntrykk av natten (11, 12, 13, 14), hans samtale med Lara (15, 16, 17, 18), hans forberedelser til avreisen fra Meljuzeevo (19, 20), hans opplevelse av tordenen da han tror at Lara er kommet tilbake (22), hans inntrykk av soldaturolighetene (23, 24, 25, 26), hans tanker om Lara når han kjenner duften av

lindetreet (27) samt hans sinnstemning (28, 29). Den eneste antropomorfismen som ikke knyttes til Jurijs, er 21, som formidler Mademoiselles uro under tordenværet da hun tror at hun hører Lara banke på døren.

Vi finner et for oss nå kjent mønster ved at de fleste personifiseringer initieres med varierte menneskelige skikkelser/former, som projiseres til ulike typer konkreter (1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 20, 23, 24, 27 og 29), mens 26 vel må regnes som et abstrakt og 5, 19 og 21 kan oppfattes som enten konkrete eller abstrakte. I de tilfeller hvor det er emosjoner/psykologi som er utgangspunktet, overføres disse til både konkreter (6, 10, 22, 28) og abstrakter (14, 15, 17, 18).

Blant de sistnevnte legger vi merke til både revolusjonen og sosialismen (17, 18) liksom fedrelandet (5, 15).

Når det gjelder de menneskelige karakteristika, er det som tidligere vanskelig å finne noe fellestrekk ved disse, men vi legger merke til at med unntak av 5, 8 og 22 er det et merkbart fravær av krasse, negative, voldsomme trekk. Tvert imot, hovedinntrykket er et oppløftende, positivt mangfold.

Minst 19 av de personifiserte konkreter og abstrakter er hentet fra naturen (1, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28 og 29), og det kan hevdes at også 10 og 15 inngår i denne gruppen. Innen denne naturgruppen finner vi ofte trær og vegetasjon (7, 8, 12, 13, 16, 20, 27, 29).

De 29 antropomorfismene er igjen relativt spredt på kapitlene: 2:1, 4:1, 5:4, 6:4, 7:4, 8:4, 9:4, 12:2, 13:3 og 15:2. I kapittel 5 er det relativt høy forekomst av personifiseringer. Av disse er det særlig grunn til å peke på kapittel 7, hvor den bivånende og lyttende Jurijs inntrykk i natten forut for et folkemøte uttrykkes i fire personifiseringer (11–14) som konsentreres på bare 10 tekstlinjer i verket.

De kapitler som ikke har antropomorfismer, er tildels bakgrunnsstoff (1, 3) eller beskriver sekundære karakterer (10, 11), mens to beskriver Jurijs togreise tilbake til Moskva (14, 16).

Del 6 – Opphold i Moskva

Denne delen er på ca. 43 sider med 16 kapitler. Delen inneholder 17 personifiseringer som jeg vil nevne, hvilket tilsvarer omtrent én pr. 2 1/2 side:

- 1) [...] døren [...] forestilte [...] en åpen omfavnelse [...].
- 2) [...] du, Markel, sier hun, er helt svart innvendig[...] som sot i skorsteinen.
- 3) Palmer [...] sprikte med fingrene, som spøkelser.
- 4) [...] nyfødte [...] som store pakker [...].
- 5) [...] hun ble blussende rød, som en valmue [...].
- 6) Merkelig hvordan vennene hadde mistet glansen og var blitt fargeløse.
- 7) [...] lå det stumme, mørke og sultende Moskva.
- 8) Den tidligere [...] værhanen hadde forvandlet seg til [...] en lærd.
- 9) Inn gjennom [...] vinduet [...] så den brede folketoimme plassen [...].
- 10) [...] jeg er en gammel stridshest [...].
- 11) [...] dersom folket selv vil reise seg og rykke frem som en mur [...].
- 12) Det gamle, inngrodde dagliglivet [...] haltet fremdeles, slepte seg av sted på et vis [...].
- 13) Ovnene fikk varmen i vrangstrupen. På dens kropp av jern [...] dannet det seg rødgående ringer som tæringsflekker [...].
- 14) Vinduene begynte å felle tårer [...].

- 15) [...] like målrettet som luften som strømmet inn gjennom luftvinduet, kom Nikolaj styrtende inn [...].
- 16) [...] dette snøfokket [...] som ikke vet verken ut eller inn.
- 17) Og plutselig begynte uret, som ikke hadde erfart stell på årevis, å gå [...].

Delen beskriver Jurijs ankomst i Moskva fra Meljuzevo samt den vanskelige situasjonen i Moskva. Med to unntak knytter antropomorfismene seg til Jurij: én dreier seg om Markel (2) og én om Nikolaj Nikolaevič (10).

Det foregående mønsteret er fortsatt tilstede, men mindre uttalt enn i de foregående kapitler: 1, 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 13 og 14 overfører menneskelige skikkelser/former til konkreter, mens 12 og 15 gjelder overføringer til abstrakter og 7 må regnes som et grensetilfelle. I tilfellene 6, 8, 16, 18 projiseres emosjoner/psykologi til konkreter.

De menneskelige karakteristika er igjen varierte, men flere formidler denne delens triste grunntone i det trøstesløse og sultende Moskva: 3, 7, 12, 13, 14, 16. De personifiserte (in)animata er også varierte, men vi legger merke til at i motsetning til foregående kapitler er her bare fem tilfeller hentet fra naturen: 3, 5, 6, 15, 16. Innen disse er igjen vegetasjon viktigste undergruppe: 3, 5 og 6.

Dette er den første delen til nå hvor vi finner personifiseringer bare i halvparten av kapitlene: 1:2, 2:1, 3:2, 4:5, 5:1, 7:3, 8:1, 11:1. I de øvrige kapitlene, dvs. i 6, 9, 10, 12, 13, 14, 15 og 16 finner vi ingen eksempler. Forekomsten av hele fem personifiseringer i kapittel 4 forklares mye ved at dette kapitlet er uvanlig langt, hele ni sider, og i avsnittet er ikke antropomorfismene konsentrert. Derimot i kapittel 7 finner vi tre personifiseringer tett på hverandre i interiørbeskrivelsen og skildringen av Vedenjapins entré da han annonserer gatekampene. Her tjener menneskeliggjøringene til å dramatisere stemningen.

Det nokså påfallende fraværet av personifiseringer i halvparten av kapitlene kan forklares ved at her skildres på flere plan den trøstesløse situasjonen i Moskva forut for flukten til en bedre tilværelse i Ural.

Del 7 – Underveis

Den lengste delen i bok 1 på ca. 45 sider og med hele 31 relativt korte kapitler. Delen inneholder 22 antropomorfismer av betydning, tilsvarende omtrent én for annenhver side:

- 1) [...] årets første mildværsdager, vårens løgnaktige budbringere [...].
- 2) Snøstormen [...] kikket [...].
- 3) [...] snøgaten, som så [...] inn i de utildekkede [...] vinduene.
- 4) [...] snøflakene falt dovent [...] holdt seg liksom igjen, som om de tvilte [...].
- 5) [...] stasjonstrærne [...] nedtyngt av tykke snølag som de strakte frem som velkomst [...].
- 6) Samtaleemnet ga seg uttrykk i ansiktet [...] til gutten, som i et speil [...].
- 7) Tiden regner ikke med meg og lesser på meg alt den vil.
- 8) [...] virkeligheten [...] den er blitt så skremt at den gjemmer seg.
- 9) [...] bekkene [...] er dekket [...] av dyp snø, akkurat som et sovende barn gjemmer seg under et berg av en dundyne.
- 10) Huset oppe på fjellet pirret nysgjerrigheten, men tidde sørgmodig.
- 11) [...] solen [...]. Liksom av trofasthet mot fortiden fortsatte den å gå ned [...]

- 12) Toget krøp stønnende inn [...] som en gammel skogvokter [...].
- 13) [...] noen busker og trær [...] frigjorde seg [...] i det de trakk seg ut av [...] snøen, som om noen tar av et halsbånd eller knapper opp en krave.
- 14) Våren slo himmelens hode med beruselse [...].
- 15) [...] morgenen fremkalte flekker av speilreflekser, omtrent som når kokkepiken smører med en fjær [...].
- 16) De rente sin vei, som vannet.
- 17) Alt kunne ses., men de stod der og var ikke sikre på at de selv var til, var liksom oppdiktet: fjellet, det lille skogholtet og det bratte stupet.
- 18) [...] fossen smågled hele tiden til siden [...] sjanglet, holdt seg stadig på bena [...].
- 19) Her og der rettet bjørketrærne seg opp, lik martyrer, gjennomboret av tennene [...] til sine blader.
- 20) [...] solen stod opp og dukket sløret frem mellom gløttene [...] i mørket [...] som nakne skikkelser i badet [...].
- 21) Skinnegangene [...] forestilte en stor lokomotivkirkegård.
- 22) [...] at de skrøpelige småhusene [...] forsvant, omtrent som hodene til bondegutter som har fått farens skyggelue trukket langt nedover hodet.

Delen beskriver at Jurij motvillig lar seg overtale til å forlate det sultende Moskva og søke overlevelse i det fjerne Ural. På togreisen dører eller sover Jurij mye av veien, men opplever tilsynelatende omgivelsene (16) selv om flere av antropomorfismene later til å være fellesinntrykk eller ikke lar seg knytte til én bestemt karakter (1, 4, 17, 19). Jurij kan likevel knyttes til mer enn halvparten av antropomorfismene: 7, 8, 9, 10, 12, 13, 20, 21, 22 og sammen med Tonja til 5 samt med svigerfaren til 2, 16. Vašas inntrykk gjenspeiles i 6 og, med sin rømningsledsagerske Polja Tjagunov, i 18.

Fordelingen av personifiseringene tjener til å understreke den lange, ensformige togreisen til Ural med få adspredelser. Her finner vi ingen konsentrasjon, bare spredte forekomster med ett og noen ganger to tilfeller i til sammen 15 kapitler, altså omtrent halvparten av kapitlene: 1:1, 5:2, 6:1, 9:1, 11:1, 12:1, 15:2, 16:1, 18:2, 19:1, 23:2, 24:2, 25:1, 27:1 og 29:2. I de øvrige 16 kapitlene finner vi ingen antropomorfismer.

Det tidligere mønsteret gjentas også her: Nesten alle tilfellene initieres av ulike skikkelser/former som kombineres med forskjellige konkreter. Bare i noen få tilfeller er utgangspunktet emosjoner/psykologi og disse kombineres med konkreter (4, 10, 11) og i ett tilfelle med et abstrakt (8). Et interessant tilfelle er 1, hvor «løgnaktig budbringer» kan oppfattes både som en form og en følelse.

Flere av de varierte personifiseringene formidler på en fin måte den angst og usikkerhet som gjør seg gjeldende, både hos Jurij og andre: 1, 8, 9, 10, 16, 19, 21. Av disse er spesielt 19 og 21 forvarsler om at hardere tider nok skal komme.

Hele 14 av de personifiserte (in)animata gjelder ulike naturelementer (1, 2, 3, 4, 5, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 og 20), hvor det forhold at reisen finner sted i mars/april reflekteres i menneskeliggjøringene av snø og vann: 2, 3, 4, 5, 9, 13, 16, 18. Viktig er også vegetasjon: 5, 13, 17, 19. Dertil ser vi at gjenstander personifiseres, som toget i 12.

3.2.1. Konklusjon

Undersøkelsen av de syv delene i første bok har, slik vi har vist, resultert i følgende avklaringer:

1. Antropomorfismer er et gjennomgående trekk. Jeg har fremhevet 136 eksempler som forekommer i alle de syv delene, og i 72 av de til sammen 123 kapitlene, med en gjennomsnittlig hyppighet på én for hver $1 \frac{1}{4} - 2 \frac{1}{2}$ tekstsider. Bare i del 6 opptrer de ikke i et flertall av kapitlene, i det halvparten av kapitlene i del 6 har, og den andre halvpart har ikke, personifiseringer. Dette kan skyldes at del 6 skildrer vanskelighetene og det trøsteløse livet i Moskva forut for flukten til Ural: Konteksten innbyr ikke til den type «positiv» stilistisk beskrivelse som personifisering synes å være i første bok.
2. Antropomorfismene opptrer gjerne som «enslige svaler», dvs. spredt i del- og kapittelstrukturen. Bare unntaksvis kan vi registrere konsentrasjoner, som alltid er stemningsskapende og handlingsfremmende, slik som i 5:7 hvor Jurij opplever naturen i nattemørket.
3. Antropomorfismene er gjerne knyttet til de mest sentrale karakterene, primært Jurij og dernest Lara, dvs. de oppfatninger som fortelleren tillegger dem.
4. Et klart flertall av personifiseringene tar utgangspunkt i varierte menneskelige skikkelser og former, som i de aller fleste tilfeller kombineres med konkrete, langt sjeldnere med abstrakte. Konkretene er ofte naturfenomener og gjerne vegetasjon, trær.
5. Samlet sett bidrar personifiseringene etter mitt syn til å både kontekstuelte berike stemningsbildet og dramatisere handlingen på en vellykket måte.
6. I sum gir pkt. 1–5 foran grunnlag for å anta at antropomorfismer er brukt bevisst som et stilistisk virkemiddel.

Ovennevnte gir et visst grunnlag for å bekrefte utsagnene til Jakobsen og Weststeijn sitert i kapittel 2.1. De bekrefter tildels også vår hypotese om en relativ høy andel av konkrete personifiseringer. Men vi kan neppe si mer enn dette før gjennomgangen av annen del av boken og diktene.

3.3. Annen bok: del 8–16

Del 8 – Ankomsten

Delen er på ca. 20 sider og omfatter 10 kapitler av nokså lik lengde med unntak av de to innledende, kortere, kapitlene. Vi finner i alt 13 personifiseringer som jeg vil nevne, tilsvarende omtrent én personifisering pr. $1 \frac{1}{2}$ side:

- 1) Svaret lot ikke lenge vente på seg, og det var så livaktig og slående som noen kunne ønske.
- 2) Som et kornnek falt han overrende etter den overståtte sinnsbevegelsen.
- 3) Henover den løp telegrafstolper med symmilsskritt og forsvant bak horisonten.
- 4) Marxismen behersker seg selv altfor dårlig til å kunne være noen vitenskap.
- 5) I mor Rusland er det omveltninger [...].
- 6) På lesesalen hersket en anspekt dødsstillhet.
- 7) [...] denne mannen er sendt oss av skjebnen.

- 8) Bjørkelunden [...] med sine utbredte, nedbøyde grener, liksom med endene av noen vide ermer som faller ned mot jorden.
- 9) [...] selve rommets følelser var så sterke at det liksom tok av seg lua [...].
- 10) Disse fjellene hadde sin særskilte form, sin egen fysiognomi. Som mektige, hovmodige skygger mørknet de i det fjerne, mens de i taushet betraktet de reisende.
- 11) [...] hva har da Moskva ører til?
- 12) [...] forekom ham å være skjebnens ironi og tilsiktede renkespill [...].
- 13) Noen fastholder at denne vår guddoms svøpe og himmelske gave, kommissar Strel'nikov [...].

Her beskrives ankomsten med tog til Jurjatin og hestevogntransporten med kjørekaren Vakch (Bacchus) til Varykino. «Krüger-etterkommerne» innkvarteres hos det noe motvillige ekteparet Mikulicy'n, foreldrene til skogspartisanenes leder Liverij. De flytter inn i det beskjedne sidebygget, som de innreder og hvis hage de dyrker opp igjen. Vi møter den gode hjelper Samdevjatov.

Fordelingen av personifiseringene mellom og innen kapitlene er såpass spredt at det her neppe kan snakkes om en konsentrasjon eller et fravær. Et unntak kan være kapittel 8, hvor familiens fellesopplevelse av naturen under hesteskyssen til Varykino fremheves av to suksessive naturpersonifiseringer (9, 10). Vi finner følgende fordeling: 1:1, 3:1, 4:3, 6:2, 7:1, 8:3, 9:1 og 10:1, mens kapittel 2 og 5 ikke har personifiseringer.

Vi kan heller ikke påvise en konsentrasjon av personifiseringer med hensyn til karakterene. Bare to av menneskeligjøringene knyttes til Jurij (4, 6) mens Jurij/Samdevjatov sammen gjenspeiles i 3. Tonja assosieres med 7, 8 og familiens fellesopplevelser uttrykkes i 9, 10. Ellers knyttes personifiseringene til Tonjas far (2), Samdevjatov (5), Vakch (11) og Mikulicy'n (12, 13).

Personifiseringene springer her gjerne ut av hele skikkelser og former (1–11), sjeldnere kroppsdeler. Bare i noen få tilfeller (12, 13) er utgangspunktet psykologi og emosjoner. Overføringene skjer til såvel konkrete – og da gjerne natur og landskapselementer (2, 3, 8, 9, 10), sjeldnere til interiører (6) – som til abstrakter, som for sin del virker uensartede (1, 4, 5, 7, 11, 13). I enkelte tilfeller skjer overføringene til hva som kan ses som både abstrakter og konkrete (5, 7, 11). Med et visst unntak for 6, 12, 13, og tildels 10, som kan oppfattes som truende og illevarslende metaforer, bidrar de øvrige antropomorfiseringene til den positivt forventningsfulle og ansente ankomststemning etter den lange reisen.

Del 9 – Varykino

Med ca. 28 sider er denne delen noe lengre enn det foregående. Det har 16 kapitler med i alt 18 personifiseringer, dvs. én menneskeligjøring for omtrent hver 1 3/4 side.

- 1) [...] under den åpne himmelen som brenner deg med sitt velsignede åndedrag
- 2) [...] fra statens lomme [...].
- 3) [...] tilsetningen av kunst [...] vil bli selve verkets kjerne, dets vesen og sjel.
- 4) [...] Puškins firefotede versemål ble liksom en måleenhet for Russlands liv [...] som de risser opp [...] formen av en fot [...] eller [...] nummeret på en hanske for å få den til å passe godt på hånden. Således senere rytmen i det talende Russland, hennes sanger [...].

- 5) Solen myser søvnlige med sine oljeaktige øyne i skogen, søvnlige plirer skogen med nålene sine som med øyenhår [...]. Naturen gjesper, strekker seg litt, snur seg på den andre siden og faller igjen i søvn.
- 6) [...] disse plystretonene, skogånden, lerketrall
- 7) [...] den duggdekte småskogen, skjelvende og mens den rettet seg opp, ristet seg som om den var kilen.
- 8) [...] nattergalen tok til å synge [...] inntrengende, bønnfallende, lignet på en oppfordring eller en formaning: «Våk opp!» [...].
- 9) [...] liksom ikke menneskene i Jurjatin kom inn, men husene og gatene [...].
- 10) Bibliotekpersonalet hadde [...] ansikter [...] farge som saltede agurker eller grå mugg [...].
- 11) [...] statuer av kvinnelige mytologiske skikkelser [...] syntes doktoren [...] at alle de kvinnelige beboerne kom ut av huset [...] og så på ham [...].
- 12) [...] og når den lange ulla til sauene og geitene sopte bakken, så det ut som om de dro oppslåtte frakkeskjorter etter seg.
- 13) [...] revolusjonære som tar seg selv til rette [...] er som lokomotiver som går av sporet.
- 14) Katen'ka [...] i det hun trakk den lille munnen ut til en runding som på en fisk som er trukket opp av vannet.
- 15) Nedover Laras kinn rant [...] tårer, som vannet fra [...] regnet på ansiktene til stenstatuene [...].
- 16) [...] begynte en nattergal å synge. «Våk opp!, våkn opp!» kalte og oppfordret den, og det lød nesten som de religiøse formaningene påskeaften: «Min sjel, min sjel! stå opp, hvorfor sover du!»
- 17) Disse kvistetasjene som var klemt ned tvers over hustakene som hatten på et hode!
- 18) [...] som en gave fra skaperens hender all denne [...] herlige ynde [...] hennes nærhet [...] som en lys nordisk sommernatt [...] som havets første bølge når en i mørket løper til havet nedover sandstranden.

I den 9. og strukturelle midtdelen hvor Jurij (i første person) skriver sin dagbok i kapittel 1–9, forventer vi naturligvis at de fleste personifiseringene vil gjenspeile hans tankeverden. Men siden han møter Lara i biblioteket i Jurjatin og innleder et forhold til henne i kapittel 10–12, kunne vi ha ventet at Lara var blitt tilgodesett med å ha opplevd i hvert fall noen få personifiseringer! Men nei, samtlige 18 personifiseringer reflekterer faktisk Jurij's poetiske opplevelser. Andre karakterer kommer bare inn i 14, 15 og 18. Dermed får vi til fulle demonstrert at Jurij er hovedpersonen, den som forfatteren identifiserer seg mest med, og gjennom hvis øyne handlingen ses.

Fordelingen av personifiseringene er konsentrert til halvparten av kapitlene: 1:2, 4:1, 6:1, 8:4, 10:2, 13:1, 14:3, 16:4, mens de øvrige kapitlene 2, 3, 5, 7, 9, 11, 12 og 15 ikke inneholder personifiseringer som vi vil fremheve. Dette betyr at innslaget av antropomorfismene, til tross for hva vi kunne forvente, ikke er nevneverdig større i «dagbokskapitlene» 1–9 enn i de øvrige kapitler. Likevel er det i det korte kapitlet 8, og muligens også i det lengre kapittel 16, at vi finner en konsentrasjon. Særlig i 8. kapittel, hvor Jurij inspireres i sin skrivning av naturbeskrivelser i *Evgenij Onegin* og av *bylina*-skikkelsen Solovej–Razbojnik, får vi hele fire naturpersonifiseringer tett på hverandre. Her spiller antropomorfiseringer åpenbart en viktig rolle. Er det tilfeldig at 8. kapittel samtidig er midtkapitlet i den tematiske viktige 9. delen?

Som tidligere initieres de fleste antropomorfismene med ulike former og skikkelser, tildels også kroppsdeler. Disse projiseres – som tidligere – hovedsakelig til konkreter. Av konkretene representerer noe over halvparten (1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14,

15, 16 og 18) ulike naturfenomener, bl. a. nattergalen (8, 16) med sitt oppvekkelses- og oppstandelsesbudskap som vi husker fra Jurijs sykeleie i 6:15. Verdt å merke er også forsterkningsmekanismen i de to antropomorfismene hvor Jurij sanser Lara (15, 18): her ser vi «doble» personifiseringer, f. eks. i 15, hvor Lara gir liv til statuen samtidig som hennes tårer levendegjør regnet, eller i 18, hvor hun samtidig fremtrer som en nordisk sommernatt og som havets første bølge. Vi merker oss dessuten at ingen av antropomorfismene gir inntrykk av pessimisme eller nedtrykthet, alle virker tvert imot positive og oppløftende.

Del 10 – Den gamle postveien

Delen er relativt kort med 20 sider fordelt på syv kapitler med i alt 14 antropomorfi- seringer av betydning, tilnærmet én antropomorfisme pr. 1 3/4 side:

- 1) Hovedveien gikk gjennom dem [...] uten å se seg om [...].
- 2) De gikk i gåsegang [...] fryktelige, som lynlimt på himmelen.
- 3) Snøen [...] på hustakene var fortsatt hvit og hang utover som tette, høye luer.
- 4) [...] fra jorden, som [...] var blitt helt svart og glinset av svette.
- 5) [...] såvidt skimte vokslys som beveget seg og fløt av sted og de opplyste panner, nes- ser, ansikter.
- 6) I krigen var hele blomsten av Russlands unge menn blitt drept, tilbake var ikke annet enn skrap, folk som ikke dugde til noe.
- 7) Og Russland var også en ung gifteferdig jente, hun hadde virkelige beilere.
- 8) [...] fargen til det førrevolusjonære, jomfruelige Russland [...].
- 9) De hadde tilbrakt sitt liv med å passe på maskiner, og selv var de uten barmhjertighet, kalde som maskiner.
- 10) [...] til de guder, for hvis føtter revolusjonen hadde lagt sine gaver [...].
- 11) Vdovičenko, «Sorte Fane», denne russiske anarkismes støttepillar, kjempekar [...].
- 12) Lyseblå og rosafarget var pikenes kjoler. Lyseblå var himmelen. Rosafarget var sky- ene som seilte over himmelen så langsomt og regelmessig, så en kunne tro at himmel- len seilte sammen med dem.
- 13) [...] blodet flyter som en forsvarsløs elv.
- 14) [...] Sanka slår ut vinduet med knyttneven, vips er han ute på gaten og avsted som en vind.

Jurij, som er blitt bortført av skogspartisanene i slutten av kapittel 9, hører vi ingen- ting om i denne utfyllende bakgrunnsdelen med historisk og geografisk skildring fra Ural, med den eldste hovedveien i Sibir, og kampene mellom de hvite og de røde, eksemplifisert i Galuzina, hennes mann Vlas og sønnen Terentij.

Personifiseringene kan derfor ofte tilskrives til enkeltkarakterer og er «uni- verselle» (1, 2, 3, 4, 5, 12 og 14). Galuzinas tanker reflekteres likevel i 6, 7, 8 og 9 og hennes manns i 13. Videre får vi en kritisk beskrivelse av Antipovs far (10) og Vdovičenko (11) som neppe reflekterer deres egenbilde av seg selv.

Fordelingen av antropomorfismene på kapitlene er ganske spredt: 1:2, 2:1, 3:4, 4:2, 6:2 og 7:3. Kapittel 5 mangler personifiseringer. Vi har ingen konsentrasjon i kapittel 7 fordi dette er relativt langt. Det kan derimot hevdes at vi i det korte kapittel 1 får en slags konsentrasjon ved at 1, 2 følger tett på hverandre og bidrar til å frem- heve inntrykket av ensrettet bevegelse og tristhet knyttet til fangemarsjene østover.

Likedan har vi i kapittel 6 to personifiseringer tett på hverandre (10, 11) som sammen fremhever den politiske dimensjonen som skildres.

Også her initiertes personifiseringene i skikkelser og former, ikke psykologi og emosjoner, som igjen gjerne antar konkrete, ikke abstrakte, former, ofte knyttet til naturen, f. eks. hovedveien (1), lynglimt (2), snøen (3), jorden (4), blomster (6) skyer (12), elver (13), eller vinden (14). I kontrast med naturpersonifiseringene ser vi at ubrukelige mennesker fremstilles som skrap (6), og bolsjevikene som kalde maskiner (9). Når Galuzina ser tsar-Russland som en ung jomfru (7, 8) impliserer det at bolsjevikene ses som voldtektsmenn.

Personifiseringene spenner fra det pastoralt-idylliske (3, 7, 8, 12) til det realistisk-brutale (2, 6, 9, 10, 13), noe som understreker kapitlets kontrastering av krigens råhet med det fredelige dagliglivet.

Del 11 – Skogspartisanene

Med sine 22 sider har denne delen ni kapitler og i alt 14 menneskeligjøringer verdt å nevne, dvs. én personifisering pr. 1 1/2 side:

- 1) Husene [...] liksom skrumpet sammen og trakk seg ned i jorden [...].
- 2) Det var en mørk, regntung dag [...]. Og i sjelen hersket det samme forenklede mørke [...].
- 3) Men landsbyen hadde sett skjevt til henne [...].
- 4) [...] om dette har kostet slike oseaner av blod [...].
- 5) [...] livet [...] dets åndedrag, dets sjel [...]. Livet er [...] den uavbrutte selvfornylses prinsipp, begynnelsen som kontinuerlig omformer seg.
- 6) [...] dere er Russlands lysende fakler og befriere [...].
- 7) Maktmenneskene [...] er grodd helt fast i vanen [...].
- 8) [...] skog som gjennomskinneres av den synkende sol [...] liksom han selv også slapp gjennom seg disse søyler av lys.
- 9) [...] solens lysstråler [...] disse dobbelte [...] brokete [...] søvndyssende [...] som [...] mumler det samme ensformige.
- 10) Det flimrende sollyset [...] dekket ham [...] liksom han iførte seg en tryllehatt som gjorde ham usynlig.
- 11) Bruddstykker av tanker hvirvlet rundt i ring eller sveivet rundt som et hjul, nesten bankende, som en ødelagt maskin.
- 12) Like fullstendig som sommerfuglen som ble borte, forsvant Jurij Andreevič under det spillende nettet av solstråler og skygger som dekket ham.
- 13) [...] bjørkene [...] liksom med sine utstrakte armer verget seg [...].
- 14) [...] jeg har mye adelsblod på min hender [...] som vannet er alt rent bort.

Jurij har nå vært nærmere to år ufrivillig hos skogspartisanene som deres lege. Delen beskriver såvel partisanenes kamp mot de hvite som Jurij's diskusjoner med partisanlederen Liverij, Jurij overhører et komplott mot Liverij og treffer den sinnsforvirrede Pamfil, som senere dreper sin kone og barn for å hindre at de faller i de hvites hender og blir mishandlet.

Som i del 9 er det gjennom Jurij's øyne hendelsene ses (1, 2). I 4, 5, 6 og 7 er det Jurij's verdisyn som reflekteres i diskusjonen med Liverij, mens vi i 8, 9, 10, 11 og 12 får del i hans naturopplevelser. Bare enkeltvis møter vi andre karakterer som Pe-

lagja (3) og Pamfil (14), mens 13 mer viser Jurijs reaksjon på den blodtørstige Pamfil.

Personifiseringene er samlet i fem av kapitlene: 2:2, 5:4, 7:1, 8:4, 9:2, mens 1, 3, 4 og 6 ikke inneholder antropomorfismer som vi vil fremheve. Av de fem kapitlene er det bare i kapittel 5 og 8 at vi kan peke på konsentrasjoner. Dette er imidlertid i viktige tematiske sammenhenger som da Jurij overfor Liverij tilkjennegir sitt tolsto-jansk-inspirerte livssyn (4, 5) og karakteriserer de revolusjonære (6, 7), og da han tar inn over seg naturoplevelser (9, 10, 11, 12).

For første gang i bok 2 ser vi at omtrent halvparten av tilfellene kan sies å ta utgangspunkt i ulike psykologiske og emosjonelle trekk (2, 9, 11, 14 og tildels også 3, 4, 5 og 7). Dette avviket kan gjenspeile en mer innadvendt og reflekterende holdning hos Jurij, som ville passe med at han er i fangenskap og atskilt fra sine nærmeste. Men som tidligere er det de konkrete, fysiske ting som personifiseres, bare unntaksvis abstrakter (5). Som tidligere er det ofte ulike sider ved naturen som bringes til live (2, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 13 og 14), gjerne solen (8, 9, 10, 12) og vegetasjon (7, 8, 13).

Med unntak av 1, 4, 13 og 14 som kan virke skremmende eller truende, og 2, 3 som virker nedtrykkende, er de øvrige personifiseringene estetisk nokså nøytrale, flere virker til og med idylliske (8, 9, 10, 12). Helhetsinntrykket estetisk sett blir omtrent som i foregående kapittel.

Del 12 – Frosne rognebær

Denne delen har med 23 sider fordelt på ni kapitler i alt 17 antropomorfiseringer av betydning, dvs. én pr. 1 1/4 side:

- 1) Liksom rognebærtreet hadde sett alt dette [...] gitt dem bryst, som en amme dier det lille barnet.
- 2) Liksom denne barske [...] kjempeskogen på et vis hadde snublet [...] styrtet utfor [...] er synlig og suser der nede.
- 3) Historien vil gi oss oppreisning. Ertertiden vil nagle til skampælen [...].
- 4) [...] begynte det å snø, i et krampaktig hastverk, som i en slags hvit forfjamselse.
- 5) [...] skyene gled til side, som om [...] de åpnet vinduene oppe i himmelen [...] vannet svarte fra jorden [...].
- 6) En russisk folkevise er som vannet i en dam.
- 7) [...] haren sprang [...]. Den løp forbi et rognebærtre og klaget til det. Gi ikke din skjønnhet til den fiende slem. Jeg vansmekter i fangenskap. Jeg vil rømme til mitt røde bær, min hjertenskjær.
- 8) [...] trekantede grantrær [...] som om de hadde satt seg på bakken på sine tykke bakker [...] kender [...].
- 9) Du ser dit og tror det er en skog. Men dette er en uren makt [...] akkurat som dine folk med basalyzkene.
- 10) Tror du at fuglen har tenkt å bygge et rede? [...]. Det er en krans som vandronningen har begynt å flette for datteren sin.
- 11) Eller for å ta den røde fanen deres [...] det er det røde hodetørklet til dødspiken [...].
- 12) [...] snøstormen er ikke vind, den er en varulv som har mistet trollungen sin [...].
- 13) [...] begynte det å duskregne [...] som om [...] gråter [...] bildet av et forgudet hode. Og hodet gråt [...] regnet kysset og rant nedover det.
- 14) Be til Guds mor. Hun er lysets bolig og det levende ords bok.
- 15) [...] taigaens grense. Men [...] i hennes øyne [...].

- 16) [...] de skrinne, vinterlig-nakne buskene, lik sparsomme hår på et hode
- 17) [...] rognebærtreet. Det [...] strakte to tilsnødde grener frem mot ham. Han husket [...] de hvite armene til Lara [...] tok tak i grenene og trakk treet til seg. Liksom et bevisst svar rystet rognebærtreet snø nedover ham [...]. Han mumlet [...] min rognedronning [...].

Her skildres partisanlivet, partisanenes felleskap og indre motsetninger, samt den omgivende naturen, igjen som oftest sett gjennom Jurijs øyne (1, 2, 13, 15, 16 og 17) eller mer generelt (4, 5, 8). Bare i ett tilfelle er Jurij tilsynelatende fraværende, nemlig under henrettelsen av de elleve komplottmakerne da Vdovčenko uttrykker seg antropomorfistisk (3). Et vesentlig innslag utgjør skildringen av Jurijs «konkurrent», helbredersken og trollkvinnen Kubaricha som reflekteres i 6, 9, 10, 11, 12 og 14. Men sentralt i de sistnevnte eksempler er likevel at det er Jurij som bivåner og overhører henne, slik at også i disse eksemplene er det Jurijs opplevelsesverden vi tar del i.

Personifiseringene er spredt over 6 kapitler: 1:3, 5:2, 6:2, 7:7, 8:1, 9:2, mens kapitlene 2, 3 og 4 mangler nevneverdige personifiseringer. Vi kan registrere en konsentrasjon når Kubaricha forteller (7, 8 og igjen 9, 10, 11, 12), hvilket intensifiserer hennes fremstilling, og tildels også i beskrivelsen av snøværet (4, 5) og da Jurij assosierer Lara og rognebærtreet og bestemmer seg for å flykte (16, 17).

Som så mange ganger tidligere er det skikkelser og former, tildels også kroppsdeler (11, 13, 15, 16) som initierer bildet. Bare unntaksvis er det psykologi eller emosjoner som er utgangspunktet (4, 6). Noen ganger, spesielt med Kubarichas lignelser (9, 10, 11, 12 og 14), kan det være vanskelig å trekke disse skillelinjene. I 7 ser vi egentlig en dobbel personifisering idet både heltens-haren og kjæresten-rognebærtreet assosieres. Det som er iøynefallende er at med unntak av abstraktene i 3 og 14 er det de konkrete, fysiske fenomener som levendegjøres og da spesielt naturen. I denne kategorien er det vegetasjon som er sterkest representert (1, 2, tildels 7, 8, 9, 16 og 17). Rognebærtreet, som delen delvis tar sitt navn etter, både innleder og avslutter rekken av personifiseringer (1, 17) og opptrer tildels i 7.

Samlet sett er alle personifiseringene suggestive og svært tiltalende, selv ikke Kubarichas trolleventyr fremtrer som heslige eller skremmende, snarere som intense og manende.

Del 13 – Rett overfor huset med statuene

Dette er en av de lengre delene. De 42 sidene, som er fordelt på 18 kapitler,¹ inneholder 19 personifiseringer, dvs. i gjennomsnitt én personifisering for annenhver side:

- 1) [...] Store Kjøpemannsgate. Husene og kirkene så på den [...].
- 2) [...] for ikke å falle til jorden og ikke kysse byens gatestener [...] som et levende vesen.
- 3) Naturen alene var forblitt trofast mot fortiden [...].
- 4) [...] kvelden [...] medlidende [...] lovet å begynne [...].

1. Den russiske utgaven (B. Pasternak 1990, t. 3) har 18 kapitler, i likhet med Malinovskis danske oversettelse, mens Gallis' norske oversettelse bare har 17 kapitler, idet kapittel 3 og 4 i den russiske og danske utgaven er slått sammen til kapittel 3 i den norske utgaven.

- 5) Doktoren var nesten takknemlig mot trappen for dens trofasthet mot fortiden.
- 6) Denne bagatellen talte på sitt vis om [...].
- 7) Vedstykkene tok friskt fyr samtidig og brant knitrende [...] og etter som veden fenget, nådde den sjalu blindheten til Jurij [...] full visshet.
- 8) De smakløse møblene så ut som de var fiendtlig innstilt mot ham.
- 9) Men han, tosken, [...] gikk inn i rommet ikke som inn i et annet rom, men liksom inn i sin lengsel etter Lara!
- 10) Og denne utstraktheten – Russland, hans uforlignelige [...] mor [...].
- 11) [...] ved det dansende lyset fra den brennende ovnen [...].
- 12) [...] og himmelen i all sin bredde senket seg ned til hans seng og to store kvinnearmer, hvite til skuldrene [...].
- 13) [...] overlate dette slitet til naturen, selv bli en gjenstand, en plan [...] i hennes barmhjertige, fortryllende [...] armer.
- 14) Han ble fornærmet på begivenhetenes gang, på selve historien. De har småkranglet helt til nå. Han fører [...] fortsatt regnskap med henne.
- 15) Når en ser ut gjennom vinduet når snøen faller, ser det ikke da ut som om noen kommer gående tvers over gårdsplassen bort til huset?
- 16) [...] med himmelens øyne [...] med himmelens ansikt [...].
- 17) Et enkelt menneskeliv ble Guds livshistorie, og fylte med sitt innhold hele universet [...] Adam ville bli lik Gud [...] Gud blir menneske, for å gjøre Adam til Gud [...].
- 18) «Ti for meg er natten det utøylede, brennende begjær og syndens dystre, måneløse iver».
- 19) Jurij Andreevič stirret slik frem for seg i vinduet, som om det ikke var snøfallet han så på, men som om han fortsatte å lese brevet fra Tonja [...].

Delen skildrer hvordan Jurij etter flukten fra skogspartisanene og mange harde prøvelser finner tilbake til Jurjatin, som kontrolleres av bolsjevikene. I Laras leilighet, tvers overfor huset med figurene, finner han en lapp med noen ord fra henne. Lara har hjulpet Tonja under fødselen, og Jurij har en datter. Lara finner Jurij i febevillelse, de gjenopptar sitt forhold, Jurij får en legejobb på sykehuset, men det politiske klima hardner til og Jurij ønsker seg vekk. I et brev fra Tonja forteller hun at de skal utvises og akter seg til Paris, at hun vet om hans forhold til Lara; hun tar farvel med ham og regner neppe med at han vil greie å følge etter.

Personifiseringene er samlet i syv kapitler: 1:1, 2:5, 7:5, 10:2, 14:1, 17:4 og 18:1. I kapittel 2 bidrar konsentrasjonen 3–6 til å fremheve Jurijs anspenhet da han nærmer seg Laras leilighet. I kapittel 7 bidrar konsentrasjonen 9, 10 og tildels 11 til å formidle Jurijs sjalusi, mens det i kapittel 17 er Sima Tuncevas fortolkninger av kristendommen som forsterkes gjennom konsentrasjonene av 16, 17 og 18. Et klart flertall av kapitlene mangler personifiseringer (kapitlene 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 16).

Det er igjen stort sett Jurijs tankeverden som personifiseringene belyser: hans gjenoppdagelse av bybildet i Varykino og Laras bosted (2–12). Selv det som skjer i 16, 17, 18 og 19, hvor Sima Tunceva tolker kristendommen for Lara, blir også Jurijs opplevelser, fordi han ligger lyttende i siderommet, liksom han i forrige del bivånet Kubaricha. Det eneste eksemplet som ikke direkte kan tilskrives Jurij, er faktisk en generell innledende beskrivelse (1), mens Laras betraktninger om sin mann Antipov (15) jo er henvendt til Jurij.

Vel halvparten av personifiseringene initieres med ulike skikkelser, former og kroppsdelar (1, 2, 10, 11, 12, 15, 16, 17 og 19), mens de øvrige initieres med psyko-

logiske, emosjonelle trekk (3–9 og 13, 14, 18). Overføringen skjer dels til abstrakter (3, 12, 14, 17, 18) og vi merker oss assosiasjonen mellom Lara og himmelen (12, 16), mens vi for øvrig møter et variert utvalg konkreter i form av av utendørsscener, som byen (1), gatesten (2) samt interiørgjenstander, f. eks. trappen (5), låsen (6), møbler (8). Innslaget av naturen er beskjedent (3, 4, 15, 19). I 12 og 16, hvor Lara ses som himmelen, vil noen i likhet med meg oppfatte dette som abstraksjoner om naturen, ikke konkrete naturinnslag, mens andre vil helle mot sistnevnte tolkning.

Det er instruktivt at med unntak av 8 bidrar alle personifiseringene til å underbygge den positive, forventningsfulle stemningen som preger Jurijs ønske om en snarlig gjenforening med Lara.

Del 14 – På ny i Varykino

Med 46 sider er dette en av bokens to lengste deler. Den har 18 kapitler og hele 33 personifiseringer, mer enn noen annen prosadel. Likevel tilsvarer dette gjennomsnittlig bare én personifisering pr. 1 1/4 side.

- 1) [...] Komarovskij [...]. Hans nærvær plaget dem, akkurat som synet av den tunge eike-tresbuffeten og det iskalde desembermørket utenfor vinduet.
- 2) Det er vuggen for Russlands store fremtid [...].
- 3) [...] som de begjærlige hendene til Kina, Japan og Amerika strekker seg etter [...].
- 4) [...] det er virkelig døden som banker på våre dører.
- 5) [...] våre nattlige, hemmelighetsfulle ord, store og stille, lik navnet på det asiatiske osean.
- 6) [...] denne tynne, skrøpelige unge piken var ladet liksom med elektrisitet [...].
- 7) [...] å være kvinne, være elektrisitet, å tenne kjærligheten [...].
- 8) Sima [...] var innpakket i to eller tre lange sjal, som gjorde at hun ble seende ut som en rund, rett stokk.
- 9) Katja og Lara [...] var kledd i pels [...] og ble begravd i høyet som store, klossete bylter.
- 10) Som en slags krans av samtidighet [...] alt er blitt sjel.
- 11) Du har fått vinger for å fly høyt over skyene, men jeg som er kvinne, har fått til oppgave å holde meg på jorden og med mine vinger beskytte en liten fugleunge mot fare.
- 12) [...] i tidens ånd.
- 13) Jurij Andrejevič var omgitt av en velsignet stillhet som åndet av lykke og liv.
- 14) Språket som er skjønnhetens og fornuftens hjem og bolig, begynner selv å tenke og tale for mennesket [...].
- 15) Lik vannmassene i en mektig elv [...] selve språkets strøm [...] skaper underveis [...] tusenvis av andre former [...] uten navn.
- 16) Det rene sengetøyet, rommenes renhet, deres konturers renhet, gled sammen med nat- tens, snøens, stjernenes, og månens renhet til en entydig bølge som skyllet gjennom doktorens hjerte.
- 17) Og du lyser og brenner fremdeles, mitt klare lille voksløst!
- 18) [...] den hyppige vekslingen av verselinjer hvasket ham hva han skulle fylle dem med.
- 19) Parken i Varykino [...] som for å se doktoren i ansiktet og minne ham på noe.
- 20) [...] skjulet var liksom pukkelygget.
- 21) [...] som om han stod sent på kvelden i sitt livs mørkeste urskog.
- 22) [...] mens jeg prøvde å svelge min smerte, omtrent som om det var en eplebit som hadde satt seg fast i halsen.

- 23) [...] klemte han med all sin kraft rundt halsen på den smale, dreide tresøylen, som om han ville kvele den.
- 24) [...] han ble helt myk og kraftløs, som pelsfrakken som begynte å gli nedover skulderen hans.
- 25) Vinterkvelden åndet med uvant deltakelse, som et vitne som hadde bivånet alt.
- 26) [...] vinke fra seg timens påtagelige skjønnhet, som lik en flokk påtrengende kondolerende [...].
- 27) Jeg vil risse opp dine trekk på papir, slik som etter en fryktelig storm [...] spor legges på sanden [...]. Havet legger igjen pimpstein, kork, muslinger, tang [...]. Således kastet livets stormer deg opp til meg [...].
- 28) Om vinteren henger løvskogens nakne kvister tynne og ynkelige under snøen, lik hårene på en gammelmannsvorte.
- 29) Dette var århundrets sykdom, epokens revolusjonære galskap.
- 30) Fødselen til sosialismens idé.
- 31) Marxismen trådte frem. Han så, hvori ondets rot besto.
- 32) Når hun kom inn i rommet, var det som et vindu sprang opp og værelset fyltes med lys og luft.
- 33) [...] Noen bloddråper var rullet bortover snøen og blitt til røde kuler som lignet på frosne rognebær.

Her skildres Jurij, Lara og Katjas flukt vinterstid til Varykino, hvordan tilværelsen der veksler mellom det ekstatiske og fortvilelse. Jurijs andre opphold i Varykino preges av vekslingen mellom inspirert diktskrivning og vissheten om at samværet med Lara og Katja ikke kan vare lenge. Komarovskij innfinner seg med bud om Strel'nikovs angivelige død og at flukt til Det fjerne østen med ham nå er deres eneste redning. For å redde Lara og Katja lurer Jurij Lara til å reise, vel vitende at han selv ikke vil følge etter og at dette er deres endelige avskjed. Den ettersøkte Strel'nikov innfinner seg, han og Jurij snakker åpent ut om Lara og om de store politiske samtidshendelsene. Strel'nikov, som regner med å bli fanget, velger å begå selvmord.

Kapitelfordelingen av personifiseringene er ganske spredt: 2:3, 3:4, 4:2, 7:3, 8:5, 9:1, 11:3, 13:6, 14:1, 16:1, 17:3, 18:1, mens kapitlene 1, 5, 6, 10, 12 og 15 mangler antropomorfer. Innen kapitlene finner vi konsentrasjoner ved kontekstuell viktige hendelser som i kapittel 3, da Jurij overtaler Lara til å flykte med ham (4, 5, 6, 7), i kapittel 7, da de i Varykino må konstatere sine ulikheter (10, 11, 12), i kapittel 8, da Jurij får inspirasjon til å skrive (13, 14, 15), i kapittel 11, da han aner at avskjeden nærmer seg (19, 20, 21), og i kapittel 13, da han grepet av fortvilelse etter deres avreise ikke vet hva han skal gjøre av seg (22–24 og 25–27)

Enkelte av personifiseringene kan tilskrives andre enn Jurij, f. eks. Komarovskij (1, 2, 3), eller Strel'nikov (30, 31) eller Lara (10, 11, 17), men igjen er det i stor grad Jurijs opplevelser vi på denne måten får del i : idet han overbeviser Lara om å flykte til Varykino (4, 5), i det han tenker på Lara (6, 7, 16, 27, 32), i det han i ekstasisk inspirasjon skriver dikt (13, 14, 15, 18), idet han fylt av smerte ser Lara bli borte (23, 24, 25), idet han samtaler med Strel'nikov (29) og i det han ser den døde Strel'nikov (33).

I denne delen finner vi i motsetning til alle de foregående delene ingen klare mønstre: omtrent halvparten av personifiseringene tar sitt utgangspunkt i skikkelser, former og kroppsdeler (2, 8, 9, 14, 16, 17, 19, 20, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 32 og 33), og de øvrige i psykologiske og emosjonelle karakteristika, med unntak av enkelte som

kan hevdes å initieres i begge disse kategoriene (1, 3, 4, 11), m. a. o. en nokså lik fordeling. Overføringene skjer noe oftere til konkrete (2, 3, 5, 8, 9, 11, 14, 15, 17, 19–24, 27, 28, 32, 33) enn til abstrakter. Vi finner 10 naturpersonifiseringer (1, 3, 5, 11, 15, 19, 21, 25, 27, 28, 32), bl. a. hav/vann (5, 15, 27) og vegetasjon (19, 21, 28). Av disse gjelder 5, 25, 27 og 32 Jurij som tenker på Lara. Når Jurij tenker på Lara (5, 6, 7, 16, 25, 27, 28, 32), utgjør personifiseringer av naturen bare halvparten av tilfellene. Når Jurij gripes av skriverinspirasjon, finner vi at utgangspunktet for metaforen både kan være skikkelse/form (14) og psykologi/emosjon (18). Begge kombineres med skrift som kan oppfattes som noe konkret (14) eller abstrakt (18). Strel'nikov tar utgangspunkt i skikkelse/ form som kombineres, ikke uventet, med abstrakter som sosialsimen (30) og marxismen (31).

Estetisk virker de fleste av personifiseringene tiltalende. De som formidler kapitlets vonde inntrykk – 4, 21, 22, 33 og i mindre grad 3 – greier dette på en dempet måte, uten å være grelle eller overdrevne.

Del 15 – Avslutning

Avslutningsdelen på 46 sider har 16 kapitler, men bare 15 menneskeligjøringar av betydning: Dette gir bare én personifisering for hver tredje side, hvilket er det minste til nå. Reflekterer dette Jurijs trøstesløse siste 8–9 år?

- 1) Disse ildfargede markene [...] ropte lydløst om hjelp [...].
- 2) [...] over himmelen, som skygger over et ansikt [...] gled [...] skyene [...].
- 3) Markene uten mennesker så ut som de var foreldreløse [...].
- 4) [...] skogene strålte opp og kjekket seg, lik fanger som var satt på frifot.
- 5) Samtalens ville ferd bar dem [...].
- 6) [...] kilden for deres patos [...].
- 7) [...] talen [...] var i tidens ånd [...].
- 8) Akkurat som de jager rekker av bilder bortover sine verselinjer, slik jager den travle forretningsgaten menneskemasser forbi oss [...].
- 9) [...] enden av kisten [...] stirret [...].
- 10) [...] blomstene alene erstattet [...] sangen [...]. De [...] liksom i kor [...] på en måte utrettet noe.
- 11) [...] som hadde forvandlet hennes liv til en kjede av forbrytelser som hun ikke selv forstod.
- 12) Lange rekker av tanker, generaliserende resonnementer, kunnskaper [...] jaget gjennom henne, som skyer over himmelen [...].
- 13) De elsket hverandre fordi alt omkring dem ville det slik: jorden under dem, himmelen over deres hoder, skyene og trærne.
- 14) [...] disse tårevåte ordene klebet seg sammen til rask, innsmigrende pludring, akkurat som når vinden rasler med silkeaktig fuktig løv som varmt regn har klistret i hop.
- 15) Farvel [...] min strie og dype elv, hvor jeg elsket din brusen dagen lang, hvor jeg elsket å kaste meg i dine kjølige bølger.

Her skildres Jurijs siste leveår, fra han tidlig i 1922 vandrer til fots tilbake til Moskva gjennom det borgerkrigsherjede landskapet og til han dør i august 1929. I Moskva gir han opp legegjerningen, mister dikterinspirasjonen og skriver engasjerte, men sporadiske, populariserte brosjyrer om sin livsfilosofi, som disippelen Vaša trykker opp og som får en viss sirkulasjon. Jurij gjør noen mislykkede, halvhjertede forsøk

på å bli gjenforent med familien. Jurij blir samboer med Marina, datter av den tidligere portneren Markel, og de får to barn. Gordon og Dudurov forsøker å få ham på rett kjøp, men Jurij ser dem som politisk hjernevaskede og de skilles. Underveis første arbeidsdag til sin nye jobb ved Botkin-sykehuset som Evgraf har ordnet, dør Jurij i august 1929. Evgraf og Lara ordner begravelsen, som må være ikke-kirkelig av hensyn til Marinas muligheter til pensjon.

Personifiseringene er samlet i 7 kapitler: 2:4, 7:3, 11:1, 13:2, 14:1, 15:2, 16:2, mens det mangler personifiseringer i de fleste kapitlene: 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12 og 17. Innen kapitlene bidrar sammenstillingen av 1–2 og 3–4 i kapittel 2 til å dramatisere inntrykket av ødeleggelsene på landsbygda. Jurijs beklemthet ved vennenes velmente formaninger fremheves av konsentrasjonen 5, 6, 7 i kapittel 7, mens Laras farvel med Jurijs døde legeme opphøyes gjennom personifiseringene 12–13 i kapittel 15 og 14–15 i kapittel 16.

Jurij er sentral i de fleste av personifiseringene, både i opplevelsen av naturen (1, 2, 3, 4) og i opplevelsen av samtalen med Gordon/Dudurov (5, 6, 7).

Etter hans død møter vi dessuten personifiseringer i hans notater (8, 9). Beskrivelsen av hans kiste (9, 10) kan tilbakeføres til flere av de sørgende. Flere av personifiseringene som knyttes til Lara (11, 12, 13, 14, 15) involverer Jurij, idet enkelte av disse kan oppfattes som en samtale med ham (13, 15).

For første gang i prosadelene overhodet finner vi at et flertall av tilfellene springer ut av psykologiske og emosjonelle trekk (1, 5, 6, 7, 11–15 og tildels 9 og 10), mens mindretallet tar sitt utgangspunkt i skikkelser, former og kroppsdelene (2, 3, 4, 8, 9 og tildels 9 og 10). Dette kan understreke en vektlegging av tanker og følelser. Men som før er det de konkrete ting som menneskeligjøres, og varierte naturpersonifiseringer finner vi hele ti ganger: 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 14 og 15, inklusive Laras tanker om Jurij (11–15). De ti naturpersonifiseringene omfatter eng og mark (1, 3), skog/trær/løv/blomster (4, 10, tildels 14), himmel/skyer (2, 12, tildels 13) samt vann/regn (15, tildels 14). Iøynefallende er 13 hvor Lara tillegger både jorda, himmelen, skyene og trærne vilje. Naturpersonifiseringene tjener til å understreke verkets tematikk om det evige liv og naturens fornyelsesevne, jf. kapittel 4.2

Slik en kunne forvente i en beskrivelse av Jurijs siste trøstesløse år, formidler personifiseringene et inntrykk av forvarsel (1–3), frustrasjon (4–9), og en stille verdighet (9–15).

Del 16 – Epilog

Epilogen på 13 sider har bare 5 kapitler med seks tilfeller, dvs. gjennomsnittlig én antropomorfisme for annenhver side.

- 1) [...] visket vekk fra jordens ansikt [...].
- 2) Gaten [...] fanger alt med det blotte øret og forandrer det [...].
- 3) Udaloj knegget, liksom den ville si kom igjen, Tanjuša, «La oss kjøre av sted så fort som mulig til skikkelige mennesker [...].
- 4) [...] både levende vesener og maskiner [...] snakker med meg på russisk?
- 5) [...] Moskva fortonet seg ikke som et sted [...] men som heltinnen i en lang fortelling [...].

- 6) Og det var som om boken de holdt i hånden visste alt dette og støttet og ga deres følelser støtte og bekreftelse.

I denne korte delen skildres vennene Gordon og Dudurov, først som vellykkede offiserer under krigen i 1943, og deretter på sine gamle dager i 1948 eller i 1953. De ser tilbake på sine liv og minnes vennen Jurij. I 1943 møter de hans og Laras datter, vaskehjelpen Tanja «Besočeredeva», men hennes uforfinede stil hindrer dem trolig fra å gi til kjenne sitt vennskap med Jurij. Sluttscenen – som muligens finner sted i Stalins dødsår 1953 – preges av stemningen som hviler over «denne hellige by» Moskva, og av at Jurij's diktbok liksom får liv i deres hender.

Etter en generell bakgrunnsbeskrivende personifisering (1) ser vi at Gordon og Dudurov knyttes til 2, 5 og 6, men også til 3 og 4, hvor Tanja i deres påhør skildrer sin historie. Det kan hevdes at den avdøde Jurij reflekteres i 6 i form av sin diktbok og vennenes minner om ham.

Et nå velkjent mønster avtegner seg. De fleste personifiseringene (1, 2, 4, 5) initieres i skikkelser, former og kroppsdelar som igjen projiseres hovedsakelig til konkrete, som jorden (1), dyr og maskiner (4), eller til og med Moskva (5). Bare i et par tilfeller (3, 6) er utgangspunktet følelser eller sansefølelser, og også i disse tilfellene skjer assosiasjonene med konkrete, som en hest (3) eller en bok (6).

Personifiseringene opptrer i de fleste kapitlene: 1:1, 2:1, 4:2 og 5:2, mens kapittel 3 mangler klare eksempler. Fordi kapittel 5 er kort sammenlignet med det foregående, skiller de to menneskeliggjøringene i kapittel 5 seg ut, spesielt 6, fordi et tematisk poeng i verket nettopp er at forfatteren gjenoppstår i form av sin dikning.

Som vi skal i kapittel 4, er det viktig at de to siste tilfellene (5, 6) begge knytter an til sentrale temaer i verket, nemlig «den hellige by» Moskvas rolle i russisk historie og diktverket som dikterens oppstandelse, eller evige liv.

3.3.1. Konklusjon

Undersøkelsen av bok 2 (del 8–16) har gitt følgende avklaringer:

1) Antropomorfer er også her et gjennomgående trekk. Jeg har trukket frem 149 eksempler. Disse forekommer i alle delene, og i 64 av de til sammen 110 kapitlene, med en gjennomsnittshyppighet på én pr. 1 1/4 – 3 side, dvs. noe mindre hyppig enn i bok 1, hvilket forklares av den lavere forekomsten særlig i del 15.

2) Personifiseringene opptrer også her relativt spredt, men det fins klare konsentrasjoner innen enkeltkapitler i alle delene, unntatt muligens del 8 og 10, og disse sammenstillingene bidrar til å formidle den kontekstuelle stemningen og fremmer handlingen, f. eks. Laras farvel med Jurij i 15:15 (personifisering 13–14) og 15:16 (personifisering 15–16).

3) Av de ni prosadelene i bok 2 kan personifiseringene i stor grad knyttes til Jurij i hele 6 av delene: 9 og 11–15. Ekstremt i så måte er del 9 som delvis er i første person og hvor Jurij knyttes til samtlige 18 personifiseringer. Bare i del 8, i bakgrunnskildringene i del 10 og i del 16, er det andre enn Jurij som vi kan tilbakeføre personifiseringene til.

4) I et flertall av delene (8, 9, 10, 12, 16) er det primært menneskelige skikkelser, former og dels kroppsdelar som genererer menneskeliggjøringene. I to deler (13, 14) finner vi en omtrent lik fordeling mellom disse og personifiseringer basert på psyko-

logi og emosjoner. Bare i del 15 kan vi registrere at psykologi og emosjoner er i overvekt som utgangspunkt. For alle delene er det likevel karakteristisk at koblingene skjer til konkrete, og bare helt sekundært til abstrakter. Blant konkretene er naturpersonifiseringene en tallrik gruppe, f. eks. i del 9, 11, 12, 14 og 15. I del 13 og 16 derimot finner vi svært få naturpersonifiseringer. Blant disse utgjør vegetasjon (bl. a. rognebærtreet), sol/lys, samt hav/vann/regn/elv de vanligste innslagene.

5) Personifiseringene har stor metaforisk variasjonsbredde og spenner fra det pastoralt-idylliske til det mest rå og brutale, avhengig av konteksten. Dette betyr at personifiseringene ser ut til å være nøye tilpasset konteksten.

6) Totalt sett gir ovennevnte grunnlag for å hevde at personifiseringer synes å være brukt som et stilistisk virkemiddel i bok 2, del 8–16.

Samlet sett gir dermed gjennomgangen av bokens prosadeler grunnlag for å bekrefte vår hypotese om å finne en relativ høy andel av konkrete personifiseringer. Dette åpner i seg selv for andre interessante problemstillinger som vi her bare kan antyde: f. eks. har den påviste preferansen for konkrete personifiseringer trolig sammenheng med trenden til forenkling i Pasternaks forfatterskap som vi påpekte. Enkelte psykologisk-biografisk orienterte forskere vil kunne hevde at forenklingen også skyldes innflytelsen fra malerkunsten. Den tidlige Pasternak var riktignok påvirket av kubismen og impresjonismen, men forenklingen hos den modne Pasternak kan også henge sammen med en etterhvert økende innflytelse på Boris fra faren Leonid Pasternak, som malte og tegnet realistiske og naturskildrende bilder og portretter, bl. a. illustrasjoner til Tolstojs «Ispoved». Vi vet at Boris forgudet farens bilder hele sitt liv.

En annen interessant mulighet som fortjener mer oppmerksomhet er Pasternaks forbindelse til imaginismen, som i sitt manifest fra 1918 hadde som program å skape en poesi av originale og konkrete metaforer, og som ikke tillot forbindelsene konkret-abstrakt eller abstrakt-konkret (Nilsson 1973:68).

Gjennomgangen gir også grunnlag for å bekrefte utsagnene til Jakobson og Weststeijn sitert i kapittel 2.1.

3.4. Jurij Živagos dikt: del 17

Hensikten her er ikke å analysere eller skandere diktene eller å gi en inngående tolkning av de enkelte diktene slik særlig Davie (1966), i mindre grad Gifford (1977) alt har gjort. Hensikten er heller ikke å benytte en særskilt tilnærming til et utvalg av diktene slik Bodin (1976) har gjort i sin kristologiske tolkning eller f. eks. belyse og datere enkeltdikt fra en biografisk vinkel slik Ivinskaja (1980) og Vil'mont (1987) allerede har gjort. Hensikten er derimot å antyde et tolkningsmangfold og relatere de 62 antropomorfismene vi har funnet i diktene, til dette spekter. Dette tolkningsspekter vil vi særlig basere på Davie (1966), Gifford (1977) og Bodin (1976), og enkelte andre studier.

De 25 diktene kan klassifiseres ulikt, men det er hensiktsmessig som Bodin (1976:47) å dele dem inn i dikt med tematikk av enten naturskildrende eller bibelsk karakter og dessuten kjærlighetsdikt. I tillegg vil kategorien folkloristisk benyttes. Disse fire kategoriene er karakteriserende og ikke ment å være gjensidig ekskluderende. Om enkelte dikt kan det også være uenighet: Bodin (1976) ser «Eventyr» som et

bibelsk dikt, mens Gifford (1977:208) mer oppfatter det som et politisk frihetsdikt. Jeg ser på det som et bibelsk/allegorisk dikt som ikke utelukker Giffords tolkning.

Det er viktig å merke seg at de 25 diktene kommer i en bestemt rekkefølge og til sammen danner en syklus: Bodin (1976:15–17) ser en systematisk variasjon i dikt-syklusens tilknytning til årstidene: De første og siste seks dikt har på ulikt vis tilknytning til våren. En syklus på fem dikt følger de seks innledende vårdikt. Disse fem knyttes sammen på forskjellig måte med sommeren. Deretter følger en sekvens med fem dikt som har vinteren felles. Overgangene skjer ved at høstdiktet «Høst» (nr. 12) følger sommerdiktene og ved at vinterdiktene innledes av høstdiktet «August» (nr. 14).

Ovennevnte betyr at en tolkning av diktene blir spesielt meningsfull ved å ta hensyn til den sammenhengen de inngår i, selv om det er usikkert om Jurij bestemte utvalget eller rekkefølgen: I 15:14 og 15:17 beskrives at Evgraf ber om og får Laras hjelp i å ordne Jurijs papirer, noe Jurij selv tydeligvis ikke hadde greid før sin død. I 17:5 nevnes at Evgraf har redigert Jurijs skrifter, dvs. diktsamlingen. Undertegnede er uenig med Gifford (1977:201-202) som hevder at det er uinteressant å knytte diktene til relevante prosadeler, slik Davie (1966) har forsøkt. Diktene presenteres som Jurijs refleksjoner, på bakgrunn av hans liv som beskrevet. Siden hans liv på mange måter ble mislykket og diktene fremstår som hans viktigste bidrag for ettertiden, er det etter mitt syn relevant å knytte diktene, hvor mulig og rimelig, til hans beskrevne livsløp.

Vi legger merke til av oversikten under at de 62 antropomorfismene er nokså jevnt fordelt med to-tre eksempler i hvert dikt i gjennomsnitt. «Humle», «Eventyr» og «Daggry» kan etter mitt syn også tolkes som utvidede antropomorfismer (allegorier). Fordi diktene er av ulik lengde kan vi ikke legge for mye i ulikheter i forekomsten. I forhold til de vurderingene vi skal komme til i kapittel 4.2 kan det likevel være relevant å nevne at de fire diktene med størst forekomst – «Pasjonsuken», «Lys sommernatt», «Julestjernen» og «Jorden» – alle er av enten bibelsk eller naturskildrende karakter. Det er i denne temagruppen dikt vi ville forvente høyere forekomst enn f. eks. i kjærlighetsdiktene, fordi sistnevnte alt befinner seg i en overveiende menneskelig sfære hvor det er vanskeligere å operere med menneskeliggjøring. Men faktisk er det slik at de fire diktene med lavest forekomst – «Hamlet», «Vårløsning», «Magdalena II» og «Getsemane» – også er av enten bibelsk eller naturskildrende karakter, noe vi ikke ville ha forventet. Samlet sett kan vi derfor ikke trekke entydige konklusjoner om sammenhenger mellom tematikk og forekomsten av antropomorfismer i diktene.

Dikt	Tematikk	Antall personifiseringer:
1. Hamlet	bibelsk	1
2. Mars	naturskildrende	3
3. Pasjonsuken	bibelsk	5
4. Lys sommernatt	naturskildrende	5
5. Vårløsning	naturskildrende	1

Dikt	Tematikk	Antall personifiseringer:
6. Forklaring	kjærlighet	2
7. Sommer i byen	naturskildrende	2
8. Vinden	naturskildrende	1
9. Humle (Beruselse)	kjærlighet	1
10. Etersommer	naturskildrende	2
11. Bryllup	folkloristisk	2
12. Høst	naturskildrende	3
13. Eventyr	bibelsk, evt. allegorisk	1
14. August	naturskildrende	3
15. Vinternatt	naturskildrende	2
16. Atskillelse	kjærlighet	3
17. Møte	kjærlighe	t2
18. Julestjernen	bibelsk	5
19. Daggry	naturskildrende, evt. bibelsk	2 (evt. 1)
20. Miraklet	bibelsk	2
21. Jorden	naturskildrende	7
22. Onde dager	bibelsk	2
23. Magdalena I	bibelsk	3
24. Magdalena II	bibelsk	1
25. Getsemane	bibelsk	1

Når det gjelder de kvalitative aspektene, vil vi behandle disse etterhvert i forbindelse med en kort omtale av hvert dikt, fulgt av en vurdering av eventuelle mønstre.

Hamlet

Flere har påpekt betydningen av referansen til Bibelen i 2. strofe: /Esli tol'ko možno, Avva Otče, / Čašu etu mimo pronesi /. Disse Jesu ord i Getsemane utdypes i det siste diktet «Getsemane». I lys av jeg-formen er det nærliggende å tillegge Jurij identifikasjonen med Hamlet og Jesus, muligens fremskyndet av et forventningspress fra omgivelsene og en isolasjonsfølelse som Jurij sliter med på grunn av sin spesielle innsikt i sin tid. For Hamlet og Jesus fremstår i de to diktene som dommere over sin tid (Bodin 1976:28). At det første og siste diktet forbindes nært med bibelske referanser til Jesu siste tid på jord, tyder på at de 25 diktene kan tolkes som en syklus. Og det er parallellen mellom dikterens gjerning og Jesus, som antydes allerede i Gamlet og som utvikles, ja konvergerer, særlig fra og med diktet «Julestjernen», som har opp tatt flere. Hamlet er alene slik Jesus er alene i Getsemane. Jesu oppstandelse

og evige liv får sitt motstykke i dikterens «oppstandelse» gjennom diktverkene. Det er imidlertid problematisk å finne konkrete henvisninger i prosadelen for diktet, og tolkninger må derfor basere seg på overordnede tolkninger av hele diktsyklusen og romanen. Uansett om man tolker Gamlet-skikkelsen i bibelsk retning eller i retning av Shakespeares Hamlet, ser vi at den ene antropomorfismen som diktet inneholder: *nattens mørke stirrer på meg gjennom tusenvis av kikkerter* – i begge tolkninger står sentralt ved sin teaterkikkert-fokusering på Gamlet-skikkelsen.

Mars

I dette naturskildrende vårdiktet feires naturens fornyelse. Jeg assosierer det primært med togreisen til Ural beskrevet i 7:19, hvor Jurij slumrer mens snøen blir borte og våren holder sitt inntog. Under togreisen stoppes de av snødrev, men deres ankomst preges av våren og den nesten sommerlige stemning da hestekjerren når Varykino. Davie (1966:54-55) viser derimot til 4:2 og mener at siste strofe indikerer en urban kontekst hvor Lara, innlosjert i en fraværende kunstners atelier, nyter vindutsikten.. Uansett bidrar de 3 personifiseringene vi har påpekt – 1) *budeie-våren som tar tingene fatt*, 2) *snøen som er syk av anemi* og 3) *pratet til søvnløse bekker*, en viktig rolle i menneskeliggjøringen av mars.

Pasjonsuken

Dette bibelske diktet om påskeuken kan knyttes til 10:1–5, til den sibirske byen Krestovozdvizensk og dens kloster med kampscener mellom de røde og hvite i bakgrunnen. Påskesymbolikken vises i klokkekimingen og den religiøse prosesjonen, og temaet kan tolkes som Jesu oppstandelse nevnt i siste verselinje (Gifford 1977:205). Kombinasjonen oppstandelse–vårens ankomst genererer naturlig nok personifiseringer slik at også naturen kan delta i feiringen (Bodin 1976:45). De fem antropomorfismene som er nevnt – 1) *skogen som en rekke i bønn*, 2) *trærne ser, deres blick*, 3) *to bjerkestrær ved porten må gå til sid e*, 4) *vårens samtale, vårryktet*, og 5) *mars som om et menneske kom frem* bidrar på sitt vis indirekte til å understreke tematikken knyttet til påske, Jesu lidelse og gjenoppstandelse, i diktet.

Lys sommernatt

I dette naturskildrende diktet fra St. Petersburg har våren kommet lenger: her blomstrer eple- og kirsebærtrærne. Siden lokaliseringen er St. Petersburg, som jo ikke forekommer i prosadelene (jf. kapittel 4.6), og siden det trekkes inn en mystisk kvinne fra Kursk, som heller ikke forekommer i prosadelen (Lara vokste opp i Ural), er det vanskelig å relatere diktet til prosadelen. Enkelte har derfor antydnet at diktet kan reflektere Jurijs kommunikasjon med sin dikteriske muse (Davie 1966:59–68). Ivin-skaja (1980:164) gir derimot en tilforlatelig biografisk tolkning. Davie er ikke overbevisende når han knytter diktets stemning til møtet mellom Gordon og Dudurov i Moskva 1948 eller 1953 (Jurij er da død). De to første antropomorfiseringene: 1) *vi er grepet av den samme forsiktige trofasthet mot hemmeligheten*, 2) *natten trenger seg frem som en barfotet vandrerske*, kan underbygge en tematikk knyttet til frykten for angiveri. De 3 øvrige antropomorfiseringene: 3) *eple- og kirsebærtrærne som ikler seg hvitaktige blomster*, 4) *trærne som hvite spøkelser flokkes ut på veien*, 5)

som om de vinket farvel til den hvite natten som hadde bivånet så mye, understreker fargen hvit fra diktets tittel.

Vårløsning

Dette naturskildrende vårdiktet kan forbindes med både togreisen fra Moskva til Jurjatin i 7:19 og naturskildringene der, og dels til beskrivelsene av vann i 9:15, hvor Jurij prøver å bryte med Lara, som han forlater i Jurjatin for å ri hjem til sin familie i Varykino, bare for å bli bortført av partisanene. Tanken på Lara forfølger Jurij slik vannet forfølger hovslagene i 2. strofe. Solovej–Razbojnik i 6. strofe finner vi omtalt i 9:8 med beskrivelsen av ankomsten i Varykino tidlig om våren. Diktet kontrasterer tildels med det foregående uskyldige diktet. Her er en mer alvorlig tone med stemmer, gråt og solnedgangens brann. Nattergalens toner truer med både galskap, smerte, lykke og plager. Den ene antropomorfismen vi har funnet, *der piletreet som bøyer sitt enkeslør*, uttrykker naturens sorg og knytter an til den alvorlige tonen og den etterfølgende Solovej–Razbojnik-figuren.

Forklaring

Jeg oppfatter dette diktet, hvor vi går over til sommerdiktene, som et urbant kjærlighetsdikt som formidler Jurijs sinnsstemning i Moskva etter gjenkomsten fra Jurjatin. Diktet kan også dels reflektere Jurijs samliv med den tredje kvinnen i hans liv, Marina, og 13:8, hvor Jurij etter å ha vendt tilbake til Varykino fra partisanene, har en vond drøm. Diktet omhandler flere kvinneskikkelser, og det lyriske jeg kan både være Jurij, men paradoksalt også enkelte steder forførerer Komarovskij: Nest siste strofe går i sensuell detalj inn på kvinneanatomien. Gifford (1977:206) peker på kjærlighet som noe potensielt farlig for poeten, det lyriske jeg, noe som han prøver å rive seg vekk fra. Av de to antropomorfismene diktet inneholder kan den første: 1) *dødskvelden som hastig spikret fast*, (solnedgangen til Manège-veggen) reflektere emosjonelle konflikter, mens den andre personifiseringen, i siste vers: 2) *hvordan enn natten griper meg med (i) en ring*, kan peke på nattlige, emosjonelle, forhold.

Sommer i byen

Enda et naturskildrende dikt, nå med sommeren som bakgrunn. Kvinnefiguren i strofe 1–2 er sannsynligvis Tonja, mens uværet henspiller på samvittighetsnag og de duftende, men sure lindetrær henspiller på Lara. Her nages altså Jurij av samvittighetskvaler. Davie (1966:83) viser til velkomstfesten i 6:4, hvor Jurij sent på natten i tordenværet ser seg tvunget til si at han bare elsker Tonja. Lukten av lindetrær er imidlertid sterk og knyttet til Lara: i 5:6 på vei til møtet med søster Antipova (Lara) lukter Jurij duftende lindetrær. Neste kveld, da Lara stryker og Jurij er i ferd med å erklære sine følelser, kommer lukten av lindetrær inn gjennom vinduet. I 5:13 på vei til Moskva i toget lukter han igjen blomstrende lindetrær. De to antropomorfismene i diktet underbygger en slik tolkning gjennom personifiseringer av 1) *natten som lover en storm*, og 2) *de blomstrende lindetrærne skuler i sin søvnløshet*.

Vinden

Dette naturskildrende, triste sommerdiktet, hvor vinden klager, kan knyttes til 15:16, hvor Lara, henvendt til Jurijs døde legeme, erklærer at hans bortgang er slutten også for henne. Davie (1966:86) ser diktet som Jurijs svar til Lara: hans trøst blir at vinden i sin sorg vil oppsøke henne for å synge en godnattsang. Forsåvidt kunne diktet alternativt klassifiseres som et kjærlighetsdikt. Gifford (1977:206) mener at både «Vinden» og «Humle» med sin vekt på kjærlighet, enten trist kjærlighet («Vinden»), eller midlertidig lidenskap («Humle»), minner om Magdalenas dårlige erfaringer, fra hvilke hun prøver å fri seg i diktene «Magdalena I» og «Magdalena II». De to antropomorfismene er egentlig en og samme personifisering av vinden: *vinden som klagende og gråtende, av målløs raseri, vil finne ord til en godnattsang*. menneskeligjøringen av vinden spiller en bærende rolle i dette korte diktet: man kunne, som med neste dikt, endog betrakte hele diktet som en antropomorfisering av, eventuelt en allegori over, vinden.

Humle (Beruselse)

Dobbeltbetydningen «humle» (planten *humulus lupulus*) og «beruselse» bærer dette diktet som jeg oppfatter som et kjærlighetsdikt. I 4:4 knyttes Lara til beruselse: «Ostatok chmelja u Lary kak rukoj snjalo» (s. 102). Davie (1966:86) relaterer ikke diktet til prosadelen og tolker diktet som uttrykk for frihet. Gifford (1977:206) er som nevnt opptatt av den lidenskapelige kjærlighets kortvarige natur. Flere har festet seg ved diktets seksuelle undertoner, bl. a. Ivinskaja og Achmatova. Jeg foretrekker å se diktet som en utvidet antropomorfisme (eventuelt en allegori) hvor parets seksuelle beruselse menneskeligjør planten.

Ettersommer

Dette naturskildrende sommerdiktet minner om skildringen av forberedelsene til vinteren i partisanleiren i 12:1–4. Her kontrasteres naturens vilkårlighet med menneskets målrettede planlegging. Naturskildringene kan gjenspeile også utsnitt fra Jurijs lange retur fra Varykino til Moskva, særlig 15:2. I dette perspektivet tjener de to antropomorfismene: 1) *skogen kaster omkring, som en klovn* og 2) *det er synd på høsten, denne klutesamlersken, som feier alt i denne dalen*, til å fremheve naturens vilkårlige fremferd som mennesket søker å overvinne.

Bryllup

Dette diktet har vi klassifisert som «folkloristisk» bl. a. fordi det ikke klart faller under noen av de andre kategoriene og fordi det formidler et landsens bryllup. Meteret bygger på den folkelige komposisjonsformen «častuška» nevnt i strofe 5. Det eneste bryllupet det kan knyttes til er Lara og Paša Antipovs bryllup i 4:3. Davie (1966:92–91) ser ikke den ukjente dansende kvinnen som bruden Lara, men heller som forestillingen om en brud, en menneskeligjøring av det forbigående og flyktige. Gifford (1977:206) er opptatt av den underliggende moralen i de to siste strofene, som han oppfatter som så viktig for hele diktsyklusen: livet er en oppløsning av oss selv i alle andre, livet er som en gave. Hvis dette er en rimelig tolkning, kan vi si at de to ant-

ropmorfismene 1) *og én*, (dansende kvinne) *hvit som snø, som en påfugl, påfugl, påfugl*, og 2) *den bråkete plassen som våknet opp*, som relativt sentrale i diktets billedverden.

Høst

Med dette naturskildrende høstdiktet forlater vi sommerdiktene. Første strofe gjør det naturlig å knytte diktet til Jurijs familiesavn, mens tømmerhytten i strofe 2–3 bringer tankene til Varykino. Vi nevnte under tekstgjennomgangen av kapittel 14 at Jurij her slites mellom dikterisk inspirasjon på den ene siden og på den annen side sin tiltrekning til Lara og vissheten om at samværet med henne ikke vil vare lenge. Davie (1966:97–98) ser diktet i sammenheng med Jurijs beslutning om å returnere til Varykino med Lara og Katja, beskrevet i 14:3–4, og oppbrudds- og fluktstemningene der. At denne reisen foregår vinterstid i slede, samtidig som diktets naturskildringer er høstlige, ikke vinterlige, må ifølge Davie skyldes at naturskildringene er hentet annetsteds fra, f. eks. fra oppholdet hos partisanene. Gifford (1977:206) er opptatt av hva han ser som et fellestrekk med «Vinternatt» idet han mener begge dikt priser seksuell forsakelse og bygger opp til Magdalenas bekjennelser i diktene med hennes navn. Det kan tenkes innvendinger mot disse tolkningene, men uansett bidrar de tre antropomorfismene i diktet: 1) *tømmerveggene skuer*, 2) *brus, høstblad, rasle og falle ned flottene og mer uvørent* og 3) *du kaster kjolen slik lunden kaster bladene*, til å fremheve høsttematikken samtidig som det siste eksemplet introduserer en seksuell undertone.

Eventyr

Dette er et spesielt viktig dikt i syklusen og i romanen. Det er både det eneste dikt hvis genese vi hører om, nemlig i 14:9, der Jurij gripes av en febrilsk dikterinspirasjon, og samtidig er det midtdiktet i syklusen, med 12 dikt foran og etter seg. Dessuten er det det eneste av de 25 diktene som tilsynelatende ikke har antropomorfismer. Mange tolkninger er da også fremsatt. Gifford (1977:209) tolker diktet som en frihetskamp, både for individuell frihet og Russlands frihet. Davie (1966:99) ser dette diktet som en allegori over et seksuelt samvær og forbinder det med 14:9 hvor Jurij, Lara og Katja opplever ulvene rundt Varykino som en truende nærhet. På basis av behandlingen av legenden om St. Georg og dragen innen bysantinsk hagiografi og «*duchovnye stichi*» ser Bodin (1976:47–66) diktet som bibelsk. Han tolker diktet som det sentrale bildet i en biografisk ikon med de øvrige diktene som omkringliggende ikoner. Livingstone (1989:106) ser Jurij som en russisk versjon av St. Georg og antyder at Jurijs hjelpeløshet reflekteres i St. Georgs søvn. Jeg mener Bodins tolkning, som ikke utelukker Giffords, er besnærende, men ikke uproblematiske. Diktet kan etter mitt syn tolkes som en utvidet personifisering, eller en allegori: menneskeliggjøringen av det gode i form av helten som kjemper for det gode mot det onde, kan dertil knyttes til tre tolkninger som jeg oppfatter som de mest sentrale tolkninger av verket, jf. kapittel 4.2 hvor dette er utdypet.

Ifølge Bodin (1976:15–17) spiller diktet en viktig strukturell rolle som biografisk ikon og kan ses parallelt med kapittel 9 som spiller tilsvarende rolle i prosadelen.

August

Vi har her et naturskildrende høstdikt med bibelske undertoner og kirkeslavismer samt innslag av sterke farger (safran, varm oker, oransje-rød, azur, gull). Det er naturlig å knytte diktet til Jurijs begravelse i august 1929. Datoen 6. august nevnt i strofe 4 viser til feiringen i den ortodokse kirken av tre dager tidlig i august. De tre siste strofer innledes av farvel: dikterens farvel med livet og kunsten, ifølge Gifford (1977:203)¹. Diktet danner en overgang til en gruppe på fem dikt som på ulik måte er knyttet til vinteren. Davie (1966:104) tolker diktet som en apoteose av dikteren som i sin kunst transfigurerer verden og selv blir transfigurert, i tillegg til at kunstneren gjenoppstår posthumt i sin kunst. Diktet har tre personifiseringer: 1) *solen som brøt frem som lovet, uten svik*, 2) *døden sto som en statsoppmåler i skogen*, og 3) *jeg* (dikterens stemme) – *din slagmark*. Personifisering av solen, døden og lidelsens slagmark, sistnevnte i form av dikterens stemme, innebærer at antropomorforiseringer står sentralt i diktets billedbruk.

Vinternatt

Et naturskildrende vinterdikt hvor det brennende lyset står sentralt. Diktet nevnes konkret i 14:8. Det brennende lyset henspiller på 3:9 og Laras samtale med Paša julen 1911 hvor vokslyset brenner, det samme vokslyset som Jurij og Tonja ser idet de kjører forbi på vei til juletefesten hos Sventickij-familien. I det samme rommet vil Lara i august 1929 sørge over Jurijs døde kropp; videre henspiller vokslys-symbolikken på Lara i 14:8 i Varykino, idet hun våkner og sammenlikner den iherdig skrivende Jurij med et lite vokslys. Ivinskaja (1980:161–162) har for dette, som for de to påfølgende dikt, sin egen biografiske fortolkning som vi ikke skal gå inn på. De to antropomorforismene: 1) *skyggene la seg, skygger av korsede hender [...] ben*, og 2) *og vokset dryppet som tårer på kjolen*, fremhever bl. a. interiørstemningen med erotiske, emosjonelle understrømninger som kontrasteres med snødrevet ute, og må anses som billedmessige sentrale i diktet. Interessant er også «kryssende skjebner» – kanskje en henvisning til Pasternaks sammenflettingsteknikk (*sceplenie*)?

Atskillelse

Dette kjærlighetsdiktet hører nært sammen med neste dikt i syklusen, som også er et kjærlighetsdikt, begge mot en vinterbakgrunn. Den tapte kvinnen som diktet avsluttes med åpner neste dikt. I 14:13-14 er Jurij alene i Varykino etter at Komarovskij er reist med Lara, Katja og (noe Jurij aldri får vite) Jurijs og Laras ennå ufødte barn. Jurij tenker på Lara og assosierer henne med havet. Hav- og vannsymbolikk går igjen i diktet. Davie (1966:112) er ganske bestemt i synet på at hele verket i større eller mindre grad reflekterer en løpende parallell mellom Lara-havet, et synspunkt Magidoff (1968:82) deler. Davie viser til et poeng først påpekt av Edmund Wilson: Lara er kortformen for Larissa, som i den ortodokse kalender betyr «måke», og en pre-kristen mytologisk Larissa var konen til sjøguden Poseidon, jf. også kapittel 4.7.

1. Dette diktet og «Gamlet» var blant de dikt som ble lest høyt av de sørgende under Pasternaks egen begravelse i Peredelkino 2. juni 1960 (de Mallac 1983:271)

Som nevnt tok Pasternak selv avstand fra slike tidlige symbolske tolkninger av romanen. Uansett tolkning bidrar de tre personifiseringene, 1) *hun var ham like kjær som stranden er havet kjær*, 2) *slik sivet oversvømmes* (etter stormen, slik begravdes) *hennes trekk og former* (i hans sjel), 3) *en skjebnebølge strandet henne, en bølge bar henne, bar*, avgjørende til å understreke atskillelsestemaet i diktet.

Møte

Dette kjærlighetsdiktet med vinterbakgrunn har en klar referanse til 14:13 hvor Jurij snakker høyt til Lara – som er reist. Han lover å skrive minnet om henne inn i et bilde på uutholdelig smerte og sorg. Videre i kapittel 14 drikker Jurij vodka og skriver om Lara. Han forsoner seg med atskillelsen, sublimerer og generaliserer sin sorg, og lykkes i å skrive nettopp fordi han ser hennes bilde som hilser ham som i en drøm. I dette perspektivet er tilfellene 1) *trærne og gjerdene går bort i det fjerne*, og 2) *at verden er hardhjertet* beskjedne, men likefullt viktige, billedmessige komponenter i diktet.

Julestjernen

Dette bibelske diktet – det lengste i syklusen – om Jesu fødsel i Bethlehem, som nevnes konkret i 14:8, har forbindelseslinjer til 3:10, hvor Jurij og Tonja er på vei til jule-treselskapet hos Sventickij-familien. Henvisningen til brennende voksllys i strofe 13 kan være det brennende lyset som Jurij og Lara ser på vei til juletreselskapet. Dette lyset ser etter de forbi kjørende og liksom venter på noen. Davie (1966:124) kaller det brennende voksllyset «Zhivago's signature» og ser en nær forbindelse mellom det brennende voksllyset i dette diktet og i kjærlighetsdiktet «Lys sommernatt». Fra og med dette diktet og i de fleste av de gjenværende dikt i syklusen sammenliknes dikterens skjebne med Jesu skjebne. Bodin (1976:30) er opptatt av diktets betoning av kristendommens betydning for den fremtidige historiske prosess i Russland, antydning i strofe 10. Diktets fem antropomorfismer: 1) *til kallet fra* (stjernens) *makeløse lys*, 2) *noen engler gikk, kroppløse, men deres skritt etterlot fotavtrykk*, 3) *Morgendemringen feide de siste stjernene vekk, som askestøv*, 4) *Han sov helt skinnende, som en månestråle*, og 5) *som en gjest, stirret julestjernen*, viser at personifisering benyttes i relasjon til sentrale elementer i diktet som julestjernen, engler, morgendemringen, månestråle (om Jesusbarnet). Julestjernen menneskeliggjøres to ganger, endog i siste linje i siste strofe hvor den ved sin holdning til Maria på en måte antar en slags farsdimensjon (Gud) i forhold til barnet. Den siste antropomorfismen kan derfor også ses som en apoteose, en guddommeliggjøring av julestjernen.

Daggry

Dette naturskildrende diktet med innslag fra vinter og byliv har sterke bibelske konnotasjoner, og kan tolkes som et kjærlighetsdikt, dvs. en kjærlighetserklæring til Gud, men i følge Davie (1966:128) sannsynligvis til en kvinne. Hvis morgendemringen tolkes som religiøs erkjennelse (Gifford 1977:212), hvilket jeg foretrekker, gir dette en personifisert betydning til «din (Jesu) stemme, ditt testament» i strofe 2, eventuelt også muligheten for å tolke hele diktet som en utvidet antropomorfisme eller allegori over kristen erkjennelse. Siste strofe som antyder det lyriske jegs nyvundne universelle forståelse og medmenneskelighet, kan minne om diktet «Bryllup»,

hvor moralen var at livet er oppløsning av oss selv i andre, og kan tyde på at en religiøs tolkning er berettiget. Diktets to menneskeliggjøringer: 1) *Din stemme*, (daggryets) og 2) *Jeg smelter selv, som snøen, jeg selv, som morgenen, rynker brynene*, er sentrale, den første bærende for diktet mens den andre på en fin måte fremhever jeg'ets forsvinning.

Miraklet

Diktets tittel er et paradoks, for her inntreffer jo intet mirakel. Dette bibelske diktet fokuserer i likhet med «Julestjernen» på Jesu liv. Diktet innleder den siste gruppen av vårdikt. Davie (1966:135) mener å finne en prosareferanse i 15:2, hvor Jurij er i ferd med å slite seg tilbake til Moskva gjennom landskap herjet av borgerkrigen. Jeg synes alternativt at diktet hever seg over konkrete enkeltreferanser og heller kan tolkes som en allegori på Jurijs jordiske liv. I hans liv uteble miraklet, den vanskjebne som ble ham til del var snarere at hans lykke (fikentreet) ble ødelagt. Det bibelske innslaget er fra Matteus-evangeliet, som omskrives på flere punkter: i diktet er Jesus alene, ikke sammen med disiplene, og i evangeliet er Jesus sint på fikentreet (som er ufruktbart på denne tiden av året) fordi han er sulten, mens hans sinne i diktet er vanskeligere å årsaksbestemme. Hvorfor fokusere på Jesu ødeleggelse av et fikentre i et dikt med mirakel eller under som tittel? Davie (1966:129–130) viser til at dette tjener som en forberedelse til sluttscenen i «Getsemane» hvor Jesus fremstår som allmektig dommer over århundrene. Gudsbildet vi møter er dermed i større grad en gammeltestamentlig dømmende Gud enn en kjærlig Gud som i Det nye testamentet. De to antropomorfismene, 1) *I bitterheten, like bitter som (Døde)havets*, og 2) *han gikk med et lite følge av skyer*, fanger på en fin måte inn hans tungsinn og ensomhet. I tillegg må nevnes at Bodin (1976:83) mener at fikentreet personifiseres ved at Jesus tiltaler det. Hvis dette kan forsvares, står antropomorfismer sentralt i diktet.

Jorden

Et naturskildrende vårdikt med yr april-stemning fra Moskva, men også med en viss undertone av engstelse og sorg. Diktet refererer i strofe 1 til de finere Moskva-hus. Jeg oppfatter derfor dette som et av Jurijs ungdomsdikt, f. eks. fra tiden i 2:2, da han drømmer om å skrive ikke bare dikt, men også prosa. Davie (1966:136–37) trekker en forbindelse til 5:6 og 5:8, hvor Jurij fra vinduet lukter og opplever natten i Meljuzeevo da han forteller Lara at «Rus'-matuška» er på marsj fremover. De mer reflektive to siste strofene med det lyriske jegs oppfordring (*prizvan'e*) til å tenke på jorden også utenfor byen kan peke på dikterens kall til å tenke universelt, liksom vennene i siste strofe kan være dikterkolleger, men også en referanse til Jesu siste måltid (Gifford 1977:204; Bodin 1976:3). Diktet har hele syv antropomorfismer: 1) *våren trenger seg freidig inn*, 2) *og rommene puster fritt*, 3) *gaten forbrødres med det halvblinde vinduet*, 4) *april snakker, han kan tusenvis av historier*, 5) *det fjerne gråter*, 6) *for at avstandene ikke skal miste motet*, 7) *for at ikke jorden skal sørge ensom*. Pkt. 5, 6 og 7, alle fra strofe 6, er blitt fremhevet som eksempler på personifisering i Pasternaks senere lyrikk (Girsheva 1990:56). Omfanget og menneskeliggjøringen av diktets tittel (jorden) peker på at antropomorfismer er sentrale billedlige uttrykksmidler i diktet.

Onde dager

Et bibelsk dikt om Jesu inntog i Jerusalem og mottakelsen som tross mengdens jubel domineres av fariseernes forakt og mistenksomhet. Anvendt på Jurij er det naturlig å se fariseerne som bolsjevikene. Jeg oppfatter diktet som en referanse til 15:5 og mottakelsen av skriftene med hans livsfilosofi, som han utgir i Moskva og som oppnår en viss popularitet. Bodin (1976:90) påpeker avvikene fra Bibelen, bl. a. at diktet ikke nevner eselet som Jesus red på. Davie (1966:138–140) ser dette i sammenheng med stemningen i de siste kapitlene av del 13, da tiltagende terror og mistenksomhet driver Jurij og Lara til å søke tilflukt i Varykino. Jesu fristelse i ørkenen (7. strofe) ses som Jurijs korte entusiasme for bolsjevismen som han erindrer i 13:3, hvor han leser bolsjevik-oppslaget på døra i Varykino. Fellestrekket mellom bolsjevismen og fariseismen er deres språk, som for Jurij er livløst, meningsløst og hysterisk. De to antropomorfismene i diktet: 1) *fariseerne smisket seg innpå ham som en rev*, 2) *med vokslyset, det sloknet i redsel*, er evokative. Når vokslyset som brenner og drypper tårer i «Vinternatt», kan slokne av redsel i siste strofe, hvor Jesus minnes at han steg ned i graven for å vekke den døde Lazarus til live, må dette trolig ha en spesiell betydning. Davie peker på at her og flere andre steder («Lys sommernatt», «Magdalena II») assosieres Jesus med jorden og vekst. Å bevare det vegetative liv, fra høsten gjennom vinteren til våren, blir en parallell til Frelserens løfte om evig liv, jf. kapittel 4.2.

Magdalena I

I dette bibelske diktet, nært knyttet til det neste, minnes Maria Magdalena sitt syndefulle liv, idet hun gjør Jesu døde legeme klart for graven. Det er nærliggende å vise til 15:14–16, hvor Lara tar avskjed med Jurijs døde legeme. Leserne har vært forbedret på dette fra 14:3 hvor Lara tiltaler Jurij nesten med Marias ord til Jesus: «ty moja krepost' i pribežišče, i utverždenie», hvortil Lara føyer «da prostit Gospod' moë košunstvo». Og det er parallellen mellom Jesus/Maria og Jurij/Lara som har dominert diktolkningene, fra formuleringen om Živago-skikkelsens «pretencii na messianstvo» i avslagsbrevet fra *Novyj Mir* til de mange vestlige kristologiske fortolkninger. Bodin (1976: 101) poengterer Marias utvikling fra egoisme til fellesskap med Jesus. Davie (1966:143–45) ser diktet også i sammenheng med 13:17, hvor Sima Tunceva utlegger for Lara betydningen av liturgiske tekster i påskefeiringen i den ortodokse kirken. Gifford (1977:213) mener at når Maria Magdalenas liv knuses som en alabastervase, er dette en referanse til doktrinen om frihet gjennom offer, som forfektet av Nikolaj Nikolaevič i 1:5, 2:10 og 6:4. Jeg synes referansen like gjerne kan være den kristendomsforståelsen hvor frelsen bare kan skje gjennom lidelse og lutring, som forfektet av Dostoevskij. De tre antropomorfismene: 1) *Jeg (knuser) mitt liv, som en alabastervase*, 2) *Om evigheten ikke ventet meg, som en ny kunde* 3) *Når jeg er med deg, er jeg som en innpodet kvist*, er alle sentrale billedlige uttrykk for Marias, det lyriske jegs, følelser i diktet.

Magdalena II

Identifiseringen av Maria og Lara (og Jesus og Jurij) i det foregående diktet utdypes i dette bibelske diktet med innslag fra våren hvor siste strofe nevner gjenoppstandel-

sen. Prosareferansene er de samme. Bodin (1976:107) viser til en utvidelse av perspektivet fra det individuelle til det universelle gjennom diktet. I 13:17 utlegger Sima Tunceva for Lara den ortodokse påskeliturgien. Mer sentralt er likevel 6:15, hvor Jurij ligger i febevillelse. Her forestiller han seg at han skriver diktet «Smjate-nie», og halvbroren Evgraf med de kirgisiske øyne, som han ser som sin dødsånd som samtidig hjelper ham å skrive dikt, fremtrer. To setninger går igjen i febevillelsen: «rady kosnut'sja» og «nado prosnut'sja» samt bildet av Maria Magdalena og oppstandelsen: «Nado prosnut'sja i vstat'. Nado voskresnut'». Den allegoriske parallellen Jurij–Jesus uttrykkes her meget klart. Den eneste antropomorfismen *Og jorden skjjelver, av medynk med meg* er uttrykksfull i konteksten. Den kan ses i forlengelsen av de mange antropomorfismene i diktet «Jorden».

Getsemane

Det siste – og nest lengste – diktet beskriver i likhet med «Julestjernen» og «Miraklet» utdrag fra Jesu liv. Her fokuseres på Jesus og disiplene i Getsemane og Judas' forræderi. I strofe 6 gjentas ønsket fra «Hamlet» om å slippe den bitre kalk som her er blitt dødens kalk. Men parallellen Jurij–Jesus og Lara–Maria Magdalena er ikke uproblematisk, bl. a. fordi Jurij ikke har noen åpenbar Judas. Figuren Vaša Brykin kan derimot være en mulig Peter-skikkelse. Vaša følger Jurij tilbake til Moskva, lærer boktrykkerkunsten (15:3–4) og hjelper Jurij å trykke en bok, men Vaša blir skuffet over Jurij's ubesluttsomhet og forlater (fornekter) ham, jf. også her kapittel 4.5. Andre potensielle disipler for Jurij er Gordon og Dudurov, som riktignok er kritiske til hans livsførsel, men overlever ham og sprer hans «budskap», diktene. Som i flere av de andre bibelske dikt, tillates her relativ stor frihet i tolkningen av Skriften. Det er en triumferende og mektig Jesus som i de to siste strofer spår at han vil dømme århundrene som flyter forbi. Kunstneren Gamlet som også er utpekt til dommer over sin tid er derimot ikke triumferende (Gifford 1977:213). Den Jesus Živago presenterer oss for aksepterer sin skjebne ikke for å gå til det evige liv, men for å ta del i den historiske prosess. Dette gir Davie (1966:156) grunnlag for å kalle Pasternaks form for kristendom «apokalyptisk marxisme». Bodin (1976:119) påpeker flere avvik fra Det Nye Testamentet, bl. a. forblir Jesus alene, mens han i Det Nye Testamentet ledsages inn i Getsemane av tre disipler. Personifiseringen *gråhårete, sølvaktige oliventrær forsøkte å skritte* er sentral fordi den formidler et stemningsbilde fra Oljeberget med skikkelser i bevegelse, f. eks. soldatene i anmarsj.

3.4.1. Mønstre i diktens antropomorfismer?

Slik vi har sett, forekommer det antropomorfismer i varierende grad i alle diktene unntatt «Eventyr» (som på sin side kan tolkes som en utvidet antropomorfisme), og vi kan neppe trekke entydige konklusjoner om en sammenheng mellom diktets tematikk og antallet antropomorfismer i det aktuelle diktet.

Foruten «Eventyr» kan også «Humble (beruselse)» og «Daggry» etter mitt syn tolkes som utvidede antropomorfismer hvor hele diktet personifiserer, eller blir en allegori på menneskets kamp for det gode mot de onde krefter («Eventyr»); seksuell beruselse («Humble»), og religiøs erkjennelse («Daggry»).

I det ene av de to dikt som nevnes i prosadelen – «Vinternatt» (det andre er «Julestjernen», jf. 14:8, s. 430) – spiller to antropomorfismer avgjørende billedmessige roller: vokslyset som brenner kaster skygger og gjenskaper korslagte ben og armer, mens vokslysdryppene sammenliknes med tårer.

I denne sammenheng er det hensiktsmessig å benytte kategoriene fra diagram 2.1. Vi forventet å finne et stort innslag av konkret billedbruk og mindre grad av abstrakt billedbruk hos den senere Pasternak. I vår sammenheng tilsier dette relativt hyppigere forekomst av antropomorfismer av typen form/skikkelse kombinert med konkrete fenomener. Antropomorfismene i kapittel 6.17 bekrefter da også at det er denne kategorien som er dominerende. Det er ulike menneskelige former og skikkelser som fremtrer, både innen de naturskildrende og religiøse dikt og i kjærlighetsdiktene: Nattens mørke fester blikket gjennom kikkerter («Hamlet»); tømmerveggene skuer («Høst»); julestjernen stirrer («Julestjernen»); budeie-våren tar tingene fatt («Mars»); skogen står som en rekke i bønn («Pasjonsuken»); natten trenger seg frem som en barfotet vandrer («Lys sommernatt»); piletreet som bøyer sitt enkeslør («Vårsløsning»); slik sivet oversvømmes (etter stormen, slik begravdes) hennes trekk og former (i hans sjel) («Atskillelse»); morgendemringen feide vekk de siste stjerner som askestøv («Julestjernen»); vokslyset dryppet som tårer på kjolen («Vinternatt»); fariseerne smisket seg innpå ham som en rev («Onde dager»); han (Jesus) gikk med et følge av skyer («Miraklet»); Jeg (knuser) mitt liv, som en alabastervase («Magdalena I») og gråhårete, sølvvakte oliventrær forsøkte å skritte avsted («Getsemane»). I denne gruppen finner vi hele 18 av diktene representert (bare fem dikt – de fire naturskildrende diktene «Jorden», «Sommer i byen», «Forklaring», «Vinden», «August» og det bibelske «Magdalena I», er ikke representert).

I den kategorien som tar utgangspunkt i psykologi og emosjoner er det særlig kombinasjonen med abstrakter som danner ytterpunktet til den kategorien vi har beskrevet ovenfor. Med utgangspunkt i et riktignok bredt spekter av emosjoner og sinnstilstander, finner vi likevel bare syv dikt representert: Vårens samtale, vårryktet («Pasjonsuken»); vi er grepet av den samme forsiktige trofasthet mot hemmeligheten («Lys sommernatt»); natten som lover en storm («Sommer i byen»); solen som brøt frem uten svik («August»); en skjebnebølge bar henne («Atskillelse»); at verden er hardhjertet («Møte») og din stemme (daggrøets) («Daggry»).

Mellomkategoriene er nokså jevnt fordelt og det vil her ikke være meningsfylt å gå inn på en nærmere diskusjon av grunner vi redegjorde for i forbindelse med diagram 2.1. Ytterpunktene vi har referert ovenfor er tilstrekkelig for å illustrere vårt hovedpoeng.

Hvis vi så ser på a) hvilke konkrete menneskelige former/skikkelser og b) hvilke psykologiske/emosjonelle trekk som assosieres, kan vi konkludere at hva angår pkt. a er det vanskelig å peke på en særskilt gruppe eller kategori. Her finnes et mangfold spredt på begge kjønn, ulike yrkersgrupper, enkeltindivid og grupper; videre er de fleste former og skikkelser vi møter aktive, i bevegelse. Her er det således mangfoldet som gjør seg gjeldende. Med hensyn til pkt. b formidles et bredt spekter av den menneskelige psykologi: søvnløshet og anemi («Mars»), løfter («Sommer i byen», «August»), sorg og håpløshet («Atskillelse»), hardhjertethet («Møte»), seksuell beruselse («Humble»), lidelse («August»), bitterhet («Miraklet»). Men det er

kanskje karakteristisk for karakteren Jurij Živago slik vi lærer ham å kjenne at hat, sjalusi og misunnelse er fraværende?

En gjennomgang av de (in)animata som personifiseres viser derimot et markert innslag av kategorier: gruppen *trær/skog/bladverk/vegetasjon* er særlig hyppig og går igjen i 10 av diktene: «Pasjonsuken», «Lys sommernatt», «Vårløsning», «Sommer i byen», «Humle», «Ettersommer», «Høst», «Atskillelse», «Møte», «Magdalena I» og «Getsemane», altså både de naturskildrende og bibelske dikt og kjærlighetsdiktene. I tillegg kan hele diktet «Humle» som nevnt tolkes som en antropomorfisme (allegori), hvilket viser denne gruppens betydning. Derneft er gruppen *solen/lys/morgendemring* viktig. Denne finner vi i de seks naturskildrende og bibelske diktene «Mars», «August», «Bryllup», «Vinternatt», «Julestjernen» og «Daggrø». Gruppens betydning understrekes av at hele diktet «Daggrø», hvor religiøs erkjennelse personifiseres i morgendemringen, kan tolkes som en antropomorfisme. Som en slags tematisk motsetning til dette får vi gruppen *natten/skyggen/mørket* som forekommer i de fem bibelske og naturskildrende diktene «Hamlet», «Lys sommernatt», «Sommer i byen», «Forklaring» og «Vinternatt». Kombinasjonen lys/mørke forekommer altså i elleve av diktene. Også gruppen *årstidene/månedene/været* er viktig. Denne går igjen i seks av de bibelske, naturskildrende og kjærlighetsdiktene: «Pasjonsuken», «Mars», «Ettersommer», «Bryllup», «Jorden» og «Vinden». Denne gruppens sterke representasjon er ikke uventet i betraktning av den syklus i årstidene som Bodin (1976) har påpekt.

3.4.2. Konklusjon

Hele 24 av de 25 *Doktor Živago*-diktene har i varierende grad innslag av antropomorfismer. Dertil kan tre av diktene ses som utvidede personifiseringer slik at alle de 25 diktene kan relateres til antropomorfiseringer. Mens det ikke synes å være noen sammenheng mellom det enkelte dikts tematikk og antall antropomorfismer, bidrar de 62 eksemplene jeg har trukket frem likevel i de aller fleste tilfeller til å aksentuere tematikken i diktene, selv ut fra ulike tolkninger. Et variert spekter av menneskelige karakteristika, primært skikkelser og former, sekundært psykologiske og emosjonelle trekk, danner utgangspunktet for de fleste personifiseringene. Blant de (in)animata som menneskeligjøres, fremtrer et klart gruppemønster: særlig gruppen *trær/skog/bladverk/vegetasjon* er viktig. Hovedkonklusjonen er at forekomsten av personifiseringer i diktene tyder på at antropomorfisering er brukt som et stilistisk virkemiddel.

3.5. Sammenfattende kommentar om prosadelene og poesidelen

En sammenlikning av de konklusjoner vi har trukket i tekstgjennomgangen viser store likheter mellom bok 1 og bok 2 hva angår prosadelene og diktdelen. Med forbehold om at det kan være problematisk å sammenlikne prosa- og poesigenrene, kan vi likevel sammenfatningsvis peke på at antropomorfismer synes alle tre steder å være et gjennomgående trekk med en handlingsfremmende og tematisk aksentuierende funksjon. Antropomorfismene tar gjerne utgangspunkt i menneskelige skikkelser og former som gjerne kombineres med konkrete, ofte naturfenomener, hvor ofte ulike former for vegetasjon står sentralt. Med de forbehold vi anførte innledningsvis om

det subjektive utvalget av de 347 personifiseringene, kan vi så langt konkludere at dette hovedmønsteret tyder på at antropomorfismer er benyttet som et stilistisk virkemiddel i hele verket.

4. Komposisjonelle vurderinger

Dette kapitlet vurderer noen hovedtrekk ved verkets komposisjon som jeg ser som relevante for undersøkelsen: 1) handlingsmønster, 2) tematikk, 3) antropomorfisme som egen tilnærming, 4) inndeling og oppbygging, 5) fortellerperspektiv, 6) kronologi og lokalisering, samt 7) stil/genre.

For de fleste typer tolkninger i Cornwells tilnærmingsoversikt som ble referert i kapittel 1.3, spiller personifiseringer en stilistisk underbyggende rolle. Men for tre tolkninger som jeg ser som de tre mest sentrale innenfor undersøkelsens fortolkningsramme og som er knyttet til: i) individet-kollektivet; ii) livet og iii) kristendommen, gir personifiseringer en tilleggsverdi; de blir paralleller til tematikken.

4.1. Handlingsmønster

Handlingsmønsteret, som i seg selv har en tematisk dimensjon, er strukturert rundt forholdet Jurij–Lara. I bok 1 etter den innledende begravelsesscenen får vi innblikk i Jurij og Laras bakgrunn og oppvekst: de føres sammen tre ganger. Jurij ser Lara to ganger (men ikke hun ham) i dramatiske situasjoner, første gang da han som medisinerstudent ser Lara med Komarovskij under et sykebesøk og annen gang da Lara prøver å skyte Komarovskij under juleballet. Men Jurij og Lara gifter seg begge med barndomsvenner. Deres tredje møte er imidlertid mer romantisk: arbeidsfelleskapet ved fronten i samme feltsykehus, med ham som lege og henne som sykesøster. Det skapes forventninger om en realisering av forholdet deres. Enkelte leser da også verket primært som en kjærlighetshistorie, jf. 4.2.

Lara reiser tilbake til datteren i Jurjatin, i troen på at hennes mann Antipov er kommet. Jurij vender hjem til kone, sønn og svigerfar i Moskva, hvor nøden herjer. Han skriver sporadisk dikt og gir opp legegjerningen, blir dimittert og aksepterer motvillig konas og svigerfarens ønske om å redde familien fra sult, kulde og nød i Moskva gjennom å reise til det tidligere Krüger-godset Varykino ved Jurjatin i Ural, hvor leseren vet at også Lara befinner seg. Her kan de sommerstid ha kjøkkenhage og vinterstid hente fyringsved i skogen. Bok 1 slutter med kapitlet «Reisen» og med møtet mellom Jurij og den partiløse, men for bolsjevikene nyttige, militærlederen Strel'nikov (Antipov).

Handlingen i bok 2 er også bygget opp rundt forholdet Jurij–Lara. Nå videreutvikles den forventning som er skapt i bok 1: de møtes igjen i Varykino, på biblioteket, og innleder et forhold. Men Jurij bortføres av partisanene som trenger en lege og holdes fanget i vel to år. Etter å ha født ham en datter, assistert av Lara, returnerer Tonja med sin far til Moskva, hvorfra de utvises. Jurij får aldri se dem igjen og gjør senere bare halvhjertede forsøk på å forenes med dem. Jurij flykter fra partisanene, finner tilbake til Lara i Jurjatin og flykter med henne og Katja til Varykino. Dette er rundt 1921. Det er særlig i Varykino at Jurij's skrivergjerning forløses samtidig som hans forhold til Lara når sitt høydepunkt.

Del 9 er derfor det handlingsmessige midtpunktet i verket. Jurij lar seg overbevise av Komarovskij at Lara og datterens eneste redning er at de flykter østover med Komarovskij. Men Jurij selv vil ikke ta imot Komarovskijs hjelp, selv om dette kunne ha gitt ham muligheten til å være med Lara og eventuelt gjenforenes med sin fa-

milie i utlandet. På samme måte som han motvillig rømte Moskva, ønsker han nå ikke å rømme Varykino. Lara forsvinner dermed ut av Jurijs liv, sammen med deres ufødte barn. I del 15 får vi beskrevet hvordan Jurij returnerer til Moskva og gradvis går til bunns sosialt de siste åtte årene av sitt liv. Han får et primitivt husvære hos den tidligere portneren Markel, og blir samboende med hans datter Marina som han får to barn med. Han gir opp sin legegjerning, skriver en del prosa om emner som opptar ham og hans skrifter får en viss etterspørsel. Han har likevel klart mistet diktergnisten. På forsommeren 1929 forlater han Marina og de to barna på 6 og 1/2 år for å finne seg selv, men han dør kort tid etter, i august 1929. Jurij dør uten å treffe sin store kjærlighet Lara igjen. Han får ikke vite at de fikk en datter sammen. Hans halvbror Evgraf bekoster begravelsen. Lara oppsøker hans døde legeme, i det samme rommet hvor hun og Antipov satt og hvor stearinlyset brant, idet Jurij og Tonja kjørte forbi i sleden på vei til juletreffet. Lara deltar sammen med Jurijs halvbror Evgraf i begravelsen og hun prøver å hjelpe Evgraf å rydde opp i Jurijs papirer. I del 16 treffes hans to venner, de mer tilpasningsdyktige Gordon og Dudurov, først i 1943 ved fronten og deretter i Moskva enten i 1948 eller 1953 (Stalins dødsår), da «predvestie svobody nosilos' v vozduche». De skuer både tilbake på Jurijs liv og diktning og, med hans diktbok i hendene, samtidig fremover mot bedre tider. For vennene blir Jurijs diktning stående som hans vesentligste ettermæle, ikke hans legegjerning eller barn. Diktene blir dermed Jurijs testamente.

4.2. Tematikk

Tematikken som en analyse avdekker i et litterært verk, henger nært sammen med tilnærmingen som er valgt. Cornwells oversikt i 1.3 viser bredden i de analytiske tilnærminger til *Doktor Živago*. Vi kan ikke gå inn på alle disse og vil begrense oss til først å kort ta opp igjen den biografiske tilnærming som ble omtalt i del 1.2 og deretter gå inn på enkelte andre hovedfortolkninger.

Den biografiske tilnærming: Jurij Živago som Pasternaks alter ego?

Denne tilnærmingen rubriseres i Cornwells skjema som en «belletristisk tilnærming» av typen «tradisjonell biografisk analyse» (gruppe 2.1). Dersom vi sammenholder undersøkelsens 1.2 (Pasternaks forfatterskap) med 4.1 (handlingsforløp), ser vi at det er mange berøringspunkter på det ytre og indre plan mellom Pasternak og Jurij, f. eks. deres privilegerte oppvekstvilkår før revolusjonen, deres voksende skepsis til revolusjonen, deres manglende ytre politisering, frustrasjoner og «indre eksil», deres diktning (begge går fra poesi til prosa) som får betydning for mange, deres evne til å diagnostisere sin samtid, deres syn på kristendommen, deres forhold til tre kvinner som de får barn med.

Men vi finner også ulikheter som kan komplisere en for unyansert biografisk parallellisme: Pasternaks egen trygge barndom som en av fire søsken står i kontrast til enebarnet Jurij som tidlig ble foreldreløs. Mens Pasternak i sin ungdom vurderte karrierer innom både musikk og filosofi, ble det tidlig klart at han ville bli dikter. Jurij, derimot, er utdannet lege, men oppgir dette for diktningen. Pasternak ble skilt fra sin første kone og giftet seg igjen. Han fikk barn i begge ekteskap, men ikke med den tredje kvinnen i sitt liv, som også var modellen for Lara: Ol'ga Ivinskaja. Jurij, der-

imot, blir aldri skilt fra Tonja, og får barn med alle sine tre kvinner. Jurijs isolasjon og gradvise forfall i usle kår utover i 1920-årene kontrasterer med Pasternaks aktive overlevelse i 1920-årene (og senere). Mens Jurij dør i 1929 opplevde Pasternak å bli valgt inn i forfatterforbundet og ble tildelt bolig i Peredelkino og leilighet i Moskva. Parallellen slutter derfor i 1929. Men Jurijs gradvise forfall i Moskva tyder på at han neppe var utstyrt med Pasternaks egen tilpasningsdyktighet og overlevelsesevne.

Likhetspunktene er naturlig nok poengtert av flere biografer og det er liten tvil om at den biografiske tilnærming kan ha betydelig forklaringskraft. I forhold til vår problemstilling med antropomorfismer vil en biografisk tilnærming trolig kunne akseptere konklusjonene i kapittel 5. Den biografiske tilnærming vil neppe heller ha problemer med å akseptere de følgende tolkninger av verkets hovedtemaer.

Cornwell (1986:15) angir ni mulige tolkninger av det overordnede hovedtemaet i verket (i tillegg kommer selvfølgelig de mange deltemaer og underordnede temaer). Disse representerer tildels ulike typer tilnærminger og er ikke gjensidig ekskluderende kategorier, men vektlegger ulike aspekter ved verkets tematikk.

- 1) den ideologiske kontrasten mellom Živago og Antipov/Strel'nikov
- 2) hvordan og hvorfor poesi skrives
- 3) en poetisk biografi om et individ
- 4) livsinstinktet
- 5) menneskets valgsituasjon og menneskelivet på jorden
- 6) betydningen av Russlands historie i det 20. århundre
- 7) den individuelle samvittighets kamp for sannhet mot tyranniet
- 8) en poets hagiografi
- 9) død og gjenoppstandelse

Jeg ønsker nå å kommentere og supplere denne temaoversikten med noen hoved- og deltemaer som jeg oppfatter som de mest sentrale i verket ut fra vår tilnærming, og relatere disse til antropomorfisme-problemstillingen.

Den tragiske kjærlighet

Denne fortolkningen ligger innenfor hva Cornwell kaller «belletristiske tilnærminger» av typen «tradisjonell tekstuell analyse». Siden handlingsmønsteret, slik vi har sett, er bygget opp rundt kjærlighetsforholdet Jurij–Lara, må den tragiske kjærlighet ses som et hovedtema. Mange vil endog lese verket bare som en tragisk kjærlighets-historie, for selv om «oni ljubili drug druga potomu, čto tak choteli vse krugom», får ikke Jurij og Lara hverandre og det går dem begge ille. Magidoff (1968) peker i sin stilistiske studie på at mens menneskeskildringene i romanen gjennomgående er nøkterne, er Lara, slik vi har sett, ofte skildret med billedspråk. Hun sammenliknes med rognebærtreet, lys og luft, Russland og landsbygda, havet, og selve livets mirakel. Ikke uventet la filmatiseringen av boken i D. Leans regi fra 1965 stor vekt på kjærlighetsforholdet Jurij–Lara. Den filmatiske tolkningen er interessant ved at bl. a. lukten av lindetrær som Jurij flere steder assosierer med Lara og som vanskelig kan gjengis i et filmmedium, i filmen ble erstattet av påskeliljer og solsikker, lyse som Lara, samtidig som samværsscenene ble akkompagnert av en stemningsfull kjenningsmelodi. Kjærlighetstemaet kan forøvrig ses som beslektet med hovedtemaene

2, 3, 4, 5, 8 og 9 foran. I denne fortolkningen spiller antropomorfismer primært bare en underbyggende stilistisk rolle.

Individet–kollektivet

Her beveger vi oss i grenselandet mellom Cornwells «belletristiske tilnærminger» av typen «tradisjonell ideologisk analyse» og hans «post-belletristiske» kategori «metatekstuell tolkning». Her fokuseres enkeltindividets utilstrekkelighet og manglende kontroll over egen skjebne, særlig i Jurij-skikkelsen, som kontrasteres med de store samfunnsmessige omveltninger som krig og revolusjon, som tilsynelatende former enkeltindividenes liv. Dette er en annen måte å formulere hovedtema 1 og 7 på, og må ses som en sentral temafortolkning. Oktoberrevolusjonen innledet en sterk prioritering av kollektivet til fortrenghet for individet, hvilket forklarer at dette – spesielt det marxistiske dilemmaet knyttet til den individuelle helt – er blitt et dominerende tema i sovjetisk litteratur helt til i dag. Howe (1969:267–268) tillegger denne tolkingen stor vekt, idet han mener at de utvaskede personkarakteristikkene (som vi i kapittel 2 nevnte kan være en stilistisk konsekvens av antropomorfiseringenes fortrenghet av det lyriske jeg) er tilsiktet, og reflekterer bolsjevismens og stalinismens antidemokratiske utsettelse av individet. Den håpefulle stemningen i Epilogen finner tross alt eventuelt sted i 1953, Stalins dødsår. Et liknende syn finner vi hos de Mallac (1983:289–295). Ut fra en observasjon om Pasternaks estetikk hvor naturen og historien ses som to motpoler som kan forenes gjennom kunsten, tolkes *Doktor Živago* som en stor kunstners kommentar om den sovjetiske Prometheus: Denne farlige oppkomsten (representert ved Antipov/Strel'nikov og partisanlederen Liverij) som er preget av en marxistisk og mekanistisk verdensoppfatning og et tilsvarende menneskesyn, prøver å omforme naturen og skape *Homo soveticus*.

Jeg ser denne som en av de tre mest sentrale tolkninger av verket ut fra vår tilnærming. Jurij kan her forstås som helten i det viktige midtdiktet «Eventyr». Jurij og eventyrhelten kjemper begge, hver på sitt vis, for det gode, det livsfornyende, mot det onde (bolsjevismen/dragen). Helten lykkes delvis, mens Jurij bare lykkes i sin diktning. Helten dreper dragen og redder sin skjønne, samt de andre som spares for dragen, men prisen er sårene og den lange sønnen. I Jurijs tilfelle er prisen et på mange måter mislykket liv, bare diktene står igjen. I en biografisk tilnærming vil Pasternaks helledåd være forfatterskapet, mens prisen er hans «indre eksil», jf. kapittel 1.2.

Romanen illustrerer konsekvensene av en tragisk erosjon av fundamentale verdier i mennesket og i naturen, og bekrefter at den sovjetiske Prometheus-utopien er feilslått. Romanen blir ut fra denne tolkingen et forsvar for enkeltindividets – menn og kvinners – og naturens egenverdi og mangfold. I dette perspektivet fremstår verket som anti-utopisk. Dette ligger nært opp til hovedtema 7 foran. For denne fortolkningen spiller menneskeliggjøringer ikke bare en stilistisk underbyggende rolle, men blir en parallell til tematikken: menneskeliggjøringen av naturen og gjenstander demonstrerer enkeltindividets livsvilje, tilpasningsevne og egenverdi.

Den sterke, lidende kvinne

I en feministisk tilnærming som Cornwell grupperer som «post-belletristisk» og «metatekstuell», vil dette være et hovedtema. Tonja og Lara er de to klareste eksem-

pler på sterke kvinneskikkelser som tar viktige avgjørelser for seg selv og sine nærmeste. Men disse kvinner får lide, som følge av menns (ill-)gjerninger: Tonja blir forlatt av Jurij og tvangsforvist. Lara får lide gjennom forholdet til Komarovskij, deretter blir hun forlatt av Antipov, og deretter sender Jurij henne av gårde med Komarovskij. Bryn (1991:79, 85) ser klare likhetstrekk mellom Pasternaks kvinnebilder helt fra *Sestra moja – žizn'* frem til *Doktor Živago*. Hun hevder at kvinnens lodd blir stadig tyngre jo lengre vi kommer i Pasternaks forfatterskap og at Lara er den kvinneskikkelsen som Pasternak idealiserer mest, men samtidig også den som får lide mest. Pasternaks opptatthet av den sterke kvinne reflekteres også i «Povest'» (1929) og i *Spektorskij* (1931) hvor revolusjonen ekvivaleres med det kvinnelige prinsipp (Fleishman 1990:164). Her knytter Pasternak åpenbart an til tradisjonen fra Solov'ëvs guddommelige visdomsgudinne *Sophia* og Bloks madonnalignende *Prekrasnaja dama* (Bodin 1991:139–140; Bryn 1991:18, 84). Dette temaet er mest beslektet med hovedtema 5 og 6 foran.

De sterke kvinnene kontrasteres med de svake menn, særlig Jurij, men også den korrupte Komarovskij, kokainmisbrukeren Liverij og Antipov/Strel'nikov som begår selvmord. I likhet med sin far som forlot familien og ødslet bort familieformuen før han døde under uklare omstendigheter, forlater også Jurij sine nærmeste, hele to av sine tre familier: Han sviker Tonja og deres to barn og han sviker dessuten Marina og deres to barn.

Om Lara og Katja kan hevdes at Jurij lar dem reise til deres eget beste: men han lurert Lara i en viss forstand i det han vet han ikke vil følge etter. Ville Lara ha reist med Komarovskij om hun visste Jurij ikke kom etter? Dette temaet er mest beslektet med hovedtemaene 1, 3, 4 og 5. Det kan også knyttes til hovedtema 6 dersom vi ut fra parallellen Lara–Russland tolker den svake mann som ulike utgaver av Laras (Russlands) tre menn: Komarovskij (de korrupte kreftene under tsarismen), Antipov/Strel'nikov (selvdestruktiv ideologi: bolsjevismen) og Jurij (det selvfornyende livet, det organiske).

Beslektet med denne type tolkning er også deltemaet ekteskapet og forholdet mann–kvinne: Ulike sentrale parforhold, f. eks. Jurijs foreldre, Tonjas foreldre, Jurij/Tonja, Lara/Antipov, Lara/Komarovskij, Jurij/Lara, Jurij/Marina belyser på ulike måter dette deltemaet. Jurij blir aldri formelt skilt fra Tonja, og lever i samboerskap med Marina som han får to barn med. Hans venner Gordon og Dudurov ergrer seg over at han ikke bringer forholdet til Marina i orden formelt. Dette deltemaet kan knyttes til hovedtemaene 2, 3, 4, 5 og 7 foran. I likhet med de foregående fortolknningene spiller også her antropomorfismer en viktig, men begrenset, rolle som stilistisk element.

Klassetilhørighet og klassemotsetninger

Denne type tolkning som Cornwell henfører til de «post-belletristiske» tilnærminger av typen «metatekstuelle», er sentral innen den ideologiske tilnærmingstype. De fleste av hovedkarakterene kan tolkes som representanter for sosiale klasser: Jurijs borgerlige bakgrunn, hans manglende politisering og selvopptatthet – Jurij (og Pasternak selv) kan som nevnt ses som en post-revolusjonær viderføring av 1800-tallets «overflødige menneske» – kan minne om Gor'kij's liberale og søkende jurist Klim Samgin (Kjetsaa 1994:326–329), selv om Jurij er en mer kompleks skikkelse enn Klim. Dette

kontrasteres med Antipovs arbeiderbakgrunn, hans politiske engasjement og samfunnsnyttige lærergjerning i Jurjatin, hans frivillige verving til krigstjeneste og hans kompromissløshet. Antipov kan dermed minne noe om det mer sammensatte handlings- og viljesmennesket, kommissaren i Den røde hær, Gleb Čumalov, i Gladkovs *Cement* (1925) som blir en helt, på bekostning av et ødelagt familieliv. Pasternaks ikonoklastiske holdning til sovjethelten i den sosialistiske realismen kommer tydelig frem i beskrivelsen av Antipov/Strel'nikov, som ikke er partimedlem, og til slutt jages av bolsjevikene og begår selvmord.

Dette er en annen måte å tolke hovedtema 1 på og er også beslektet med hovedtema 5 foran. Som i de tre foregående fortolkninger fungerer også her antropomorfismer i stor grad bare som et stilistisk virkemiddel.

Forholdet by–land

Tildels beslektet med ovennevnte og innen den samme av Cornwells kategorier, kan dette deltemaet sies å bli aktualisert fordi hovedpersonen og hans familie flykter fra det urolige Moskva med revolusjon og nød til landsbygda hvor det er tilgang på mat, brensel og fred. Men Jurij – og Lara – vender likefullt tilbake til Moskva. Boken begynner og slutter i Moskva. Levi (1990:97) ser Moskva som «the heroine of Pasternak's lifework». Moskva omtales i 16:5 som «hellig», hvilket refererer til tanken om Moskva som det tredje Rom. Dette nevnes også av Sima Tunceva i 13:17. Dette temaet er mest beslektet med hovedtema 6 foran. Antropomorfismer spiller i denne fortolkningen bare en underordnet stilistisk rolle.

Livet

For dette og neste hovedtema er vi i Cornwells oversikt i grenselandet mellom «belletristiske tilnæringer» av «tekstuell» eller «ideologisk» type og «post-belletristiske» tilnæringer av dels «allegorisk» og dels «metatekstuell» type. Verkets tittel, som er identisk med hovedpersonen i boken, impliserer at livet står sentralt tematisk. Hovedpersonen er øyelege, en skarp diagnostiker, som forsaker sitt legekall for å vie seg til diktningen. Han får imidlertid problemer også med denne, og visner gradvis hen, for å gjenoppstå i sin diktning. Dette kan tematisk bety at uansett de menneskelige disposisjoner og valg, så har livet i samspill med naturen en selvfornyende og helbredende kraft. Jurij definerer i 11:5 livet på følgende positive og livsglade måte overfor partisanlederen og kokainmisbrukeren Liverij:

«A materialom, veščestvom, žizn' nikogda ne byvaet. Ona sama, esli chotite znat', nepreryvno sebja obnovljajuščee, večno sebja pererabatyvajuščee načalo, ona sama večno sebja peredelyvaet i pretvorjaet, ona sama kuda vyše našich s vami tupounnych teorij»¹

I Epilogens aller siste linje uttrykkes samme tanke gjennom antropomorfismen:

1. «Men livet er aldri et materiale, en ting. Livet selv, hvis De vil vite det, er den uavlatelig selvfornyende, den evig selvomformende begynnelse, det forandrer og omskaper alltid seg selv, og det er uendelig høyt hevet over våre og Deres tåpelige teorier». (Forf. oversettelse)

«I knižka v ich rukach kak by znala vsë èto i davala ich čuvstvam podderžku i pod-
tverždenie»¹

Som for helten og heltinnen i diktet «Eventyr», som er sterkt svekkede etter kampen mot den onde dragen og går inn i en dyp og langvarig søvntilstand, er likevel ikke livet slutt: det har bare tatt en annen form. Innenfor en biografisk fortolkningsramme kan det likeledes hevdes at Pasternak riktignok ble utmattet av kampen mot sin drage, men at forfatterskapet er vitnesbyrdet om hans selvfornyeelse.

Dette er varianter av hovedtemaene 2, 3, 4, 8 og 9. I likhet med temaet individ-kollektiv og til forskjell fra de øvrige forannevnte temaer, ser vi her at antropomorfismer foruten å spille en stilistisk underbyggende rolle, virker meningsfordypende, ja endog sterkt legitimerende, for hele den tematiske fortolkningen, idet menneskeliggjøring nettopp demonstrerer livets evige fornyelsesevne som Jurij omtaler. Derfor ser jeg også på denne tolkningen som en av de tre mest sentrale fortolkninger av verket innen vår tilnærming.

Kristendommen

Dette er det samme som hovedtema 8–9 foran. På det ytre plan er ikke dette temaet åpenbart, for selv om vi finner flere innslag av kristne høytider i prosadelene bekjenner hverken Jurij eller andre sentrale karakterer åpent en kristen tro. Derimot ser vi at særlig Gordon, Vedenjapin og Sima Tunceva målbærer ulike sider av det kristne budskapet. Fleishman (1990:263–265) peker på at når det er den jødiske Gordon og den tidligere presten Vedenjapin som fremfører sider av det kristne budskapet, så reflekterer dette forfatterens motsetningsfylte forhold til kristendommen. Om jødaismen nevner Fleishman at verket i 9:15 tar til orde for assimilering i kristendommen og forkastelse av jødernes spesielle etniske identitet, noe som vakte sterke israelske reaksjoner da boken kom ut, forsterket av Pasternaks egen jødiske bakgrunn.

Den kristologiske fortolkning støtter seg derfor primært på de bibelske diktinnslagene i kombinasjon med hagiografisk forståelse av Jurijs livsløp og skjebne. Både de 16 prosadelene og dikt delen åpner og slutter med beskrivelser av kristent innhold eller som kan tolkes i kristen retning. Blant de 25 diktene er det kristne budskapet likevel klart, idet minst ni av diktene er inspirert av kristen symbolikk. Dertil kan selve organiseringen av diktskyklusen gis en bibelsk fortolkning, jf. neste punkt. I vektleggingen av sin egen personlige tolkning av det kristne budskapet kan det hevdes at Pasternak bygger på tradisjonen fra Dostoevskij og Solov'ëv.

I den kristologiske fortolkningen kan Jurijs skjebne – liksom helten vi ikke hører navnet på i det sentrale midtdiktet «Eventyr» – ses som en allegori over Kristi liv og død. Dikterens undergang og «gjenoppstandelse» til evig liv i form av sin diktning blir en allegori over Jesu lidelse og gjenoppstandelse.

Tilsvarende kan vi tolke St. Georgs martyrdom som det henspilles på i «Eventyr». Innenfor en biografisk tolkningsramme kan vi også se dette som en allegori over Pasternaks forfatterskjebne, med den økte betydning som den ortodokse kirke fikk for ham under motgangen fra slutten av 1940-årene, slik vi nevnte i kapittel 1.2.

1. «Og det virket som om den lille boken i deres hender visste alt dette og ga deres følelser støtte og bekreftelse» (Forf. oversettelse).

Som i fortolkningene knyttet til individet-kollektivet og livet, og i motsetning til de øvrige fortolkningene nevnt foran, får antropomorfismer her en ekstra dimensjon utover bare å være stilistisk underbyggende: de blir en tematisk parallell på et lavere nivå, en ekko-virkning, en lavere form for transcendentalitet, som legitimerer den overordnede allegoriske tematikken. I likhet med tolkningene knyttet til individet-kollektivet og livet, ser jeg derfor også denne som en av de tre mest sentrale tolkningene av verket innenfor den tilnærming som vi har valgt.

4.3. Antropomorfisme som egen tilnærming ?

Gitt at antropomorfismer dels underbygger andre tolkninger i egenskap av stilistisk virkemiddel og dels fremhever visse tematolkinger som individet-kollektivet, livet samt kristendommen, kan det reises spørsmål om ikke denne metaforen i seg selv dermed inneholder såvidt mye forklaringskraft at den kan anvendes som en egen analytisk tilnærming på linje med øvrige tilnærminger i pkt. 1.4 i Cornwells tilnærmingsskjema. Jeg mener at resultatene i kapittel 3 bekrefter at antropomorfisme-tilnærmingen må kunne anses som en egen, legitim, tilnærming til dette verket med en rimelig god forklaringskraft. Det er imidlertid for tidlig å bedømme om tilnærmingen er anvendbar mer generelt på andre fiksjonsverk: til dette kreves flere konkrete studier.

Vi har sett at Cornwell blant sine «belletristiske tilnærminger» av typen «tradisjonell tekstuell analyse» peker på de mange mulighetene i gruppen 1.4 språk (virkemidler, billedbruk, symbolisme, metaforer) og vi viste i kapittel 1.3 til studier av sogar spesifikke enkeltsymboler som snø/toget/vindu/stearinlys etc. Til forskjell fra enkeltsymboler favner antropomorfismer om mange ulike metaforer og skulle derfor i utgangspunktet ha større forklaringskraft enn enkeltsymboler. Danow (1981:889) hevder f. eks. at det «organiserende prinsipp» i *Doktor Živago* er ett dominerende bilde som gjerne preger hvert av kapitlene. Disse igjen blir et sett beslektede optiske bilder som genererer en panormaeffekt hos leseren. Samme resonnement ville tilsa at forekomsten og mønsteret av antropomorfismer som er påvist i kapittel 3 også kan tolkes som et slags «organiserende prinsipp». Denne problemstillingen går imidlertid utover rammene vi har satt, men viser at antropomorfisme er et fruktbart begrep for denne type fiksjonsverk.

4.4. Inndeling og oppbygging

Verket består som vi har sett av to bøker (*knigi*) med henholdsvis 7 og 10 deler (časti): Bok 1 (del 1–7) er på ca. 250 sider med i alt 123 kapitler av ulik lengde. Antallet kapitler i hver del varierer fra 8–31: (1:8, 2:20, 3:17, 4:14, 5:16, 6:14, 7:31). Bok 2 (del 8–17) er også på ca. 250 sider med til sammen 110 kapitler av ulik lengde. Her varierer antallet kapitler pr. del fra 5 til 18: (8:10, 9:16, 10:7, 11:9, 12:9, 13:18, 14:18, 15:17, 16:5 og del 17 med sine 25 dikt). Noen vil regne del 17 som en tredje selvstendig komponent selv om diktene formelt er del av bok 2.

Flere tolkninger er lansert for å belyse verkets oppbygging og struktur, i tillegg til Danow (1981:889) nevnt ovenfor. Gasparov (1989:315–359) minner først om musikkens viktige rolle i Pasternaks forfatterskap og bruker det musikologiske begrepet

«kontrapunkt». Han argumenterer for et «tidskontrapunkt» (vremmennoj kontrapunkt) som organiserende prinsipp på ulike nivåer i verket. Sentralt står dikterens bruk av delvis tidsmessig sammenfallende og parallelle hendelsesforløp: Togets ujevne og rykkvise ferd mot Ural ses f. eks. som et bilde på Russlands utvikling. Jurij Živago beveger seg i trikken parallellt med mademoiselle Fleury som går på fortauet. Trikken stopper og Jurij dør, akkurat som toget stoppet da hans far døde.

Bodin (1991:131–142) ser begrepet *sceplenie* (sammenfall) – som vi har vist til enkelte ganger – som helt sentralt for forståelsen av hele Pasternaks forfatterskap, estetikk og filosofiske betraktninger. Jurij og Lara knyttes sammen av *sceplenie*, en kosmisk sammenheng med såvel naturen som med Russland og universet innenfor rammen av en altomfattende, holistisk verdensanskuelse. Organiseringen av handlingen kan også forstås ut fra *sceplenie*, idet de mange tilfeldige (og beleilige) sammentreff som forbauser leseren (f. eks. at Živago-familien flykter til Jurjatin hvor også Lara oppholder seg, at Jurij leier det samme rommet som Lara–Antipov en gang leide m. v.) ses som utslag av denne kosmiske, forbindende kraft. Bodin trekker bl. a. inn Jakobsons påpekning av metonymier i Pasternaks poesi og prosa, og det er utvilsomt idémessige likheter mellom *sceplenie* og metonymier, slik vi påpekte i del 2, uten at vi kan utvikle denne argumentasjonen her.

Foruten å vise til hva vi ovenfor pekte på om antropomorfismer som egen innfallsvinkel til verket, vil vi begrense oss til å peke på at enkelte symmetriske prinsipper synes å gjøre seg gjeldende i oppbyggingen: Blant de 17 delene spiller midtdelen 9 en særlig rolle. Jurij skriver her dikt i samvær med Lara, noe som må oppfattes som et handlingsmessig og strukturelt høydepunkt. Dessuten er denne delen delvis skrevet i første person. Går vi til diktskyklusen ser vi at midtdiktet «Eventyr» hvis genese vi nettopp hører om i del 9, beskriver legenden om St. Georg og dragen. Bodin har pekt på at diktskyklusen kan ses på som en biografisk ikon med «Eventyr» som den sentrale ikon. Dermed sidestilles Jurij med Georgij. De øvrige 24 dikt vil i denne tolkningen forstås som utsnitt fra sentrale hendelser i Jurij/Georgijs liv.

Dette er besnærende, men det må være et problem at antallet øvrige dikt, hele 24, langt overstiger det antall ikoner som omgir den sentrale ikon i alle kjente biografiske ikoner av Gregorij, vanligvis 12–15. En annen tolkning av selve antallet 24 led-sagende ikoner, som jeg finner nærliggende, er at disse ses som en repetisjon (12+12) av kirkeårets 12 høytider i den russisk-ortodokse kirke (Voronina 1994: 66). Det er nærliggende å se et eventuelt slikt oppbyggingsprinsipp i sammenheng med en kristologisk fortolkning av verket.

4.5. Fortellerperspektiv

Verket er hovedsakelig skrevet i polyfonisk tredje person. Et unntak er i den strukturelt viktige midtdelen 9 med sitater fra Jurij som skriver i sin dagbok i Varykino i nærvær av Lara. Her benyttes første person i kapitler 1–9. Forøvrig finner vi i bok 1 et par eksempler på patriotisk bruk av første person flertall i krigsscenene (side 102, linje 35 og side 113, linje 29) foruten at Jurij i drømme identifiserer seg med vinden og benytter første person (side 129, linje 14). Flere av diktene som Jurij skal ha skrevet, er naturlig nok skrevet i første person, de øvrige i tredje person. Samlet innebærer dette at verket forutsetter ulike forfattere for prosadelene og poesidelen:

prosadelene er særlig *om* Jurij, mens poesidelen er *av* Jurij. Dette burde tilsi stilistiske ulikheter mellom prosadelene og poesidelen, f. eks. ulikheter i bruken og forekomsten av antropomorfismer. Men som vi har sett er antropomorfismer et gjennomgående trekk i prosadelene og poesidelen, noe som svekker illusjonen om ulike forfattere.

Et sentralt spørsmål er derfor hvem den allvitende forteller (narrator) er. Det kan ikke være Jurij; det blir eksplisitt sagt i 9:9 at han ikke gjenopptok dagboksopptegnelsene han arbeidet med, og senere dør han. Andre mulige fortellere som overlever Jurij, slike som Gordon, Dudurov eller Evgraf, kan det heller neppe være, gitt tredjepersonsformen, ei heller Tonja eller Lara av samme grunn. Tonjas skjebne hører vi forøvrig lite om, mens Lara trolig dør i leirene.

En mer prosaisk fortolkning, både ut fra de stilistiske likhetene mellom prosadelene og poesidelen og ut fra Pasternaks utbredte bruk i sin lyrikk av stedfortredermotivet, er å konkludere at narrator er forfatteren selv. Jakobson så på den unge Pasternak som en lyrisk poet også i prosaformen. Siden lyrikkgenren er kjennetegnet av første person presens, kan vi slutte at fortellerperspektivet i *Doktor Živago* innebærer en utvikling mot det episke som er kjennetegnet av tredje person fortid (Jakobson 1935:360–361).

At det ikke åpenbares hvem forfatteren er vil av enkelte ses som en styrking av særlig en kristologisk fortolkning, idet det skapes et inntrykk av at den allestedsnærværende og allvitende narrator f. eks. kan være en apostel, en for hvem Jurijs dikt, spesielt de bibelske, fikk betydning og som av dem ble ansporet til å skrive en beretning om Jurijs liv. Jeg har selv en viss sans for at dette eventuelt kunne være Vasja Brykin, Jurijs unge ledsager, som kjente Jurij meget godt. Vasja trykket hans skrifter, han var også en «disippel» for Jurij og, slik apostelen Peter fornektet Jesus, fornektet også Vasja Jurij, men han kan senere ha angret og eventuelt ha skrevet om Jurij.

Uansett utfall av en narratologisk analyse som vi her bare har skissert, kan vi si at en fordel med tredjepersonsformen er åpenbar: ved et såpass stort persongalleri og tidsspenn samt brede historiske skildringer tillater bruken av tredje person at forfatteren «hopper» fra person til person, noe som ikke ville vært mulig ved første person. Ulempen kan være den økte distansen til persongalleriet. I D. Leans filmversjon fra 1965 ble problemet med fortellerperspektiv søkt løst ved at fortellingen delvis ble fremført retrospektivt av Evgraf, mens bl. a. Gordon og Dudurov ble fjernet.

I forhold til antropomorfismer er fortellerperspektivet viktig: ved at opplevelser av denne type transformasjon i omgivelsene tillegges flere personer, forsterkes troverdigheten av fenomenet og hele fremstillingen forøvrig. Var derimot hele verket holdt i første person, ville vi kunne tro at fenomenet, eventuelt hele fremstillingen, var resultatet av et oversensitivt sinn, lik f. eks. Dostoevskijs kjellermenneske.

4.6. Kronologi og lokalisering

Kronologien og lokaliseringen er for en stor del ganske realistiske, tildels dokumentariske, noe som har betydning for verkets tematikk og genre-messige status. Bok 1 omhandler tidsperioden fra 1901 til ca. 1918. Vi får først vite (1:1) at Jurij er ti år da moren dør og 1:4 begynner i 1903. I 3:7 får vi likevel vite at juletreffesten hos Sventickij-familien er ved årsskiftet 1911/12 og i 3:15 at Jurijs mor døde for ti år siden,

dvs. i 1901. Togreisen til Ural skjedde i mars 1918, evt. 1919. Jurijs returnerer til Moskva i 1922 i begynnelsen av NEP-tiden og det gikk syv år til hans død i august 1929.

Bok 2 omhandler perioden fra ca. 1918 frem til Jurijs død i august 1929. I tillegg får vi enkelte retrospektive betraktninger fra fronten i 1943 og fem eller ti år senere i Moskva av hans venner Gordon og Dudurov. Boken favner dermed om et vidt tidsrom på nærmere 50 år av Russlands og Sovjetunionens historie med inntrykk fra revolusjonen i 1905, første verdenskrig, tsaren, de to revolusjoner i 1917, Lenins første dekret samt borgerkrigen og Stalin-tiden, inklusiv klare referanser til GULag-leirene. Diktene følger en årssyklus-struktur, vår/sommer/høst/vinter/vår, men med interessante avvik: I det siste diktet «Getsemane» lever Jesus, mens han i de to foregående dikt allerede er død. Perioden 1900–1929 er kronologisk bygget opp i overensstemmelse med kravene innen realismen-naturalismen (Dahl 1969:154–159).

Vi ser også veksling mellom preteritum og presens, sistnevnte forekommer mest i dialogene. Forfatteren bryter også inn i begynnelsen av del 15 for å meddele at det bare gjenstår å fortelle om de siste 8–9 vanskelige år av Jurijs liv, noe som skaper avstand mellom fortelleren og stoffet, uten at fortellerens identitet blir klar. Dette skaper tidsavstand til det foregående.

Handlingen foregår hovedsakelig i Moskva, men også på toget underveis fra Moskva til Ural-byen «Jurjatin» og landsstedet «Varykino», begge ved den store elven «Ryn'va». Verkets handlingsmessige og strukturelle høydepunkt utspiller seg på Varykino. Krigsscenene fra Jurijs to år som feltlege frem til 1917-revolusjonen foregår i Galitsia, dvs. områdene ved den russisk-østerriksk/ungarske grensen. Jurijs vel toårige fangenskap hos partisanene foregår i Ural-området. Samtalen mellom vennene Dudurov og Gordon i 1943 foregår ved fronten og deres møte «fem eller ti år senere» skjer i Moskva. Boken begynner og slutter i Moskva. Diktene kan i varierende grad knyttes til lokaliseringene i prosadelene.

4.7. Stil og genre

Verket som helhet forener dermed på den ene siden elementer fra den russiske realismen (1845–1905), som kronologi, stedsangivelse og historisk bakgrunn, med elementer fra russisk romantikk (1810–1845) og symbolisme (1895–1910), som lyrisk språk, billedbruk, naturskildringer, subjektivt/impresjonistisk utsnitt av historisk bakgrunn, sammentreff (*sceplenie*) i handlingen, og dessuten det forhold at hovedpersonens dikt er tatt med, og at narrator forblir ukjent.

Borisov (1989:426–428) peker på innslaget fra russisk folklore f. eks. i utformingen av de egenartede karakterene Evgraf og Samdevjatov. Lönnqvist (1991:105) mener å kunne demonstrere at «alla namn hos Pasternak är betydelsesbärande och gestaltarna i sina liv förverkligar den etymologi som finns inlagd i namnet», mens Pasternak, slik vi tidligere nevnte, selv tok avstand fra denne type symbolske tolkning av *Doktor Živago* (Ivinskaja 1980:263). Ikke desto mindre har mange, slik vi nevnte under omtalen av diktet «Atskillelse», vært opptatt nettopp av etymologisk-symboliske tolkninger av person- og stedsnavnene i verket, f. eks. Lönnqvist (1991). Vi må her avgrense oss til å antyde at f. eks. Lara Gišar kan knyttes til såvel det latinske «larus» og greske «laros» (måke) som til det franske «guichet» (fengselsluke)

(B. Pasternak 1990:647), eller at «Ryn'va» kan tolkes som «livets elv» (Borisov 1989:415). Arven fra romantikken og symbolismen er også til en viss grad tilstede i poetens rolle som teurg, en visjonær som har spesiell innsikt i sin tid (Helle 1992:24; Nilsson 1973:38–39). Antropomorfisme-innslaget bidrar til å understreke verkets karakter av fiksjon i forlengelsen av den romantiske og symbolske tradisjon. Med unntak av den historiske person tsar Nikolaj II som beskrives ved den galitsiske fronten i 1916 i 4:12, er alle personene i verket fiktive, i likhet med mange av stedsnavnene. Personene og stedene er derimot beskrevet ganske troverdig og realistisk, selv om mange vil mene at personkarakteriseringen er overforenklet. Verket følger også tradisjonen fra Puškins *Evgenij Onegin*, Turgenevs *Rudin* og Gončarovs *Oblomov* ved at verkets tittel reflekterer hovedpersonen.

Enkelte kritikere har stilt spørsmålsteget ved om verket kan kalles en roman på linje med Tolstojs og Dostoevskijs klassiske romaner. Vi må her skille mellom form og innhold. Mye av den vestlige forskningen omkring *Doktor Živago* har vært rettet mot verkets ideologiske innhold. De som har vært mer opptatt av verkets formelle sider har ofte fokusert på dets tekniske «defekter» i relasjon til særlig Tolstojs *Krig og fred*. Dette er urimelig fordi Pasternak skrev ikke bare hundre år senere, men også etter symbolismen og den russiske revolusjon, som begge påvirket ham. Hans målsetning var, til forskjell fra Tolstojs i *Krig og fred*, ikke å skape en familiekronike eller en kronike over en historisk periode. Pasternaks ønsket å gi sine personlige og impresjonistiske inntrykk av livet i Russland/ Sovjetunionen. Til dette var poesigeneren ikke tilstrekkelig, han måtte ty til prosa, med innslag av poesi. Dette forklarer også langt på vei formen verket fikk (Weststeijn 1985:41–43).

4.8. Et vellykket stilistisk virkemiddel ?

I kapittel 2 hevdet vi at en vellykket bruk av personifiseringer som stilistisk virkemiddel forutsetter et personifiseringsmønster som fremhever eller står i kontrast til verkets øvrige tematikk. Vi har i kapittel 4 vist at personifiseringer fremmer visse temaer, samspiller med andre komposisjonelle elementer og dessuten kan ses på som en egen tilnærming. Konklusjonen blir derfor at vi har fått demonstrert en vellykket bruk av virkemidlet, men at det må gjøres flere empiriske undersøkelser for å få fastslått antropomorfismens forklaringskraft som tilnærming.

5. Konklusjon

Kapittel 1 presenterte problemstilling og metode og omtalte deretter Pasternaks forfatterskap med vekt på hovedverket *Doktor Živago*, før *Živago*-forskningen og ulike tilnærminger til verket ble vurdert. Kapittel 2 utdypet antropomorfismebegrepet. Kapittel 3 vurderte utvalget på 347 personifiseringer og det ble vist at disse er et gjennomgående trekk, med et nokså etablert mønster, både i bokens prosadeler og dens poesidel. De bidrar til å understreke stemningen, fremme handlingen og berike tolkningsbredden og -dybden, og de kan dertil sies å spille sammen med andre komposisjonelle elementer, som diskutert i kapittel 4.

Med de forbehold vi innledningsvis nevnte om det subjektive utvalget av antropomorfismer, kan vi likevel konkludere at det dermed er sannsynlig at antropomorfismer er brukt som et stilistisk virkemiddel i *Doktor Živago*. Videre har vi funnet at det stilistiske virkemidlet er spesielt vellykket i relasjon til de tre hovedtemaene jeg oppfatter som de sentrale i verket ut fra vår tilnærming: i) individet–kollektivet; ii) livet, og iii) kristendommen. Hovedkonklusjonen er derfor at vi langt på vei har fått bekreftet vår hypotese om at antropomorfismer er benyttet som et tematisk formidrende, stilistisk virkemiddel i verket. I tillegg har vi postulert at antropomorfismer bør kunne brukes som en egen tilnærming som kan ha en rimelig grad av forklaringskraft for visse typer fiksjonsverk. Spørsmålet om dens generelle anvendbarhet vil måtte avklares gjennom flere konkrete studier.

Vi kan derfor nå utvide oppgavetittelen noe: Pasternaks retrospektive uttrykk fra 1944 om hva han og andre tilstrebet litterært i 1920-årene – «pojmat' živoje» – peker samtidig frem mot et element som den senere Pasternak lyktes i å bruke gjennom sin egen «nezametnyj stil'» i *Doktor Živago*.

Dette gir samtidig et visst grunnlag for å bekrefte utsagnene til Jakobson og Weststeijn som vi siterte i kapittel 2.1.

6. Russisk tekstudrag fra del 1–17

Первая книга

6.1. (Часть первая. Пятичасовой скорый)

<i>Nr.</i>	<i>Side</i>	<i>Kap.</i>	<i>Linje</i>	<i>Antropomorfisher</i>
1	7	1	3	[...] продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра.
2			27/28	[...] облако стало хлестать его [...].
3	8	2	20/21	[...] кусты обдетелой акации метались как бесноватые [...].
4			28	[...] будто буря заметила Юру [...]. Она свистела и завывала [...].
5	10	4	5/6	Солнце палило недожатые полосы, как полубритые арестантские затылки.
6	11		12	Их вновь и вновь охватывали леса.
7	14	5	22/23	Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятникчиков [...].
8	15	6	19/21	Над лужайками [...] висел призрак маминого голоса [...] в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел.
9	18	7	25/28	Кровь казалась [...] мокрым березовым листком.
10	21	8	11/13	[...] тени [...] с продолговатыми просветами, похожими на пальцы девочки.

6.2. (Часть вторая. Девочка из другого круга)

<i>Nr.</i>	<i>Side</i>	<i>Kap.</i>	<i>Linje</i>	<i>Antropomorfisher</i>
1	28	4	18/20	Рокот города усыплял, как колыбельная песня.
2	29		5/6	[...] проходит целая вечность, как жизнь в романах.
3	32	6	12/13	[...] рабочих [...] через них насквозь, как сквозь туман или изморось.
4	36	7	38	Смелость города берет [...].
5	38	8	3	[...] снежниками, которые долго и уклончиво вились [...].
6	39		42	[...] солнце стало из-за угла словно пальцем тыкать [...].
7	41	9	37/38	[...] убегающая вдаль санная дорога [...].
8			39/40	Дерева [...] заглядывали [...] словно хотели положить на пол свои ветки [...].
9	44	10	16	[...] «будем как солнце».
10			43/44	[...] неотразимость безоружной истины [...].
11	45		24/25	[...] с духами планет, голосами четырех стихий [...].
12			37	[...] духу [...] искусства, его существу [...].

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

13	47	12	21/22	Крыша перестукивалась с крышею [...].
14	48		4	За окном лепетали капли, заговаривалась оттепель.
15	51	17	18/19	[...] она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки.
16	52	18	37/38	[...] словно Лара была [...] березовая роща [...] с чистою травой и облаками [...].
17	54	19	43/44	Неосвещенная улица пустыми глазами смотрела в комнаты.
18			45	Комнаты отвечали тем же взглядом.
19	56		6/9	[...] как задорно щелкают выстрелы [...]. Выстрелы, выстрелы, вы того же мнения!
20	60	21	31/32	[...] он напоминал какой-то крендель [...].
21	61		22/24	[он] день и ночь обнявшись с косушкой, как с женой [...].
22	63		34/35	[...] словно он был кукольником а она [...] марионеткой.

6.3. (Часть третья. Елка у Свентицких)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	66	2	33/34	[...] светились, как фосфор [...] молодые самоубийцы [...].
2	67		9	Голос этой тайны [...].
3	69	3	28/30	Сознание – свет [...] зажженные фары [...].
4	71	4	41/44	[...] будто [...] этот дом [...] смотрит на меня [...].
5	72		13/15	Авкт или [...] Фрол [...] как залп из обоих дедушкиных охотничьих стволов [...].
6			30/31	Ему [...] отбили внутренности. Он сделал себе другие, из железа.
7	77	7	2/3	[...] воздух окрестной шири. Он был роднее отца и матери, лучше возлюбленного и умнее книги.
8	79	8	20/21	[...] обмороженные лица прохожих, красные, как колбаса [...].
9	80	9	16	Пламя захлебнулось стеарином [...].
10	81	10	28/29	Тоня [...] эта понятная, не требующая объяснений очевидность [...].
11	82		21/22	[...] Блок – это явление Рождества [...].
12	82		32/34	[...] огонь свечи, проникавший [...] с сознательностью взгляда, точно пламя подсматривало [...] и кого-то поджидало.
13	83	11	11	Мимо жарко дышащей елки [...].

<i>Nr.</i>	<i>Side</i>	<i>Kap.</i>	<i>Linje</i>	<i>Antropomorfismer</i>
14	88/89	15	40/1	Этот лес составляли все вещи [...] и скакавшие верхом [...] служки [...].
15	89		6/11	[...] небо наклонялось [...]. Оно как бы окуналось у них [...].
16	89		17/18	[...] действительный мир взрослых [...] подобно лесу темнел [...].
17	90	16	17/19	[...] тихим веянием проволакивается [...] как будто провели мягким страусовым пером по воздуху [...].
18	91	17	27/28	[...] бородатой, как плесень.
19	91		39/42	[...] ему с непреодолимостью, с какою вода, крутя воронки, устремляется в глубину, хотелось мечтать и думать [...].

6.4. (Часть четвертая. Назревшие неизбежности)

<i>Nr.</i>	<i>Side</i>	<i>Kap.</i>	<i>Linje</i>	<i>Antropomorfismer</i>
1	93	1	31/32	Полосы света стали шнырять из комнаты в комнату, заглядывая [...] как воры или ломбардные оценщики.
2	94/95	2	41/1	[...] кричащие витрины и огни тоже оглушали Лару [...].
3	98	3	34/35	Эта светлая полоса не давала [...] покою, словно кто-то за ними подсматривал.
4	100	4	37/38	Спящий и как бы совершенно вымерший город [...].
5	101		24	Скоро дом представлял сонное царство.
6	102		14/15	Остаток хмеля у Лары как рукой сняло.
7	103	5	18	[...] неистовства ветра, казалось, обострившиеся от невозмутимости низвергавшейся на землю воды.
8	103		23/24	Ветер, как бы хотел вырвать растение целиком, поднимал на воздух [...] брезгливо кидал вниз [...].
9	106		3/13	Тоня возвышалась [...] как высилась бы [...] барка [...]. Она только что произвела высадку [...] лежала на якоре, отдыхая всей пустотой своих облегченных боков.
10	109	6	39/40	Он посмотрел на звезды, словно спрашивая у них совета.
11			43/44	[...] озарился резким, мечущимся светом, словно кто-то бежал с поля к воротам, размахивая зажженным факелом.
12	114	9	17/21	[...] бежавшие ложились на землю [...] падали во весь рост, как высокие деревья при валке деса [...].
13	116		17/18	[...] в тяжелом взгляде Антипова, как в глубине окна [...].
14	119	10	22/23	Свежий высокий лес гулко разносил отголоски их спора [...].
15	122	12	15/16	Каждым слогом своего тихого приветствия [...] как расплясавшуюся воду [...].
16	124		44/45	[...] рискуя разорваться от неотменимости своего долга, как рвутся от давления паровые котлы [...].

17	129	14	12/15	За окном позевывал [...] ветер. Ветер плакал и лепетал: «Тоня [...]». И под бормотание ветра Юрий Андреевич спал [...].
----	-----	----	-------	---

6.5. (Часть пятая. Прощанье со старым)

1	131	2	29	[...] могу нагрязнуть как снег на голову.
2	134	4	33/35	[...] женщина с [...] фигурой [...] которая придавала ей сходство с наседкой.
3	137	5	4/6	[...] комиссар [...] как запущенный волчок [...].
4			12	[...] юноша [...] как свечечка, горел [...] идеалами.
5	138		26	[...] родина, истекая кровью [...].
6	139		5	[...] в кажущееся безмолвие природы [...].
7		6	27/28	Деревья подошли [...].
8			31	[...] струями грязной испарины стекали по стволам деревьев.
9	140		7/8	[...] словно земля днем лежала без памяти [...].
10			33/ 35	[...] мерцали звезды, и от них протягивались нити [...] сочувствия [...].
11	141	7	20	[...] подслеповато поблескивали стекла [...].
12			23	[...] тянулась потная русоголовая кукуруза [...].
13			26/27	[...] смотрели вдаль бледные, худощавые мальвы, похожие на хуторянок в рубашках [...].
14			29/30	[...] ночь была [...] как милосердие или дар ясновиденья [...].
15	145	8	26	[...] Русь–матушка [...].
16			28/30	Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания.
17			40/41	Революция вырвалась [...] как слишком долго задержанный вздох.
18	145/ 46		45/1	[...] социализм – это море [...] море жизни, море самобытности.
19	147	9	9/12	Шум урагана [...] двигался вдоль улицы [...] шаг за шагом [...].
20			15/17	[...] бегущими в то же сторону деревьями.
21	148		25/27	Бесшумные отсветы молний [...] словно что–то разыскивая.
22	149		24/25	[...] как полоумные [...] неслись тучи, словно спасаясь от погони.
23	155	12	5	[...] под неподвижным взглядом черного грозового неба.
24			21	[...] как бараны кинулись врассыпную [...].
25	156	13	4/5	Люди горохом скатывались с пригорков [...].
26			30/31	Гул голосов достигал оглушительности морской бури.

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

27	156 /57	38/11	[...] точно к Юрию Андреевичу адресующееся благоухание. Но [...] эти деревья [...] липы [...] точно это был [...] обле-тевший слух [...].
28	159	15	28 [...] вихрь мыслей [...].
29	160 /61	44/2	[...] заставляло клониться друг к другу эти ночные тени и что они шепчут друг другу, еле ворочая сонными отяжелевшими листьями, как заплетающимися шепелявыми языками.

6.6. (Часть шестая. Московское становище)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	166	1	34/36 [...] дверь [...] представляла [...] раскрытое объятие [...].
2	168	2	4/5 [...] ты, говорит, Маркел, весь черный изнутри [...] как сажа в трубе.
3	169		4/5 Пальмы [...] пальцы растопыривали, как привидения.
4	171	3	10/12 [...] новорожденных [...] как большие свертки [...].
5	172		21/22 [...] она вспыхнула, как маков цвет [...].
6	173	4	20 Странно потускнели и обесцветились друзья.
7	174		14/15 [...] лежала немая, темная и голодная Москва.
8	175		13/14 Прежний [...] ветрогон превратился в [...] ученого.
9	176		21/22 В [...] окно [...] смотрела обширная безлюдная площадь [...].
10	180		11 [...] я старый боевой конь [...].
11			42 [...] сам ли народ подыметя и пойдет стеной [...].
12	182	5	27/28 [...] Обьденщина [...] хромала, барахталась, колченого пле-лась куда-то [...].
13	188	7	17/19 Печурка захлебнулась пламенем. В ее железном [...] корпусе пятнами чахоточного румянца зарделись кружки [...].
14			21 Заплакали окна [...].
15			28/29 [...] так же стремительно, как воздух в форточку, ворвался Николай [...].
16	191	8	16/17 [...] та метель [...] как заблудившаяся.
17	199	11	23 И вдруг часы, годами не знавшие завода, пошли [...].

6.7. (Часть седьмая. В дороге)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	207	1	32 [...] дни первого в году тепла, ложные предвестники весны [...].
2	212	5	7/8 Снежная буря [...] заглядывала [...].
3	212		30/31 [...] снежная улица, смотревшая [...] в незанавешенные [...] окна.

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfisher

4	213	6	14/16	[...] хлопья падали, лентясь [...] как бы задерживались, словно колеблясь [...].
5	217	9	22/24	[...] станционные деревья, отягченные целыми пластами снега [...] как хлеб–соль протягивали [...].
6	222	11	10/11	Предмет беседы отражался на лице [...] мальчика, как в зеркале.
7	223	12	10	Время не считается со мной и навязывает мне что хочет.
8			13/15	[...] действительность [...] ее так запугали, что она скрывается.
9	229	15	2/3	[...] ручей [...] укрытый [...] глубоким снегом, как прячется под горою пухового одеяла с головой укрытый ребенок.
10	229		13/14	Дом дразнил с горы любопытство и печально отмалчивался.
11	230	16	2	[...] солнце. Как бы из верности прошлому, оно продолжало закатываться [...].
12	232	18	8/10	Поезд кряхтя вползал [...] точно это был старый лесник [...].
13			13/16	[...] некоторые кусты и деревья [...] высвобождали [...] сучья из [...] снега, как из снятых ошейников или расстегнутых воротников.
14	233	19	5	Весна ударяла хмелем в голову неба [...].
15	237	23	6/7	[...] утро гоняло зеркальные [...] блики, как мажет стряпуха перышком [...].
16	237		24	Просто бежали, как вода бежит.
17		24	25/26	Все было видно, но стояло словно не веря себе, как сочиненное: гора, рощица и обрыв.
18	238		3/6	[...] водопад все время поскальзывался [...] пошатывался, все время оставался на ногах.
19	239	25	10/11	Там и сям мученически прямилась березы, пронзенные зубчиками [...] листиков.
20	243	27	12/15	[...] взшло солнце и тускло проглядывало между обрывками [...] мглы, как мелькают голые в бане [...].
21	246	29	21/22	Рельсовые пути [...] представляли большое паровозное кладбище.
22	246		36/38	[...] что приземистые домишки [...] исчезали, как головы крестьянских ребятишек в низко надвинутых отцовских картузах.

Вторая книга

6.8. (Часть восьмая. Приезд)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfisher

1	253	1	25	Ответ не замедлил явиться в самой живой форме.
2	254	3	28/29	Как сноп повалился от перенесенного волнения.

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

3	256	4	40/42	По нему семимильными шагами удалялись, уходя за небо–склон, телеграфные столбы.
4	257		40/41	Марксизм слишком плохо владеет собой, чтоб быть наукой.
5	258		19	На Руси–матушке перевороты [...].
6	259	6	11/12	Тишина в читальном зале могильная, напряженная.
7	262		38	[...] человек этот послан нам судьбой.
8	263	7	40/2	Рощу [...] книзу клонящимися ветвями, как концами
	/64			
9	266	8	8/9	[...] где само пространство от полноты души как бы снимало шапку [...].
10			11/14	У гор [...] был свой облик, своя физиономия. Они могучими, высокомерными тенями темнели вдали, молчаливо рассматривая едущих.
11	268		7	[...] на что Москве уши ?
12	270	9	22/23	[...] казались ему насмешкою судьбы, ее намеренной каверзой [...].
13	274	10	25/26	Утверждают, будто бич божий наш и кара небесная, комиссар Стрельников [...].

6.9. (Часть девятая. Варькино)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	275	1	13/14	[...] под открытым небом, обжигающим тебя своим благодатным дыханием
2	275		35	[...] из государственного кармана [...].
3	279	4	37/39	[...] примесь искусства [...] оказывается сутью, душой и основой изображенного.
4	281	6	40/5	[...] пушкинский четырехстопник явился единицей русской жизни [...] как обрисовывают [...] форму ноги [...] или [...] номер перчатки для приискивания ее по руке, впору. Так позднее ритмы говорящей России, распевы ее [...].
	/82			
5	283	8	22/26	Сонно, масляными глазками жмурится солнце в лесу, сонно, ресницами игл, щурится лес, [...]. Природа зевает, потягивается, переворачивается на другой бок и снова засыпает.
6	284		17/18	[...] эти высвисты, дудка лешего, юлиная дробь.
7			20/22	[...] заросль, вся в росе, отряхивалась и охорашивалась, вздрагивая, как от щекотки.
8			10/24	[...] защелкали соловьи [...] зовущее, проникновенное, умоляющее, похожее на просьбу или увещание: Очнись! [...].
9	286	10	12	[...] будто в зал стекаются не читающие юрятинцы, а стягиваются дома и улицы [...].
10	287		3/6	У библиотечных служащих были [...] лица [...] цвета соленого огурца и серой плесени [...].

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

11	291	13	14/19	[...] женскими мифологическими кариатидами [...] доктору [...] почудилось, что из дома вышло все женское население [...] и [...] смотрит на него [...].
12	293	14	36/38	[...] точно полами расстегнутых шуб подметали пыль своей длиннорунной шерстью овцы и козы
13	294		29/31	Самоуправцы революции [...] как сошедшие с рельсов машины.
14	296		31/33	Катенька [...] растягивая кружком ротик, как вытащенная из воды рыбка.
15	301	16	17/20	По Лариным щекам текли [...] слезы, как вода шедшего [...] дождя по лицам каменных статуй [...].
16	301/2		44/3	[...] защелкал соловей. «Очнись! Очнись!» – звал и убеждал он, и это звучало почти как перед Пасхой: «Душе моя, душе моя! Восстани, что спиши!»
17	302		28/29	Эти поперек крыш нахлобученные одноглазые мезонины!
18			31/37	[...] в дар из рук творца эту [...] прелесть. [...] ее близости [...] как светлая ночь севера [...] как первая волна моря, к которому подбегает в темноте по песку берега.

6.10. (Часть десятая. На большой дороге)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	303	1	6/9	Тракт пролегал через них [...] не оборачиваясь [...].
2	304		7/10	Шагали в ногу [...] страшные, как молнии небесные.
3	305	2	2/4	Снег [...] на крышах был еще бел и нависал плотными высокими шапками.
4	305	3	19/20	[...] с земли, которая [...] чернела, лоснясь, как от пота.
5	306		4/6	[...] двинулись и поплыли еле различимые огоньки и озаренные ими лбы, носы, лица.
6	307		12/14	Перебили на войне весь цвет мужской и осталась одна гниль никчемная, никудышная.
7			27	И Россия тоже была в девушках, и были у ней настоящие поклонники [...].
8	308	4	32/33	[...] цвет закатившегося дореволюционного девичества России [...].
9	310		18/20	Жизнь провели при машинах и сами безжалостные, холодные, как машины.
10	315	6	4/5	[...] к божественному разряду, к ногам которого революция положила все дары свои [...].
11			10/12	[...] столп русского анархизма Вдовиченко–Черное знамя, толстяк и великан [...].
12	318 /19	7	42/3	Голубого и розового цвета – платья девушек. Голубого цвета было небо. Розового – облака, плывшие по небу так медленно и стройно, словно небо плыло вместе с ними.

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

13	319	22	[...] кровь льется беззащитною рекою.
14	323	18/19	Вышиб Санька кулаком стекло и фьютю на улицу, лови ветер в поле.

6.11. (Часть одиннадцатая. Лесное воинство)

Nr Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	325	2 38/39	Дома [...] словно вбирались и уходили в землю [...].
2	326	5/8	Был темный дождливый день [...]. И на душе был такой же мрак упрощения [...].
3		41	Но деревня колола ей глаза [...].
4	334	5 10	[...] об этом заплачено такими морями крови [...].
5		16/24	[...] жизни [...] ее духа, души ее. [...]. Она сама [...] непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало.
6	335	11/12	[...] вы светочи и освободители России [...].
7		15/17	Властители [...] укоренились в привычке [...].
8	339	7 25/27	[...] сквозящий огнем зари вечерний лес. [...] точно и он пропускать сквозь себя эти столбы света.
9	341	8 23/25	[...] лучи солнца [...] этой двойной, [...] пестроты [...] усыпляла [...] как [...] бормотание чего-нибудь однообразного.
10		30/34	Пестрота солнечных пятен [...] покрыла его [...] точно он надел шапку-невидимку.
11	341 /42	40/1	Обрывки мыслей неслись вихрем и крутились колесом, почти стуча, как испорченная машина.
12	342	12/15	Бабочка незаметно ступевалась на ней, как бесследно терялся Юрий Андреевич для постороннего глаза под игравшей на нем сеткой солнечных лучей и теней.
13	344	9 13/15	[...] березы [...] как бы руками отбивались [...].
14	347	1/3	[...] много на мне крови господской [...] вся водой растеклась.

6.12. (Часть двенадцатая. Рябина в сахаре)

Nr Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	348	1 41/45	Точно рябина все это видела [...] давала им грудь, как мамка младенцу.
2	349	11/15	Точно этот суровый [...] богатырский лес, как-то споткнувшись [...] полетел вниз [...] цел и невредим, виднеется и шумит внизу.
3	351	17/18	История все разберет. Потомство пригвоздит к позорному столбу [...].

Nr Side Kap. Linje Antropomorfismer

4	355	5	33	[...] начал сыпать снег, в судорожной поспешности какого-то белого помешательства.
5	355 /56		40/4	[...] тучи расходились, точно [...] наверху растворяли окна [...] вода отвечала с земли [...].
6	358	6	9	Русская песня как вода в запруде.
7			20	[...] бежал заюшка [...].
			23	Он бежал, косою, рябине плакался.
			30	Ты не дай красы своей злему ворогу,
			41	Я томлюсь во плену, солдат-ратничек,
			44	Вывусь к яголке моей, красавице.
8	359	7	8/10	[...] треугольных елей [...] как бы сидели на земле на тол- стых задах своих [...].
9	361		8/10	Ты вот смотришь и думаешь лес. А это нечистая сила [...] вот что ваши с басальжскими.
10			15/17	Думаешь, птица гнездо вить задумала? [...] Русалка это дочке своей венки плела.
11			20/22	Или опять это ваше знамя красное [...] это девки-моровухи манкой малиновый платок [...].
12	361		41/43	[...] не ветер это буран, а разведенка-оборотенка детеньша-ведьменочка своего потеряла [...]
13	363		14/20	[...] начал накрапывать дождь. [...] как [...] плакат [...] призрак одной удивительной боготворимой головы. И голова плакала [...] дождь целовал и поливал ее.
14			22/23	Молись Божей Матери. Се бо света чертог и книга слова животного.
15		8	24/25	[...] границ тайги. Но [...] на глаз ее [...].
16	369	9	45	[...] тощие, как поредевшие волосы, голые зимние кусты.
17	370		3/13	[...] рябине. Она [...] простирала две заснеженные ветки вперед навстречу ему. Он вспомнил [...] белые руки Лары [...] ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом [...]. Он бормотал [...] княгиня моя, рябинушка [...].

6.13. (Часть тринадцатая. Против дома с фигурами)

Nr Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	370	1	2/3	[...] Большая Купеческая. На нее заглядывали дома и церкви [...].
2	372	2	8/10	[...] чтобы не упасть на землю и не целовать камней города [...] как живому существу.
3	373		9	И только природа оставалась верна истории [...]
4			17/19	[...] вечер [...] сердобольный [...] обещал наступить [...].
5			43/44	Доктор был почти благодарен лестнице за верность прошлому.

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

6	374	10/11	Ничтожная эта мелочь по–своему говорила об [...].
7	384	7 24/28	В печке с дружным треском бурно разгорались [...] дрова, и по мере того, как они занимались, ревнивое слепление Юрия [...] достигло полной уверенности.
8	385	27/29	Духом враждебности пахнуло на него от аляповатой мебели– ровки.
9		31/32	А он–то, дурень [...] входил в эту комнату не как в помещение, а как в свою тоску по Ларе!
10	385 /86	45/2	И эта даль – Россия, его несравненная [...] родительница [...].
11	386	29/30	[...] при пляшущем свете топящейся печки [...].
12	389	10 28/30	[...] а небо всюю ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки [...].
13		36/39	[...] предоставить этот труд природе, самому стать вещью, замыслом [...] в ее милостивых, восхитительных [...] руках.
14	399	14 24/26	Он стал дуться на ход событий, на историю. Пошли его раз– молвки с ней. Он ведь [...] сводит с ней счеты.
15	405	17 18/20	Если покоситься в окно, когда снег идет, то правда, кажется, будто кто–то направляется двором к дому?
16	406	44/45	[...] глазами неба [...] лицом неба [...].
17	407	10/14	Отдельная человеческая жизнь стала Божьей повестью, наполнила своим содержанием пространство вселенной. [...] Адам хотел стать Богом [...] Бог становится человеком, чтобы сделать Адама Богом [...].
18	408	32/35	«Яко ночь мне есть разжение блуда невоздержанна, мрачное же и безлунное рачение греха».
19	412	18 10/14	Юрий Андреевич так смотрел перед собой в окно, как будто это не снег шел, а продолжалось чтение письма Тони [...].

6.14. (Часть четырнадцатая. Опять в Варькине)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	417	2 5/8	[...] Комаровский [...]. Его присутствие томило, как давил вид тяжелого дубового буфета и как угнетала ледяная декабрьская темнота за окном.
2		29/30	Это колыбель великого русского будущего [...].
3		38/39	[...] к которой тянутся жадные руки Китая, Японии и Америки [...].
4	420	3 11/12	[...] гибель действительно стучится в наши двери.
5		19/20	[...] наши ночные тайные слова, великие и тихие, как наз– вание азиатского океана.
6		38/40	[...] эта шупленькая, худенькая девочка заряжена, как электричеством [...].

7	421	4	[...] быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь [...].
8	422	4 14/16	Сима [...] была обмотана двумя или тремя платками, придававшими окоченелость круглого полена ее фигуре.
9		35/39	Катя и Лара [...] были в шубах [...] и неповоротливыми кулями зарываясь в сено.
10	428	7 34/39	Какой-то венец совместности [...] все стало душою.
11	429	1/4	Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях улетать за облака, а мне, женщине, чтобы прижиматься к земле и крыльями прикрывать птенца от опасности.
12		10/11	[...] в духе времени.
13	430	8 16/17	Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью тишина.
14	431	8/9	Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека [...].
15		12/18	Тогда подобно катящейся громаде речного потока [...] льющаяся речь сама [...] создает по пути [...] тысячи других форм [...] не названных.
16		31/34	Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну [...].
17	432	41/42	А ты все горишь и теплишься, свечечка моя яря!
18	435	9 25/26	[...] узость строчных промежутков сама подсказывала, чем их наполнить.
19	438	10 22/25	Варькинский парк [...] как бы для того, чтобы заглянуть в лицо доктора и что-то ему напомнить.
20		27	[...] сарай точно сгорбился.
21		34/36	[...] точно он поздним вечером стоит в темном дремучем лесу своей жизни.
22	444	13 28/29	[...] стараясь сглотнуть колом в горле ставшую боль, точно он подавился куском яблока.
23		32/33	[...] сжимал с такой силою шейку точеного крылечного столбика, точно душил его.
24	445	11/12	[...] он от волнения стал весь мягкий, войлочный, как сползающая с плеча шуба!
25	445/ 46	44/1	Небывалым участием дышал зимний вечер, как всему сочувствующий свидетель.
26	446	8/9	[...] отмахивался от этой осязаемой красоты часа, как от толпы навязывающихся сострадателей [...].
27		34/42	Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури [...] ложатся на песок следы [...]. [...] накидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли [...]. Так прибило тебя бурей жизни ко мне [...].

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

28	448	14	10/12	Зимой под снегом оголенные прутья лиственного леса тощи и жалки, как волоски на старческой бородавке.
29	451	16	24/25	Это была болезнь века, революционное помешательство эпохи.
30	454	17	41	Нарождение социалистической мысли.
31	455		5	Явился марксизм. Он усмотрел, в чем корень зла [...].
32	456		25/26	Когда она входила в комнату, точно окно распахивалось, комната наполнялась светом и воздухом.
33	458	18	41/42	[...] капли крови скатались со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мерзлой рябины.

6.15. (Часть пятнадцатая. Окончание)

Nr. Side Kap. Linje Antropomorfismer

1	461	2	5/6	Эти цвета пламени [...] криком о помощи без звука вопившие поля [...].
2			7/8	[...] небо, по которому, как тени по лицу. [...] плыли [...] облака [...].
3			35	Поля без человека сиротели [...].
4			37/38	[...] леса красовались на свободе, как выпущенные на волю узники.
5	474	7	25	Разогнавшаяся телега беседы несла их [...].
6			31	[...] пружины их пафоса [...].
7	475		16/17	[...] речи [...] были в духе времени.
8	481	11	26/28	Так же, как прогоняют они ряды образов по своим строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы [...] деловая городская улица [...].
9	485	13	13	[...] смотрел [...] конец гроба [...].
10	486		9/14	[...] одни цветы заменой [...] пения [...] . Они [...] как бы хором, [...] как бы что-то совершали.
11	492	14	15/16	[...] превратившее ее жизнь в цепь ей самой неведомых преступлений.
12	493	15	28/30	Ряды мыслей, общности, знания [...] гнали через нее, как облака по небу [...].
13	494		4/10	Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья.
14		16	34/37	[...] эти мокрые от слез слова сами слипались в ее ласковый и быстрый лепет, как шелестит ветер шелковистой и влажной листвой, спутанной теплым дождем.
15	495	16	7/10	Прощай [...] моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой, как я любила бросаться в твои холодные волны.

6.16. (Часть шестнадцатая. Эпилог)

<i>Nr.</i>	<i>Side</i>	<i>Kap.</i>	<i>Linje</i>	<i>Antropomorfismer</i>
1	496	1	19/20	[...] стертых с лица земли [...].
2	501	2	27/30	Улица [...] все ловит на слух и все перевирает [...].
3	508	4	25/26	Заржал Удалой, словно хочет сказать, давай, Танюша, скорей к добрым людям поскачем [...].
4	508		40/42	[...] со мной всякая живая тварь, всякая машина [...] русским языком говорит?
5	510	5	21/24	[...] Москва казалась им не местом [...] но главною героиней длинной повести [...].
6	510		38/39	И книжка в их руках как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение.

6.17. (Часть семнадцатая. Стихотворения Юрия Живаго)

	<i>Strofe</i>	<i>Linje</i>	<i>Antropomorfismer</i>
<i>I</i> Гамлет			
	2	5	/ На меня наставлен сумрак ночи /
		6	/ Тысячью биноклей на оси /
<i>II</i> Март			
	1	4	/ Дело у весны кипит в руках /
	2	5	/ [...] снег и болен малокровьем /
	3	12	/ Ручейков бессонных болтовня /
<i>III</i> На страстной			
	5	22/24	/ И лес [...] / [...] как строй молящихся /
	6/7	28/30	/ Деревья смотрят [...] / И взгляд их [...] /
	8	40/41	/ И две березы у ворот / Должны посторониться /
	9/12	45/59	/ [...] весенний разговор / [...] слух весенний /
	10	48/50	/ И март [...] / Как будто вышел человек /
<i>IV</i> Белая ночь			
	4	13	/ Мы охвачены тою же самую /
		14	/ Огобелою верностью тайне /
	7	25	/ [...] босоногою странницей /
		26	/ Пробирается ночь [...] /
	8	31	/ Ветви яблоневые и вишневые /
		32	/ Одеваются цветом белесым /
	9	33	/ И деревья, как призраки, белые /
		34	/ Высыпают толпой на дорогу /
		35	/ Точно знаки прощальные делаю /
		36	/ Белой ночи, выдавшей так много /
<i>V</i> Весенняя распутица			
	6	21/22	/ Где ива вдовий свой повойник / Клонила [...] /
<i>VI</i> Объяснение			

Strofe Linje Antropomorfismer

- 2 8 / Вечер смерти наспех пригвоздил /
10 37/38 / Но как ни сковывает ночь / Меня кольцом [...] /
- VII* Лето в городе
3 2 / Ночь сулит непогоду /
7 25 / Смотрят хмуро по случаю /
26/28 / Своего недосыпа / неотцветшие липы /
- VIII* Ветер
1 2 / И ветер, жалуясь и плача /
10/11 / Или из ярости бесцельной / [...] найти слова /
12 / [...] песни колыбельной /
(se kommentar s. 56)
- IX* Хмель
X Бабье лето
2 5 / Лес забрасывает, как насмешник /
3 11 / И лоскутницы осени жалко /
12 / Все сметающей в этот овраг /
- XI* Свадьба
6/7 21/28 / А одна, как снег бела / Павой, павой, павой /
9 33 / Просыпался шумный двор /
- XII* Осень
3 10 / Глядят бревенчатые стены /
5 21 / Еще пышней и бесшабашней /
22 / Шумите, осыпайтесь, листья /
7 25 / Ты так же сбрасываешь платье /
26 / Как роща сбрасывает листья /
(se kommentar s. 57)
- XIII* Сказка
XIV Август
1 1/2 / Как обещало, не обманывая /Проникло солнце [...] /
8 29/30 / В лесу казенной землемершею /Стояла смерть [...] /
11 44 / Я – поле твоего сраженья /
- XV* Зимняя ночь
4 14/15 / Ложились тени / Скрещенья рук [...] ног /
5 19/20 / И воск слезами [...] / На платье капал /
- XVI* Разлука
5 17/19 / Она была так дорога / Как морю [...] берега /
6 21/24 / Как затопляет камыши / Ее черты и формы /
7 27/28 / Она волной судьбы [...] / [...] прибита /
8 31 / Волна несла ее, несла /
- XVII* Свидание
3 9/10 / Деревья и ограды / Уходят вдаль [...] /
8 32 / Что свет жестокосерд /
- XVIII* Рождественская звезда
8 32 / [...] на зов небывалых огней /
15 65 / Шло несколько ангелов [...] /

Strofe Linje Antropomorfismer

- 66 / [...] их бестелесность /
67 / Но шаг оставлял отпечаток стопы /
18 79 / [...] рассвет, как пылинки золы /
80 / Последние звезды сметал [...] /
19 83 / Он спал, весь сияющий [...] /
84 / Как месяца луч [...] /
20 92 / Как гостя, смотрела звезда Рождества /
- XXIX Рассвет**
- 2 6 / Твой голос [...] /
7 27 / Я таю сам, как тает снег /
28 / Я сам, как утро, брови хмурю /
- XX Чудо**
- 3 7 / И в горечи, спорившей с горечью моря /
8 / Он шел с небольшою толпой облаков /
- XXI Земля**
- 1 2 / Врывается весна нахрапом /
2 8 / И дышат комнаты привольем /
3 11 / И улица запанибрата /
12 / С оконницей подслеповатой /
4 18/19 / [...] говорит апрель / он знает тысячи историй /
6 30 / [...] плачет даль [...] /
33 / Чтоб не скучали расстоянья /
35 / Земле не тосковать одной /
- XXII Дурные дни**
- 3 11/12 / [...] фарисеи / Юля перед ним, как лиса /
9 38/39 / [...] со свечою [...] / [...] она гасла в испуге /
- XXIII Магдалина I**
- 2 11/12 / Я жизнь свою [...] / Как алавастровый сосуд /
3 17 / Меня бы вечность не ждала /
18/19 / Как новый [...] / [...] посетитель /
4 22/23 / Когда я [...] / С тобой, как с деревом побег /
- XXIV Магдалина II**
- 5 19/20 / И земля качнется [...] / [...] из жалости ко мне /
- XXV Гефсиманский сад**
- 2 7/8 / Седые серебристые маслины / Пытались [...] шагнуть

7. Litteraturliste

Nedenfor er oppgitt alfabetisk bare de verk som har vært direkte konsultert i arbeidet og som er referert i teksten.

- Al'fonsov, V. *Poëzija Borisa Pasternaka*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1990.
- Andersen, F. «Litteraturteoriens vendinger», *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, nr. 4, Universitetsforlaget, Oslo 1994:373–378.
- Aucouturier, M. «The Legend of the Poet in the Short Stories», D. Davie, A. Livingstone, *Pasternak. Modern Judgements*, Macmillan, London 1969:220–221.
- Barnes, C. «Pasternak», V. Terras (ed.) *Handbook of Russian Literature*, London & New Haven 1985:331–333.
- Blagoj, D. D. (red.) *Istorija ruskoj literatury v trech tomach*, Nauka, Moskva-Leningrad 1958–1964.
- Bodin, P. A. *Nine Poems from Doctor Živago. A Study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry*, Studies in Russian Literature, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1976.
- «Helhet och vishet: Sofianska drag i Pasternaks författarskap», P. A. Jensen et al. (red.) *Boris Pasternak och hans tid*, op. cit., ss. 131–142.
- Borisov, V. M. «Reka, raspachnutaja nastež'. K tvorčeskoj istorii romana Borisa Pasternaka Doktor Živago», B. L. Pasternak, *Doktor Živago*, Kniznaja palata, Moskva 1989:409–429.
- Bradford, R. *The State of Theory*, Routledge, London & New York 1993.
- Brajnina, B. Ja. et al. (red.) *Sovetskie pisateli. Avtobiografii* tt. I–IV, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1959–72.
- Bristol, E. *A History of Russian Poetry*, Oxford University Press, New York & Oxford 1991.
- «Turn of a Century: Modernism 1895–1925», C. A. Moser (ed.) *Cambridge History of Russian Literature*, op. cit., pp. 387–457.
- Brown, E. J. *Russian Literature since the Revolution*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1982.
- Bryn, B. L. *Pasternak og avantgarden*. Hovedoppgave i russisk, Universitetet i Bergen 1991.
- Børtnes, J. «Kristne motiver i Pasternaks Doktor Živago», E. Egeberg et al. (red.) op. cit., ss. 175–195.
- *Polyfoni og karneval. Essays om litteratur*, Universitetsforlaget, Oslo 1993.
- Champagne, R. *Literary History in the Wake of Roland Barthes: Redefining the Myths of Reading*, Summa Publications, Inc., Birmingham, Alabama 1984.
- Collier, P., Ryan, H. G. (eds.) *Literary Theory Today*, Polity Press, Devon 1990.
- Cornwell, C. *Pasternak's Novel: Perspectives on «Doctor Zhivago»*, Essays in Poetics Publications No. 2, Keele 1986.
- Cuddon, J. A. *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (ed.) *Theory*, Penguin Books, London 1991 (3rd edition).
- Davie, D. *The Poems of Doctor Zhivago*, Manchester University Press, New York 1966.

- Davie, D., Livingstone, A. (eds.) *Pasternak. Modern Judgements*, Macmillan, London 1969.
- Dement'ev, A. G. (red.) et al. *Istorija ruskoj sovetskoj literatury v četyrëch tomach*, Nauka, Moskva 1968.
- Deutscher, I., D. Davie, A. Livingstone «Pasternak and the Calendar of the Revolution», *Pasternak. Modern Judgements*, op. cit., pp. 240–268.
- Dobrovsky, S. «Critique et existence», G. Poulet (red.) *Les chemins actuels de la critique*, Plou, Paris 1967.
- Egeberg, E. et al. (red.) *Mennesker og temaer i sovjetlitteraturen*, Universitetsforlaget, Oslo 1979.
- Egeberg, E. «Narod i dinastija v pochvalnych odach Lomonosova», *Norvežskie doklady na XI s'ezde slavistov, Bratislava, sentjabr' 1993 g.* (= *Meddelelser, Universitetet i Oslo, Slavisk-baltisk avdeling* nr. 68), 1994:35–41.
- Egeberg, E. (red.) *Sovjetlitteraturen*, Solum Forlag, Oslo 1994.
- Erlich, V. «Boris Pasternak and Russian Poetic Culture of His Time», Fleishman, L. (ed.) et al. *Boris Pasternak and His Times*, op. cit., pp. 32–45.
- Espmark, K. *The Nobel Prize in Literature. A Study of the Criteria behind the Choices*, G. K. Hall & Co., Boston 1991.
- Fleishman, L. *Boris Pasternak: The Poet and his Politics*, Harvard University Press, Harvard 1990.
- Fleishman, L. (ed.) et al. *Boris Pasternak and His Times*. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak, Berkeley Slavic Specialities, vol. 25, Berkeley 1989.
- Gasparov, B. «Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij prinzip romana Pasternaka 'Doktor Živago'», Fleishman, L. (ed.) et al. *Boris Pasternak and His Times*, op. cit., pp. 315–359.
- Gifford, H. *Pasternak: A Critical Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1977.
- Girsheva, G. N. «Nekotorye osobennosti pozdnej liriki Borisa Pasternaka», *Russkij jazyk v škole* nr. 1, Moskva 1990:54–59.
- Golubeva, O. D. (red.) et al. *Russkie sovetskie pisateli. Prozaiki. Bibliografičeskij ukazatel'*, tt. I–III, Ministerstvo kul'tury RSFSR, Leningrad 1964.
- Gorodeckij, B. P. (red.) et al. *Istorija ruskoj poëzii*, tt. I–II, Nauka, Leningrad 1968–69.
- Hallberg, P. *Litterär teori och stilistik*, Akademiförlaget, Göteborg 1972.
- *Diktens billedspråk. Teori. Metodik. Historik*, Akademiförlaget, Göteborg 1982.
- Helle, L. J. *Eстетikk og verdensanskuelse i den russiske symbolismen*. En studie av Andrej Belyjs symbolistiske prosjekt (Avhandling for graden dr. philos.), Universitetet i Bergen, Russisk institutt, 1992.
- Howe, I. «Freedom and the Ashcan of History», D. Davie, A. Livingstone, *Pasternak. Modern Judgements*, op. cit., pp. 259–68.
- Ivinskaja, O. *I tidens fengsel. Mine år med Pasternak*, Aschehoug, Oslo 1980 (oversatt fra russisk).
- Jakobson, R. «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, 7, 1935:357–374.

- Jefferson, A. *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Robey, D. (eds.) Batsford, London 1986.
- Jensen, P. A. (red.) et al. *Boris Pasternak och hans tid*. Föredrag vid symposium i Vitterhetsakademien 28–30 maj 1990, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1991.
- Kittang, A., Aarseth, A. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*, Universitetsforlaget, Oslo 1976 (3. utgave).
- Kittang, A. et al. *Moderne litteraturteori. En innføring*. Universitetsforlaget, Oslo 1993.
- Kjetsaa, G. *Maksim Gorkij – en dikterskjebne*, Gyldendal, Oslo 1994.
- Kutik, I. «Boris Pasternak – The Odic as a 'God of Details'», *The Ode and the Odic. Essays on Mandelstam, Pasternak, Tsvetaeva and Mayakovsky*, Stockholm Studies in Russian Literature, No. 30, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1994:59–109 (Doctoral thesis).
- Kvjatkovskij, A. *Poëtičeskij slovar'*, Sovetskaja enciklopedija, Moskva 1966.
- Lebedev, P. L. (red.) et al. *Istorija russkoj literatury*, tt. I–IX, Akademija Nauk SSSR, Poljanskij, Moskva-Leningrad 1941–1956.
- Levi, P. *Boris Pasternak*, Macmillan, London 1990.
- Ležnev, A. «The Poetry of Boris Pasternak», D. Davie, A. Livingstone, *Pasternak. Modern Judgements*, op. cit. pp. 85–108.
- Lichačëv, D. S. «Zvězdnij dožd'. Proza B. Pasternaka raznych let», B. Pasternak, *Vozdušnye puti. Proza raznych let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983:3–17.
- Linneberg, A. «Formalisme og strukturalisme», A. Kittang et al. *Moderne litteraturteori. En innføring*, Universitetsforlaget, Oslo 1993:11–18.
- Livingstone, A. *Boris Pasternak: Doctor Zhivago*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Lunden, Siri Sverdrup (oversettelse), *Igorkvadet*, Universitetsforlaget, Oslo 1987.
- Lönnqvist, B., P. A. Jensen et al. (red.) «Den ryska folklorens Sankt Göran i *Doktor Zjivago*», *Boris Pasternak och hans tid*, op. cit., ss. 103–119.
- Magidoff, R. «The Recurrent Image in Doctor Živago», *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun*, New York University Press, New York 1968:79–88.
- Moi, T. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, London and New York 1995.
- Moser, C. A. (ed.) *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Muratova, K. D. (red.) *Istorija russkoj literatury*, tt. I–IV, Nauka, Leningrad 1983.
- Myers, J. *The Longman Dictionary of Poetic Terms*, Longman, New York & Simons, M. London 1989.
- Møller, P. U. «Doktor Živago – en lyrikers verdensbillede», E. Egeberg et al. (red.), op. cit., ss. 147–175.
- Nekrasova, E. A. «Sravnenija v kontekste tvorčestva B. Pasternaka», Bakina, M. A. *Jazykovyeprocessy v sovremennoj russkoj poëzii*, Nauka, Moskva 1982:84–144.
- Nilsson, N. Å. *Rysk litteratur från Tjechov til Solsjenitsyn*, Pan/Norstedts, Stockholm 1973.

- Obolensky, D. (ed.) *The Penguin Book of Russian Verse*, Penguin Books, London 1965.
- Ozerov, L. A. (red.) *Boris Pasternak. Stichotvorenija i poëmy*, Sovetskij pisatel', Moskva-Leningrad 1965.
- Ožegov, S. I. *Slovar' russkogo jazyka*, Russkij jazyk, Moskva 1988.
- Panova, A. G. *S raznyh toček zrenija: Doktor Živago Borisa Pasternaka*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990.
- Pasternak, B. L. *Vozdušnye puti. Proza raznyh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983.
- *Izbrannoje v dvuch tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1985.
- *Doktor Živago*, Sovetskij pisatel', Moskva 1989.
- *Doktor Živago*, Knižnaja palata, Moskva 1989.
- *Doktor Živago*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1989.
- *Sobranie sočinenij*, tt. I–V, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989–92, ved A. A. Voznesenskij et al. (red.)
- *Dr. Zhivago*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1958 (oversatt til norsk av A. Gallis).
- *Doktor Živago*, Gyldendals paperbacks, Viborg 1987 (5. utgave; oversatt til dansk av Ivan Malinovski).
- *Stichotvorenija i poetry*, tt. I–II, Sovetskij pisatel', Leningrad 1990.
- *Poems 1955–1959* og *An Essay in Autobiography* Collins Harvill, London 1990 (oversatt fra russisk).
- Pasternak, E. *Boris Pasternak: Materialy dlja biografii*, Sovetskij pisatel', Moskva 1989.
- Boris Pasternak: The Tragic Years 1930–60*, Collins Harvill, London 1991 (oversatt fra russisk).
- Pettersson, A. «Om litteraturforskningens objektivitet och relativitet», *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, nr. 4, Universitetsforlaget, Oslo 1994:361–371.
- Polukhina, V. «Diagnoses and Verdicts on Dr. Zhivago's Malady» *Essays in Poetics* 12, No. 1, Keele 1987:81–91.
- Preminger, A., Brogan, T. V. F. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, New Jersey 1993.
- Prochorov, A. M. (red.) et al. *Bol'saja sovetskaja ènciklopedija*, tt. I–XXX, Moskva 1970–78.
- Robey, D. «Anglo-American New Criticism», Jefferson, A. and Robey, D. (eds.) op. cit. 1986:73–91.
- Sendich, M. *Boris Pasternak: A Reference Guide*, G. K. Hall & Co., New York 1994.
- Shipley, J. T. (ed.) *Dictionary of World Literature*, Littlefield, Adams & Co., New Jersey 1972.
- Sinjavskij, A. D. «Predislovie», L. A. Ozerov (red.) *Boris Pasternak. Stichotvorenija i poëmy*, Sovetskij pisatel', Moskva-Leningrad 1965:5–62.
- Skei, H. H. «Nykritikken (New Criticism)», Kittang, A. et al. op. cit. 1993:19–22.
- Stair, H. *Dictionary of Literary Terms*, McGraw-Hill Book Company, New York 1972.
- Terras, V. (ed.) *Handbook of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven & London 1985.

- Terras, V. *A History of Russian Literature*, Yale University Press, New Haven & London 1991.
- Timofeev, L. I., Turaev, S. V. (red.) *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, Prosveščenie, Moskva 1974.
- *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov*, Prosveščenie, Moskva 1978.
- Trockij, L. *Literatura i revoljucija*, Krasnaja nov', Moskva 1923.
- Vil'mont, N. «Boris Pasternak. Vospominanija i mysli», *Novyj Mir*, nr. 6, 1987:165–221.
- Voronina, T. «The Church and the Parish: Past and Present. On the Example of Russia», N. A. Bringéus (ed.) *Religion in Everyday Life* Konferanser 31, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1994:65–77.
- Voznesenskij, A. A. *Jeg er fjorten år. Erindringer om Pasternak. O.*, Dreyer, Oslo 1988 (oversatt av G. Kjetsaa og S. Gil).
- «Kniga sudeb i sud'ba knigi», Panova, A. G. (red.) op. cit. 1990:5–8.
- Vychodceva, P. S. (red.) *Istorija russkoj sovetskoj literaturi*, Vyšaja škola, Moskva 1970.
- Wales, K. *A Dictionary of Stylistics* Longman, London & New York 1989.
- Weidlé, W. «The Poetry and Prose of Boris Pasternak», D. Davie, A. Livingstone (eds.), *Pasternak. Modern Judgements*, op. cit., pp. 108–126.
- Werblowsky, R. J. Z. «Anthropomorphism», M. Eliade (ed.), *The Encyclopedia of Religions*, vol. I, MacMillan, New York 1987:316–320.
- Weststeijn, W. G. «Metaphor and Simile in *Doktor Živago*», *Essays in Poetics* 10, no. 2, Keele 1985:41–57.

Institusjonelle referanseverk:

Nobel Foundation Directory 1993–94, Stockholm 1993.