

ZVUKOVI ŠUTNJE U *DOKTORU ŽIVAGU* BORISA PASTERNAKA

Danijela Lugarić Vukas

Sveučilište u Zagrebu

Zagreb, Hrvatska

Ključne riječi: Boris Pasternak, *Doktor Živago*, šutnja, revolucija, rat, nasilje, književni postupak.

Sažetak: Utjecaj klasične glazbe i skladatelja poput Skrjabinina i Wagnera vidljiv je u različitim segmentima Pasternakova pjesničkoga jezika. Muzikalnost – ritam, melodija, zvuk, intonacija, ali i šutnja – također je ključna karakteristika estetskoga jezika u Pasternakovom *Doktoru Živagu*, jednom od najvažnijih djela o padu imperijalne Rusije i kraju monarhije u krvavom ratu i revolucijama ikada napisanom. Rad istražuje neke aspekte odnosa između umjetnosti, povijesnog nasilja, rata i revolucija, odnosno između imaginarnog svijeta revolucionarne (sovjetske) Rusije u *Doktoru Živagu* i prikazivačkih praksi tih događaja ne kroz buku mase i grada nego duge i duboke trenutke šutnje. Dok je prikaz Oktobarske revolucije kao događaja obilježenog intenzivnim zvukovima, kakofonijom (kao što je Blok pisao u svom programatskom eseju *Inteligencija i revolucija*, piščeva je dužnost stvoriti nove književne oblike i nov književni jezik zahvaćanjem nadnaravne glazbe Revolucije), Pasternakova (ili, točnije, Živagova) revolucija u *Doktoru Živagu* često je prikazana kroz trenutke šutnje ili junakova međusobna šaputanja. Polazeći od teze da su i zvuk i šutnja istodobno i tjelesna stanja, ali i estetska i kulturna sredstva (postupci), cilj je rada ponuditi odgovore na sljedeća pitanja. Što znače zvukovi, šutnja i šapati kao metafore nasilja, rata i revolucije u Pasternakovu *Doktoru Živagu*? Posebice s obzirom na “paradoksalnu materijalnost” (Ch. Miller) šutnje, gdje to stanje potpune nijemosti i okamenjenosti istodobno simbolizira prazninu – ali i puninu, bestežinstvo – ali i težinu, te se, kako dalje Miller navodi, “može (...) promatrati istodobno kao bestežinsko stanje (rastakanje korporalnih granica) i kinetičko bogatstvo”, rad analizira simboličko značenje momenata šutnje u Pasternakovu romanu. Je li Pasternakova u romanu naširoko i duboko razvedena “retorika šutnje” (C. Glenn) označitelj povlačenja nekih romanesknih junaka iz vihora revolucionarne Rusije u njihove vlastite, privatne, intimne svjetove introspekcije i autorefleksije, ili je riječ o snažnom i beskompromisnom otporu protiv popularnog prikaza revolucije kao univerzalnog projekta političke i kulturne emancipacije i slobode? Drugim riječima, može li se Pasternakova “retorika šutnje” u *Doktoru Živagu* tumačiti kao stanje

punoće, spoznaje, znanja (S. Sontag), odnosno kao metoda radikalnog govora šutljivih protagonista, a ne kao iskaz njihove (aristokratske) pasivnosti i nezainteresiranosti?

THE SOUND OF SILENCE IN PASTERNAK'S *DOCTOR ZHIVAGO*

Danijela Lugarić Vukas

University of Zagreb

Zagreb, Croatia

Keywords: Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, silence, revolution, war, violence, literary device.

Summary: Influence of classical music, and composers like Scriabin and Wagner, is clearly visible in the syntax and phonology of Pasternak's poetical language. The relationship between musicality – rhythm, melody, sound, but also silence – is one of the focal points of literary language in his famous novel *Doctor Zhivago*, one of the greatest novels about the fall of Imperial Russia, and the end of the monarchy in bloody war and revolution ever written. This presentation aims to investigate some aspects of the relationship between art, violence, and revolution, i.e. between imaginary world of revolutionary (Soviet) Russia in *Doctor Zhivago* and the ways in which the novel represents these events through sounds of a crowd and city in turmoil, but even more importantly – through intense moments of silence. While the representation of Russian revolution as an event of intense sounds, even noisiness (as A. Blok writes in his essay *Intelligentsia and Revolution*, artist's duty was to create new literary forms and new language by grasping an extraordinary music of the Revolution), and therefore through audible and visual images of dramaturgy of sounds and cacophony, Pasternak's revolution in *Doctor Zhivago* is often portrayed through moments of silence, or protagonists' whisperings among themselves. Departing from the thesis that sounds and silence are physical states, but also an aesthetic and cultural devices, the aim of this paper is to answer the following questions. What are the meanings of sounds, silence, and whispering as metaphors of violence, war, and revolution in Pasternak's *Doctor Zhivago*? Especially in relation to “paradoxical materiality” (Ch. Miller) of silence, where this state of complete muteness and stillness represents at the same time emptiness – but also plenitude, weightlessness – but also heaviness, and therefore, as Miller further elaborates, “can (...) be seen as a simultaneous weightlessness (a dissolution of corporeal limits) and kinetic plenitude,” the paper analyzes the symbolism of moments of silence in Pasternak's novel. Is Pasternak's profound “rhetoric of silence” (C. Glenn) signifier of an amputation of *Doctor Zhivago*'s protagonists from the world of violent revolutionary Russia into their own, private, intimate worlds of introspection, or it is rather a signifier of their powerful resistance against general misrepresentation of revolution as universal political and cultural project of emancipation and freedom? In other words, can Pasternak's “rhetoric of silence” in *Doctor Zhivago* be understood as a state of

plentitude and knowing (S. Sontag), i.e. as a method of radical speech of silenced and whispering protagonists rather than of their muteness as a consequence of their (bourgeois) laid-backness and passivity?

“Sve što se može misliti može se bez sumnje misliti. Sve što se može reći, može se bez sumnje reći. Ali ne može se izreći sve što se može misliti“. (L. Wittgenstein)

“Kada bi tišina ponovno dospjela u našu civilizaciju obilja, to bi bila dvojaka šutnja, glasna i očajna zbog svog sjećanja Svijeta“. (Steiner, 1985: x)

“Sada Sirene imaju puno jače oružje od svojih pjesama, točnije, imaju svoju šutnju... netko je možda i mogao umaknuti njihovom pjevu; ali posve sigurno neće moći [umaknuti] njihovoj šutnji“. (F. Kafka: *Šutnja Sirena*)

“Tjeskoba prije početka (pisanja). Nemogućnost da se slike prevedu u razumljive riječi. (Moja) bolest dijaloga. Riječi koje mrzim: odavno, zbog, i, do, iznenada, šutnja, nasilno. Nepouzdana riječi koje koriste svaku priliku da se sakriju kada ih najviše trebaš“. (I. Bergman, cit. u Koskinen, 2010: 69)

1.

U svom poticajnom eseju *Metafore šutnje (Metaphors of Silence)* Ihab Hassan navodi da „ljudi kontinuirano žive u sjeni svojih povijesti“, da „je ono što naziva sadašnjost već biografija“ i da, konačno, „kritika, opterećena svojim vlastitim skepticizmom, zaostaje za književnošću svoga vremena“ (Hassan, 1970: 81). Budući da se „granica kritike nalazi negdje između nas i pretpovijesti“ (ibid.), Hassan ističe da je „budućnost kritike u zahvaćanju novih zvukova šutnje“ (ibid.), gdje je šutnja, u njegovu poimanju, temeljna metafora našeg vremena, i to takva koja obuhvaća „slobodu, utjelovljenje i čudo“. Da metaforu šutnje poima u vrlo širokom smislu govori to što Hassan među njih ubraja različite oblike anti-umjetnosti (od pop arta do konceptualizma), odnosno umjetnost kao igru, ili diskontinuitetni oblik (Hassana u pisanju o šutnji zanima upravo pitanje prekida i diskontinuiteta), kao i one umjetničke oblike koji negiraju jezik i formu do mjere da onemogućuju analizu i tumačenje. Uzimajući u obzir da su neka od najznačajnijih književnih djela pisana nakon Auschwitzta do određene mjere

okupirana pitanjem granica jezika (često ne postoje riječi za najdublja iskustva, poput ljubavi i smrti, ali i za „nehumanog čovjeka“ stvorenog nacizmom), šutnja bi doista mogla biti u središtu zanimanja suvremene znanosti o književnosti.

Ali kako pisati i tumačiti ono što je odsutno, ili što barem nije vidljivo prisutno?

Ruski semiotičar Jurij M. Lotman, pišući o pojmu teksta u *Strukturi umjetničkog teksta*, naglašava da u odnosu prema izvantekstnim strukturama tekst realizira veze na razini umjetničkog jezika i umjetničke poruke. Dok prvi tip veza podrazumijeva “skup elemenata iz kojega je izabran (...) upotrijebljeni element” (Lotman, 2001: 70), odnosno određeni ritam, rimu, metar, pripovjedača itd.; drugi tip podrazumijeva one slučajeve “kad izbjegavanje nekog elementa, značenjska odsutnost, ‘minus-postupak’, postaje organski dio grafički fiksiranog teksta” (ibid.: 71). Lotman navodi nekoliko ilustrativnih primjera: izostavljanje strofa u Puškinovu romanu u stihovima *Evgenij Onegin* (koje su u konačnom tekstu zamijenjene brojkama), izbjegavanje rime na pozadini čitateljeva očekivanja rime itd. Uz “književnu/poetičku šutnju” se u najopćenitijem smislu vezuju različite funkcije: ona je jedan od ključnih strukturnih elemenata u detektivskim pričama, ključna je i umjetničkom postupku “in medias res” (znamenita prva rečenica *Anne Karenine* jedan je takav primjer) te je često konvencija i u pripovjednoj tehnici „pronađenog rukopisa“ (kada rukopis završava na neočekivanom mjestu pa je cijela radnja romana okupljena oko pronalaženja dijela koji nedostaje). Različiti oblici samocenzure („samo-ušutkivanje“ zbog političkih razloga, gdje je šutnja postupak da se izrazi nešto što se izravnije ne smije izraziti) nezaobilazni su u razmatranju različitih nacionalnih književnosti (primjerice, kada Lidija Čukovskaja u *Zapisima o Anni Ahmatovoj* sve teme povezane sa sovjetskim terorom, kao kontekstom koji uništava svaku formu života, opisuje samo jednom ruskom riječju – “zastenok” – a sve ostale detalje prešućuje). Ovaj rad nudi jedan od mogućih odgovora na pitanje koje je Lotman postavio, naime, koja je konstruktivna uloga značenjske nule (“zero-problème”), koje je semantičko značenje pauze, pa i kako mjeriti informaciju “koju nosi umjetnička šutnja” (ibid.: 71-72), u kontekstu Pasternakova *Doktora Živaga*, jednog od središnjih romana 20. stoljeća o revolucijama 1905. i 1917. i građanskome ratu. Moj je zadatak ponuditi čitanje toga romana (odnosno, povijesne epopeje, kako djelo žanrovski određuje Gasparov, 1989) kroz jednu od njegovih dominantnih antiteza: glasa / zvuka / zvučanja i šutnje / tišine. Štoviše, šutnja se toliko često vezuje upravo uz središnji lik Jurija Živaga, i to u dijelovima koji su

ključni za njegovu književnu biografiju¹, da je možemo promatrati kao, s jednu strane, organizacijsko načelo kompozicije romana, a s druge, kao jednu od ključnih metafora “Živagove djece”², odnosno kao metaforu koja se, kao moćni „govor šutnje“, može promatrati i razumjeti kao etička i estetička reakcija ruske inteligencije na političke, društvene i kulturne promjene nakon Revolucije³. Zanima me je li Pasternakova uporaba šutnje u tom romanu znak potpunog duhovnog i fizičkog povlačenja Jurija Živaga iz revolucionarne Rusije okovane nasiljem u svoje vlastite, intimne svjetove introspekcije (tako dobro utjelovljenog u toposu snijegom okovanog, bajkovitog Jurjatina – mjesta koje je istodobno i srce predrevolucionarne Rusije i prostor na njezinim tangentama), odnosno je li šutnja mehanizam koji ga brani od brutalnosti svijeta, ili je više označitelj izloženosti i otvorenosti Živagova otpora protiv i u vremenu Revolucije i u vremenu pisanja romana (1945-1955) popularnog prikaza Revolucije kao povijesnog projekta univerzalne političke, društvene i kulturne emancipacije i slobode? Drugim riječima, može li se šutnja u *Doktoru Živagu* promatrati kao stanje punoće, potpunosti i spoznaje (S. Sontag), odnosno kao metoda radikalnog govora šutljivih protagonista, a ne kao iskaz njihove (aristokratske) pasivnosti i nezainteresiranosti? U širem smislu, istraživanje će ponuditi neke aspekte odnosa između umjetnosti, nasilja i revolucije, odnosno između zamišljenog svijeta revolucionarne (sovjetske) Rusije u *Doktoru Živagu* i mogućnostima

¹ Pritom je, spomenimo, Živagova biografija na kompleksan i višeslojan način ujedno i Pasternakova autobiografija. Užarević, primjerice, navodi da u *Doktoru Živagu* dolazi do „paradoksalnog podudaranja književnog junaka (Živago) i autora (Pasternaka) kroz lirsko *Ja* u 'Pjesmama Jurija Živaga'. (...) Tako je u 'Doktoru Živagu' autobiografski element dan kroz dvostruku fikcionalizaciju, odnosno kroz 'junaka romana' (Živago) i kroz lirsko *Ja*, koje kao da tom junaku pripada“ (Užarević, 2006: 190).

² Tom je sintagmom Vladislav Zubok u knjizi iz 2009. označio zamišljeno društvo “spiritualnih nasljednika Pasternakovog aristokratskog liječnika”.

³ Već i površni pregled nad postojećim istraživanjima šutnje pokazuju da se ona u pravilu vezuje uz Drugo i *drugost*, točnije, uz društveno marginalizirane subjekte (pripadnike manjina, migrante, u čestim slučajevima – žene). Već je 1988. Gayatry Spivak u studiji *Can Subaltern Speak* upozorila da pravo govora nije ravnomjerno raspoređeno svima, odnosno da je dijalektika glasa / šutnje čimbenik snažne nacionalne, rasne, klasne i rodne stratifikacije. Ona smatra da, kao postkolonijalna intelektualka, mora biti zainteresirana za “govor tišine”: „Dio je našeg projekta u artikulaciji te ideološke formacije – mjereći šutnju, ako je potrebno – u objekt istraživanja“ (Spivak, 1994: 92). Šutnja je ambivalentna ako je promotrimo u psihološkom aspektu: s jedne je strane ona sredstvo komemoracije, odavanja počasti i iskazivanja poštovanja (“minuta šutnje”), odnosno gesta sklonosti i poštovanja, s druge, ona može biti tehnika mučenja (“tretman šutnjom”), izolacije individuuma u njegovoj moralnoj egzistenciji, odnosno središnji medij kroz koji se održava politička moć (Foucault, 1995: 177, 236-237).

da se ti događaji ne prikažu kroz intenzivne zvukove naroda u buntu i grada u nemiru (kao što je A. Blok u eseju *Inteligencija i revolucija* u siječnju 1918. pisao, obaveza je umjetnika da zahvaćanjem izvanrednog zvuka revolucije stvori nove književne oblike i novi jezik (Blok, 2007)), nego kroz trenutke šutnje i razgovora „u pola glasa“.

2.

Započnimo nečim izvan književnosti, i kulture u užem smislu riječi: najtiše mjesto na svijetu, zabilježeno u Guinnessovoj knjizi rekorda, nalazi se u Minnesoti i naziva „bezhovna komora“ (eng. *an anechoic chamber*). Riječ je o sobi dizajniranoj da u potpunosti apsorbira zvuk ili elektromagnetske valove. Zanimljivim se nadaje to što je mjesto postalo gotovo mitskim – o njemu se raspredaju različite priče, često uznemirujuće, koje opisuju iskustvo „preživjelih“. Primjerice, u jednom se novinarskom izvješću navodi da „ne izgleda kao potencijalna komora za mučenje sve dok se vrata iza vas ne zatvore i dok se svjetla ne ugase. Tada razina zvuka pada do -9 decibela – tihe sobe i knjižnice su oko 30 decibela. Bez zvuka koji dolazi iz okoline, pozornost se posve usmjeruje na vaše vlastito tijelo, koje odjednom postaje kakofonija probavnih žubora, disanja i otkucaja srca, što bi moglo biti uvod u Black Sabbathovu pjesmu ‘Iron Man’. Vlasnik laboratorija Steve Orfield voli izazivati svoje posjetitelje i poticati ih da izdrže test u komori. Većina ne može ostati unutra dulje od 20 minuta i izlaze dezorijentirani i nemirni. Sam Orfield kaže da je imao problema s boravkom duljim od 30 minuta” (Morton, 2014). Kao što su pokazala i kasnija istraživanja i konkretna iskustva, tvrdnje o mučiteljskoj prirodi komore mitološke su prirode – neki su pojedinci ostajali dulje od jednog sata i brojni su uživali u vremenu mira te koristili priliku da se dubinski povežu sa svojim mislima i tijelom. U kontekstu ovog rada posebice je zanimljiva upravo ta mitologizacija šutnje kao nečeg zloslutnog, mračnog, vražjeg, kao nečeg što je posve suprotno čovjekovoj prirodi. Općenito promatrajući, mogli bismo reći da je šutnja u tim okolnostima najsirodnija osjećaju smrti. Odnosno, mogli bismo pretpostaviti da se iskustvom šutnje u komori pojedinac približava na najmanju moguću udaljenost u viđenju vlastite smrti (premda je smrt, u načelu, jedini od rođenja izvjesni događaj, nemoguće ju je vidjeti isto kao što je nemoguće vidjeti vlastito lice bez zrcala). Također, šutnja nas, posebno u kombinaciji s tamnim prostorom, suočava s fragilnošću realnosti (ili, točnije, riječima Le Bretona, s “krhkošću stvarnosnog principa” (De Breton, 2017: 59)). Kako je pisao isti autor, “Šutnja i mrak se međusobno nadopunjuju, lišavaju nas bilo kakvog osjećaja smjera, ostavljaju nas nasamo s našim vlastitim resursima. U nama osveštavaju naša ograničenja” (ibid.). Kao i mrak, i “šutnja je također

povezana s beznačajnošću i zbog toga s nedostatkom poznatih znakova, s prijetnjom da će nas praznina progutati” (ibid.: 60).

Ni sljedeći uvid nije manje važan za ovu analizu – taj (smrtni) strah od šutnje nije univerzalno dan: on je povijesno i kulturno uvjetovan. U svojoj knjizi *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman* George Steiner podsjeća da su se, u povezanosti s kršćanskim doživljajem svijeta, moderne civilizacije zapada tek u određenom trenutku u povijesti počele temeljiti na riječi: “Primat riječi, onoga što se može izgovoriti i prenijeti u diskursu, karakteristično je za grčki i judejski duh te se odatle to prenijelo u kršćanstvo. Klasični i kršćanski smisao svijeta teže uređenju stvarnosti kroz upravljanje jezikom. Književnost, filozofija, teologija, pravo, povijest umjetnosti – svi oni nastoje da unutar granica racionalističkoga diskursa obuhvate zbroj ljudskog iskustva, njegovu zabilježenu prošlost, sadašnjost i buduća očekivanja. Justinijanov kodeks, Teološka suma Tome Akvinskog, kronike svijeta i kompendij srednjovjekovne književnosti, *Božanstvena komedija*, pokušaji su potpunog zauzdavanja. Oni su svečani svjedoci uvjerenja da se sva istina i realnost – uz iznimku male, queer margine na samom vrhu – mogu smjestiti unutar zidova jezika” (Steiner, 1986: 13-14; istaknula D. L. V.). Odnosno, zapadnjačka civilizacija temeljena je na ideji da dok margina ne mora nužno biti izreciva (o tome aspektu pisala je i G. Spivak, v. bilješku 3 u ovom radu), središte to svakako jest i mora biti. No univerzalnost i ahistoričnost te postavke iluzorna je. Jer Steiner nadalje navodi da je do otprilike 17. stoljeća “oblast jezika obuhvatila gotovo cijelo iskustvo i stvarnost” (ibid.: 24), pri čemu je u suvremenosti (koju ovdje promatram u vrlo širokom smislu, dakle od futurizma nadalje, što uključuje u povijesnom smislu i revolucije i ratove) jezik “obuhvatio suženu domenu”: “On više ne izražava, ili nije više relevantan, za sve važne činove, misli i senzibilitete. Velike sfere značenja i prakse sada pripadaju neverbalnom jeziku matematike, simboličke logike i formulama kemijskih ili elektroničkih odnosa. (...) *Svijet riječi se je stisnuo*. Nemoguće je govoriti o beskonačnim brojkama osim matematički; nemoguće je, sugerira Wittgenstein, govoriti o etici i estetici unutar trenutno dostupnih kategorija diskurza. Smatram i da je izuzetno teško govoriti smislono o slikama Jacksona Pollocka ili skladbama Stockhausena. Krug se je nevjerojatno suzio jer je pod nebom bilo nečeg – znanstvenog, metafizičkog, umjetničkog, o čemu Shakespeare, Donne i Milton nisu mogli pisati prirodno, do čega nisu imali prirodan pristup” (ibid.: 24-25; istaknula D. L. V.). Steiner ovdje govori ne samo o “anti-umjetničkim” oblicima, o čemu sam pisala ranije spominjući Hassana, nego i o neizrecivosti, nereprezentabilnosti najdubljih iskustava, koji su bili stalna preokupacija pisaca poput Varlama

Šalamova, Prima Levija, Paula Celana, Danila Kiša itd., gdje se šutnja nadaje kao jedinstveni etički ispravni odgovor na prošlostoljetne tragedije.

U tom je kontekstu zanimljivo primijetiti određenu obrnutu proporcionalnost između povijesnih događaja i umjetničke artikulacije osobnih iskustava tih događaja (odnosno, artikulacije pozicije bivanja u središtu povijesnog događaja). Jer, kako je primijetio Max Picard, “ugrubo, nakon Francuske revolucije pojedinac je počeo bilježiti samo glasne povijesne činjenice. On je previđao tihe stvari, premda su one bile jednako važne” (Picard, 1948: 73). Obrnuta se proporcionalnost vidi u tome što se je usporedo s “glasnoćom” povijesnih događanja umjetnost “stišavala”, pa i sve više “punila prazninama”. U tom smislu šutnji kao umjetničkom postupku u kulturi moderniteta pripada ključno mjesto. “Umjetnost moderne iskoristila je šutnju do dotad nezapamćenih razmjera. Šutnja je, dakako, dugo vremena bila prostor za umjetnička, filozofska i duhovna promišljanja, ali sve do 20. stoljeća nije bila do te mjere iskorištavana kao integralni dio umjetničke tvorevine. U glazbi je šutnji pripalo važno mjesto u svjetovima zvukova koje su istraživali modernistički skladatelji. Da se razumijemo, šutnja je igrala vrlo važnu ulogu i u djelima nastalima u ranijim razdobljima, primjerice kao proždirajuće pauze kod Beethovena ili Bellinija, ali nikada prije prošlog stoljeća nije bila toliko obilato korištena, i s toliko različitih efekata. Kao što je Salvatore Sciarrino, kaligraf šutnje, pisao: ‘Zvuk je u intimnoj vezi sa šutnjom, no svijest o toj vezi nova’” (Metzer, 2006: 334). Steiner tu poetiku šutnje kao strukturalnu za umjetnost i književnost povlači do Hölderlina i Rimbauda ističući da su upravo ta dva pisca “ključni umjetnici modernoga duha” (ibid.: 47), sukladno čemu se i šutnja tih dvaju pjesnika može promatrati kao “metafora književnosti moderne” (ibid.). Štoviše, Steiner zanimljivo primjećuje (s čime se je teško ne složiti imamo li na umu stvaralaštva pisaca poput Ionesca ili Becketta) da je reevaluacija šutnje „najoriginalniji i najviše karakterističan čin modernoga duha“ (ibid.: 48).

Simboličko značenje šutnje, dakle, valja tražiti upravo u tom prostoru križanja teme čovjekove smrtnosti kao njegove trajne preokupacije i kulture moderniteta. I jedno i drugo simptomatični su za cjelokupno Pasternakovo stvaralaštvo: njegova pripadnost kulturni moderne neupitna je, a smrt je toliko česta tema u njegovu stvaralaštvu da bi se moglo reći da svijet promatra i prikazuje upravo iz perspektive smrti – uostalom, *Doktor Živago*, središnje djelo njegova književnog opusa (djelo koje je sinteza većine njegovih estetskih i etičkih promišljanja), započinje i završava smrću: Živagove majke i samog Živaga⁴.

⁴ Znameniti je u tom smislu i dio iz *Doktora Živaga* u kojem Jurij razmišlja o biti umjetnosti na sljedeći način: “U odgovor pustoši kakvu smrt ostavlja među tim ljudima koji polako koračaju

Posljednje što bih voljela istaći prije analize Pasternakova romana jest da ne postoji čista, „sirova“ ili apsolutna šutnja. O tome je John Cage pisao u svojoj znamenitoj knjizi *Silence* (1939): „ŠUTNJA NE POSTOJI. I U BEZEHOVNOJ KOMORI ČUT ĆEŠ ŽIVČANI SUSTAV I KOLANJE KRVI“ (Cage 1969: 51; istaknuto u originalu)⁵. Stoga, govoreći o šutnji, ne govorimo o odsutnosti (Miller povlači analogiju: kao što ne postoji prazan prostor, ne postoji ni čista šutnja, 2007), nego o rječitosti (bez obzira koliko krhkom ona može biti u kontekstu govora šutnje), o nečemu što kroz svoju odsutnost govori o prisutnosti. Teza o šutnji kao o novom, drukčijem tipu izraza, o šutnji kao „trudnoj pauzi“ (eng. *pregnant pause*, Miller, 2007) povezuje različita istraživanja. Primjerice, u fundamentalnoj knjizi o šutnji i njezinoj vezi s jezikom, pjesništvom i ljubavlju (da spomenemo samo neke od relacija)⁶ Max Picard navodi da „Šutnja u sebi sadrži sve. Ona ne čeka ni na što, ona je uvijek u sebi u potpunosti prisutna te bez ostatka ispunjava prostor u kojem se pojavljuje“ (Picard, 1948: 1). On nadalje piše o tome da „kada jezik završava, šutnja počinje. Ali to ne znači da šutnja počinje *zato što* je jezik posustao. Nenazočnost jezika samo čini prisutnost šutnje vidljivijom“ (ibid.: ix). Premda riječ ima nesumnjivu prevlast nad šutnjom (čovjeka čovjekom ne čini šutnja već – suprotno – sposobnost da se izrazi riječima), šutnja nije, kako ističe Picard, autonomni fenomen; ona isto tako nije ni negativno stanje koje nastaje „kada je pozitivno uklonjeno“ (ibid.: ix), „ona je prije nezavisna cjelina, koja se taloži u i kroz sebe. Ona je kreativna kao što je i jezik kreativan; i formativna je za ljude kao što je i jezik formativan“ (ibid.). Štoviše, „jezik i šutnja pripadaju jedno drugom: jezik gaji znanje o šutnji, kao što i šutnja gaji znanje o jeziku“ (ibid.: x). „Govor je izašao iz šutnje, iz punine šutnje“ (ibid.: 8) i, konačno, „šutnja ne može postojati bez govora, ali ni govor ne može postojati bez šutnje“ (ibid.: 13). Sličnu liniju razmišljanja slijede i druga istraživanja, koje povezuje teza o

iza njega, on je neodoljivo poput vode što vrtložeći grabi u dubinu želio maštati i razmišljati, mučiti se oko forme, stvarati ljepotu. Sada je, kao nikad prije, znao da se umjetnost uvijek, bez iznimke, bavi dvjema stvarima. Ona neprestano razmišlja o smrti i time neprestano stvara život“ (3/17: 99).

⁵ „Tišina, kao ni glazba, ne postoji. Zvuk je uvijek prisutan. Ako je osoba živa da ga čuje“ (Cage, 1969: 152; v. također 167).

⁶ Picard navodi da je šutnja jedan od temeljnih fenomena te da se stoga, zbog te fundamentalnosti (kao smrt ili ljubav), često smatra samorazumljivom. On navodi nekoliko zanimljivih tvrdnji, primjerice „da je u ljubavi više šutnje nego što je jezika. Božica ljubavi Afroditina izašla je iz mora, iz mora šutnje. Afroditina je također i božica mjeseca, koja lovi šutnju noći mrežom od zlatnih niti te je spušta na zemlju“ (Picard, 1948: 84). Također, on ističe da je „pjesništvo izašlo iz šutnje i da žudi za šutnjom. Kao i čovjek, *i poezija putuje od jedne šutnje prema drugoj*“ (ibid.: 139; istaknula D. L. V.) jer doista veliki pjesnici „ne ispunjavaju u potpunosti prostor teme kojom se bave svojim riječima. On ostavlja mjesto otvorenim, u kojem drugi i veći pjesnik također može govoriti“ (ibid.).

tome da šutnja nije samo mjesto na kojem jezik počinje, nego i da je moćni izvor znanja do te mjere da neki istraživači tvrde da je šutnja istovjetna autentičnosti. Primjerice, u knjizi *Reclaiming the Tacit Dimension: Symbolic Form in the Rhetoric of Silence* George Kalamaras navodi da “šutnja nije suprotstavljena jeziku, kojega definiram kao ljudsku sposobnost za usmeno i pisano izražavanje. Šutnja i jezik u reciprocitetnom omjeru konstruiraju znanje” (Kalamaras, 1994: 8). U eseju *The Aesthetics of Silence* Susan Sontag navodi se da je jezik „degradiran do statusa događaja. Nešto zauzima određeni prostor u vremenu, glas koji govori o 'prije' i 'nakon' kojega nešto dolazi: šutnja. U tom je smislu šutnja istodobno i preduvjet govora i rezultat ispravno usmjerenog govora. U tom je modelu uloga umjetnika u stvaranju ili utvrđivanju šutnje; djelotvorno umjetničko djelo šutnju ostavlja budnom” (Sontag, 1967: XIII). Nadalje ona piše o Rimbaudu, Wittgensteinu i Duchampu, i njihovim odlukama da se povuku u tišinu: “Njihov zavjet šutnje nije negirao njihovo umjetničko djelo. Suprotno, on je retroaktivno pridodao moć i autoritet onomu što je bilo slomljeno; poricanje djela postaje novi izvor njegove valjanosti, potvrda neosporne ozbiljnosti“ (ibid.: II). Za ovo je istraživanje važan naglasak koji Sontag čini, naime da je šutnja – u svojoj samotnosti – u biti izrazito politička i društvena gesta: „Šutnja je umjetnikova gesta iz drugog jezika; šutnjom se on oslobađa od servilnog zarobljeništva u svijetu koji se nada je kao pokrovitelj, klijent, publika, protivnik, posrednik i oskrbnitelj njegovoga djela” (ibid.).

Dosad istaknute teorijske, popularno-kulturne i filozofske konceptualizacije šutnje upućuju na njezina tri aspekta (dimenzije): povijesnu / antropološku, estetsku i političku / društvenu. Svaka od njih relevantna je i za moje tumačenje Pasternakova romana.

3.

Unatoč doista pozamašnoj količini literature napisanoj o *Doktoru Živagu* Borisa Pasternaka, riječ je o jednom od najzagonetnijih književnih djela ne samo ruske nego i svjetske književnosti (Bykov, 2010: 720): nizom karakteristika djelo narušava čitateljski horizont očekivanja – od nestabilne pripovjedačke pozicije (nekada je *Živago* otvoreno autorov *alter ego*, nekada je on objekt reprezentacije), epske nedovršenosti djela do ciklusa pjesama kojima djelo završava, *Doktor Živago* ne odgovara ni konvencijama realističkoga romana ni bilo kakvim postrealističkim koncepcijama romana, uključujući i modernistički roman struje svijesti (usp. Junggren, 1984: 228; Gasparov, 1989; Han, 2015: 274). Boris Gasparov je, primjerice, pisao da je “Doktor Živago daleko premašio svoje prethodnike i po količini i po stupnju odstupanja od konvencija ‘dobroga tona’ epske proze” (Gasparov, 1989:

316). Brojne su i raznolike i reakcije na estetsku kvalitetu djela. Ruski pisac Varlam Šalamov s oduševljenjem je prihvatio Pasternakov roman, ističući da “već dugo nije na ruskom jeziku čitao nešto doista rusko, blisko književnim djelima Tolstoja, Čehova ili Dostoevskog”. Anna Ahmatova, Pasternakova prijateljica, tvrdila je, suprotno, da je neke dijelove posve sigurno pisala Pasternakova partnerica Ol’ga (aludirajući na nevjesto napisane dijelove romana), dok je Vladimir Nabokov *Doktora Živaga* smatrao “jadnim, banalnim, melodramatičnim” romanom, s “promašenim djevojkama, romantičnim razbojnicima i banalnim podudaranjima” (usp. Hughes, 1989).

Kao što sam najavila i na početku rada, analiza nudi tumačenje nekih aspekata značenja toga djela iz jedne relativno specifične vizure promatranja koja odnos između povijesnih događanja⁷ i mjesta pojedinca u njima promatra kroz zanimljivu antitezu zvuka (glasa, govora, buke) i tišine (šutnje ili govora “u pola glasa”, “ispod glasa”). S obzirom na ranije ocartane različite razine razumijevanja šutnje u kulturi (povijesna/antropološka, estetska, politička/socijalna), šutnju ću promotriti i kao jedno od važnijih strukturnih načela romana koje nam pomaže da roman promotrimo kao iskaz (poratne) kulture moderniteta. Pritom ću po strani ostaviti očitovanja šutnje na formalnoj, kompozicijskoj razini: jer prostor između dva poglavlja ili odlomka može se također promatrati kao prostor šutnje (slično kao cezura u pjesništvu), prvenstveno zbog toga što bi taj aspekt zahtijevao ponešto drukčija metodološka polazišta i novu analizu⁸.

Dvije epizode romana, obje koje se odvijaju pri njegovom kraju, ključne su u razmatranju spomenute problematike. U znamenitoj sceni susreta Jurija Živaga i Paše Antipova Strel’nikova u Jurjatinu, nakon što je Lara s kćeri Katjom već otišla s Komarovskim u svijet „vrle svijetle budućnosti“, Paša Antipov, taj najustrajniji i najnepokolebiviji revolucionar u romanu, bez prestanka i bez reda, rastreseno i zamišljeno (489⁹), govori (14/16-18, 487-494). Paša se nije „mogao napričati“ te se je svim silama „držao za razgovor s doktorom da bi izbjegao samoću“ (487). Jurij Živago, prilično šutljiv tijekom gotovo cijele Pašine ispovijedi, u jednom trenutku komentira da je takvo „izlijevanje duše“ („neumjereniji osjećajni izljevi“, 488) simptom bolesti vremena, revolucionarnog ludila epohe (488), kada savjest nikome

⁷ Pasternakov roman daje reljefnu sliku društvenih i povijesnih okolnosti u Rusiji i Sovjetskom Savezu u prvoj trećini 20. stoljeća, uz epiloški dodatak koji se odnosi na 1943. godinu.

⁸ Počeci i krajevi pojedinih odlomaka nisu određeni prema kriteriju sadržajne ili bilo kakve druge završenosti, nego u velikoj mjeri proizvoljno i/ili po načelu nizanja srodnijeg pjesničkoj izgradnji. Anna Junggren, recimo, tvrdi da je različite “prozne anomalije moguće objasniti iz pozicije pjesničkih normi” (Junggren, 1984: 247; usp. Birnbaum 1989).

⁹ Svi su citati iz Pasternak 2006. U zagradama ću navoditi ili samo stranicu ili poglavlje, odlomak pa stranice (ako se tema proteže na cijelo ili nekoliko poglavlja).

nije bila čista, kada su u namjerama svi bili drukčiji nego što su im bile riječi ili djela, i kada se svatko s razlogom mogao držati krivim za sve, „tajnim zlikovcem“, „neotkrivenim varalicom“ (488). Spomenuta scena završava opisom sna tijekom kojega Živago čuje zvuk padanja majčina akvarela sa zida (14/8: 495), za što uviđa – probudivši se ujutro – da je bio zvuk ispaljena metka kojim se je nakon nagle ispovijesti ustrijelio Strel'nikov. Ta romaneskna epizoda pokazuje da šutnja u Pasternakovu romanu očito nije mitologizirana kao nešto strano, zlo i neprirodno; upravo suprotno: buka i zvuk simboliziraju smrt, označitelji su smrti.

Druga za ovu analizu važna epizoda također završava smrću, ili barem njezinim predskazanjem. Došavši u Moskvu početkom NEP-a, omršavjeli, zarastao i zapušten Jurij, sa sivom šubarom i u izlizanoj vojničkoj kabanici „koja se bez puceta, sve do ijednog otpalih, pretvorila u smrdljivu zatvoreničku halju“ (496), ničime se ne izdvaja od bezbrojnih crvenoarmejaca koji su, kako se u romanu navodi, „hrpimice pravili prijestolničke trgovce, bulevare i kolodvore“ (496). Upoznaje Marinu, čiji je glas bio „njezina zaštita, njezin anđeo čuvar“ (15/6: 510, „Ženu s takvim glasom nije se željelo poniziti ili rastužiti“, 510) i postaje otac dviju djevojčica. Tijekom razgovora (jednog od onih „ljetnih, lijenih i mirnih razgovora“, 512) s Dudorovom i Gordonom, čija dramaturgija u izrazu nije, kako bi se moglo zaključiti, podcrtavala njihovu strastvenost i širinu karaktera, nego nepotpunost i prazninu¹⁰, Jurij – jedini koji raspolaže „dostatnom zalihom riječi koje mu odgovaraju“ (512) – odlazi zbog nedostatka zraka, skleroze srčanog žilja (514), izgovarajući sljedeće rečenice:

U naše vrijeme sve su češći mikroskopski oblici srčanih udara. Nisu svi smrtonosni. U nekim slučajevima ljudi prežive. To je bolest novijeg vremena. Mislim da su njezini uzroci u moralnome redu stvari. Od goleme većine nas traži se trajno, u sustav ugrađeno, dvoiličnjaštvo. A ne može se iz dana u dan bez posljedica po zdravlje ponašati protivno onome što osjećaš, upinjati se oko nečega što ne voliš, radovati se onome što ti donosi nesreću. Naš živčani sustav nije prazan zvuk, nije izmišljotina. On je iz vlakana sastavljeno fizičko tijelo. Naša duša ima mjesto u prostoru i u nama se smješta poput zuba u ustima. Nju se ne može beskrajno i nekažnjeno silovati (514).

Na njih mu Gordon, njegov vjerni prijatelj iz djetinjstva, odgovara da se je „odvikao od ljudske riječi. Ona je prestala stizati do tebe“ (515). Jurij

¹⁰ Već sada uvidamo određenu pravilnost – količina izgovorenih riječi, strastvenost u govoru nije znak inteligencije, zanimljivosti, punine karaktera – nego upravo suprotno, njegove praznine.

Živago nakon uviđanja i svoje dvoličnosti, napušta djecu i Marinu (upravo onu ženu koja je imala glas zbog kojega ju je se nije htjelo poniziti ili rastužiti) te se povlači u svijet šutnje / stvaralaštva: piše poeziju i članke o gradu. Ubrzo nakon toga umire.

Istaknimo sljedeće: jedna je od karakteristika toga romana, zbog kojega je istraživač Igor Smirnov djelo opisao kao žanrovski “s onu stranu granica književnih vrsta” (Smirnov, 1996; usp. također Gasparov, 1989; Birnbaum, 1989), i u vrlo oskudnom portretiranju likova do mjere da više nalikuju skiciranim lirskim subjektima no romanesknim junacima¹¹. Primjerice, o Lari saznajemo tek da je imala velike bijele ruke, plavu kosu i sive oči (1/4) te da je – sva “u ravnoteži / harmoniji” – bila najčišće biće na svijetu (1/4: 32). O Tonji saznajemo još manje – i to najviše kroz njezinu ulogu majke: detaljno se opisuje porod njezina prvog djeteta te prenose Živagove impresije dok je promatra trudnu s drugim djetetom. O Juriju znamo pak samo to da je imao “prčast nos”: “‘Čudan i zanimljiv čovjek’, mislila je. – Mlad i neljubazan. Prčast, i ne može se nikako reći da je osobito lijep. Ali pametan u najboljem smislu riječi, živa i privlačna uma” (138). Iz perspektive teme koja me ovdje zanima znakovito je što je posljednja Živagova ljubav, Marina, prikazana isključivo kroz glas kao njezino ključno distinktivno obilježje (glas je za Marinu ono što je bjelina za Laru, a majčinstvo za Tonju). Naglasila bih da se u svijetu romana Marina sa svojom specifičnom bojom glasa pojavljuje kada su sve Živagove iluzije koje je mogao imati oko obnove društva revolucijom ili nekim drugim sličnim načinom pale u vodu, kada je izgubio Laru, kada je Tonja u emigraciji, a on je i fizički i mentalno “zapeo” u državi koja si je izbrisala prošlost kako bi izgradila “svijetlu budućnost” koja nikada – kao što je i Živagu bilo jasno te, 1929. godine, nikada neće doći. Ipak, kao i zvuk pucnja, koji je u Živagovu snu nalikovao padu majčine slike sa zida, i ovdje je zvuk (glasovi Marine i njegovih prijatelja) označitelj Jurijeve kraja.

Važno je primijetiti da svakoj smrti – i Jurija Živaga i Paše Antipova-Strel'nikova (antropološki gledano, smrt je stanje konačne i vječne šutnje) – prethodi riječ (znači, obrnuto od onoga što implicira primjer komore spomenute na početku rada, gdje se je šutnja asocirala s radikalnom dezorijentiranošću i smrću). Strastveni govornik Paša najvjerniji je i najtvrdokorniji revolucionar u Pasternakovu romanu (dok je Jurijev odnos prema revoluciji, kao što je poznato, ambivalentan¹²), pa stoga njegovo

¹¹ To se odnosi na likove koji su bliski autorskoj poziciji, dok su toj poziciji strani likovi, poput Komarovskog ili Strel'nikova, puno detaljnije opisani, v. primjerice 2/8: 42; usp. (Junggren, 1984: 229, 232).

¹² Živago nije imun na probleme seljaštva i radništva u carskoj Rusiji, no odbija ga nasilje povezano s revolucijom, u kojemu se gubi razlika između bijelih i crvenih, a osuđuje je i jer

vezivanje uz glas i buku nije neočekivani estetski potez¹³. Konačno, revolucija se kao povijesni događaj u ruskoj književnoj tradiciji prikazuje redovito kroz buku i kakofoniju glasova, primjerice u Blokovoju *Dvanaestorici*: “Trah-tah-tah! – I samo eho / Po kućama zvoni plah... / A mećava dugim smijehom / Zavija kroz snježni prah... // Trah-tah-tah! / Trah-tah-tah...” (Blok, po Flaker, 1984: 193-194), ili u *Našem maršu* Majakovskoga: “Što je ljepše neg zlato naše? / Osa taneta zar da nas gasi? / Naše oružje – pjesme su naše; / Naše zlato – zvonki su glasi” (po ibid.: 201).

U oba primjera iz Pasternakova romana – slušajući tuđe riječi – glavni junak, ujedno i liječnik (pa stoga opunomoćen da prepozna bolest – no ne nužno i lijek), dolazi do zaključka da su one, s jedne strane, neovisno o svom sadržaju, samo zvuk i zvučanje¹⁴, a s druge, da je glas iskaz i odraz određene bolesti vremena, bolesti generacije, pri čemu bi šutnja – slijedimo li tu logiku – bila odraz zdrava, punine i sadržaja. Takvo semantičko ulančavanje upućuje na to da je u Pasternakovu romanu šutnja, a ne zvuk, nedvojbeni

uviđa da su projekti izgradnje “novih svjetova”, reforme i prijelazni periodi sami po sebi ciljevi Revolucije.

¹³ Spomenimo i da su dva brbljavca iz drugog primjera Živagovi prijatelji iz djetinjstva, što nije nevažan podatak jer se kroz cijeli Pasternakov roman provlači ideja o tome da su i revolucije i ratovi zapravo samo nastavci dječaćkih igara rata sa zamišljenim ili plastičnim puškama. U prvotnoj je verziji, uostalom, roman i nosio naziv *Dječaci i djevojčice* (*Mal'čiki i devočki*) te započinje, osim prikazom pogreba Živagove majke, i opisom dječastva Živagova, u kojem je važno mjesto pripadalo upravo dječaćkim igrama rata. Isto tako, pripovjedač temu revolucije u osmom poglavlju drugog dijela uvodi u roman upravo kroz vizuru Pavla Antipova (kojega Lara naziva upravo dječaćkim nadimkom Paša ili Patulja, zbog čega se asocijativno vezuje uz Pavku Korčagina iz poznatog socrealističkog romana *Kako se kalio čelik* N. Ostrovskog), koji s majkom, kao dječak, promatra revolucionarna zbivanja. I u tom je opisu auditivni aspekt, očekivano, vrlo važan: “Snijeg je udarao sve gušći. Kad je konjica nasmrla, u prvi tren u posljednjim redovima nisu ništa slutili. Odjednom je negdje naprijed zatutnjio huk kao kad gomila vice ‘hura’. Krici ‘upomoć’, ‘ubiše’ i mnoštvo drugih stopiše se u nešto nerazlučivo. Gotovo kao doneseni tim zvukovima, kroz tjesnac što ga u sebi načini ustuknula gomila, naglo, bešumno projuriše konjske gubice, njihove grive i konjanici s isukanim sabljama. Konjanici su projahali, okrenuli se i prestrojili, a onda se straga zabilu u rep povorke. Nasta mlačenje” (278: 44). Uska povezanost dječastva, odnosno nedoraslog maskuliniteta, s velikim povijesnim događajima revolucije i rata, također je važna kako bi se razumio i složeni Živagov odnos prema temama povijesnoga nasilja te, posredno, konstruktivna uloga šutnje u tom značenjskom kompleksu jer se uspostavlja semantički niz zvuk – revolucija / rat – nedorasli maskulinitet. U širem kontekstu promatrano, tema glasa, zvuka i zvučanja mogla bi se čitati i kao Pasternakov komentar vlastite stvaralačke biografije, kao odbacivanje njegovih ranijih ideoloških zabluda i estetskih stranputica (pa i svoga nedoraslog maskuliniteta?), kada je – simbolički “naivno” – vjerovao u moć riječi da iskaže duboku misao. Konačno, u pismu O. Frejdenberg 1946. Pasternak navodi da je “počeo pisati veliki roman u prozi. Zapravo, to je moj prvi pravi uradak” (Han, 2015: 273; usp. Gasparov, 1989: 317).

¹⁴ Ne samo da je šutnja u ova dva primjera “bremenitija značenjima” od brbljanja – dva primjera pokazuju da jezik postaje fizički i značenjski istrošen kada izgubi, kako Picard navodi, svoju rodoslovnu povezanost sa šutnjom (Picard, 1948: ix).

označitelj pozitivnog pola antiteze. Također, ta dva primjera potvrđuju da se zadana antiteza zvuka i šutnje ne može promatrati odvojeno od konteksta napetih odnosa između književnoga djela, njegovih estetskih vrednota, i povijesnoga konteksta revolucije, rata i nasilja. Takvu zakonitost potvrđuju i drugi primjeri u romanu. Navest ću samo nekoliko ilustrativnih primjera. U 9. poglavlju prvoga dijela upoznajemo Ostromislenskog, jednog od brbljavaca, koji samoga sebe smatra rušiteljem društvenih temelja i borcem za ideje (1/2: 47). Sličan je lik i Živagov suputnik iz vlaka, koji je izuzetno govornjiv, “ali njemu nije bio važan razgovor ni razmjena misli, nego samo govorenje, izgovaranje riječi, proizvodnja zvukova. (...) Neznamac je bio iznenađujuće nelogičan. Upuštao bi se ispovijedanja na koja ga nitko nije nukao, a onda ni trepnuvši, ostavljao bi bez odgovora i najbezazlenija pitanja” (174). Živaga neznamac podsjeća “na nešto već poznato. Tako radikalno govorili su nihilisti u prošleme stoljeću, nešto poslije i neki Dostojevskijevi likovi, a još doskora i njihovi izravni potomci, to jest sva naobražena ruska provincija, koja je često išla ispred prijestolnica, zahvaljujući svojoj u zabiti sačuvanoj razložitosti koja je u prijestolnicama bila zastarjela i demodirana” (174). Neznamac se na koncu predstavlja (već sama činjenica da nam njegov govor o njemu nije rekao ništa svjedoči o spoznajnom statusu izgovorene riječi u Pasternakovu romanu) kao “sinovac poznatog revolucionara” i futurist (174), s time da je njegove riječi Živago pogodio i prije nego što su bile izgovorene. Ime mu je Maksim Aristarhovič Klincov-Pogorevših te je, kako se saznaje, gluhonijem. (Upozorila bih ovdje na specifičnost na koju je upozorio i Dmitrij Bykov, naime, samo ime, Maksim Aritarhovič Klincov-Pogorevših, neobično je – njegovo izgovaranje “lomi jezik”. To ime nije jedino takve prirode u Pasternakovom romanu – jedno od “teško izgovorivih” imena je i ranije spomenuti Ostromislenskij. Bykov je upozorio na sljedeću pravilnost: što je neobičnije ime, to je junak po svom svjetonazoru udaljeniji od Jurija Živaga (Bykov, 2010: 728))¹⁵. Brbljanje je i inače često izraz potresenosti i nemogućnost da se pojedinac pribere, nakon što posvjedoči povijesnim događajima, primjerice, kada u Živagov dom pristiže vijest o događajima na ulici:

¹⁵ U tom je smislu zanimljivo primijetiti da su u *Zapisima Patrika (Zapiski Patrika)*, koji se smatra jednim od prvih nacрта budućeg romana, svi junaci nosili uobičajena imena – Vladimir Vasil'evič, Ol'ga Vasil'evna, Lev Nikolaevič itd., dok je glavni junak – budući Jurij Živago – označen „apsolutno fantastično: Patrik (Patrikij) Živul't“ (Bykov, 2010: 729). Bykov zaključuje: „On je apsolutni tuđinac među normalnim ljudima – i upravo se je tako Pasternak osjećao 1936. Ali Pasternak deset godina kasnije je čovjek uvjeren u svoju ispravnost. (...) Ta je spoznaja skupo plaćena“ (ibid.).

Silovito, kao malo prije zrak kroz okance, u sobu upadne Nikolaj Nikolajevič s viješću:

– Na ulicama je bitka. Tuku se kadeti koji podržavaju Privremenu vladu I vojnici garnizona koji stoje iza boljševika. Okršaji gotovo na svakom koraku, ustaničkim žarištima nema broja. (...) Hitro, Jura! Oblači se da idemo. To treba vidjeti. To je povijest. To biva tek jednom u životu.

No brbljao je sam gotovo dva sata, onda su sjeli ručati... (203; istaknula D. L. V.)

Jurij Živago posebno je senzibilan prema jeziku, glasu, zvuku, zvučanju¹⁶. Nakon smrti Tonjine majke Ane Ivanovne (do koje dolazi istodobno sa sudbonosnim susretom Jurija i Lare, kada ona puca u Komarovskog), Živago se prisjeća majčine smrti te uviđa razliku u svom doživljaju smrti:

Posve nešto drugo bilo je sada. Svih tih dvanaest godina škole, srednje i više, Jura se bavio prošlošću, religijom, predanjima i pjesništvom, znanostima o prošlosti i prirodi kao porodičnim ljetopisom, kao svojim rodoslovnim stablom. Sada se više ničega nije bojao, ni života ni smrti; *sve na svijetu, sve te stvari bile su riječi iz njegova rječnika*. Osjećao se ravnopravnim da svemirom i posve je drukčije podnio opijelo za Anu Ivanovnu nego nekada za svoju mamu. Tada se gušio od bola, strahovao i molio se. Sada je međutim slušao zadušnu misu kao vijest koja je njemu namijenjena i samo se njega tiče. *Pažljivo je primao te riječi i tražio u njima jasno izražen smisao, kao što bi ga tražio u svemu drugome, ali ništa zajedničko nije nalazio između pobožnosti i svoga osjećaja povezanosti s višim silama zemlje i neba kojima se klanjao kao svomu izvorištu* (96; istaknula D. L. V.).

U tom kontekstu valja spomenuti da je zvuk i često ključni element u karakterizaciji likova, kada ih se promatra iz Živagove perspektive.

¹⁶ Poznato je da su i za samog Pasternaka (o čemu svjedoče i njegova građanska biografija i njegova djela – u *Zaštitnoj povelji (Ohrannaja gramota)* piše: „Ne mogu zamisliti svoj život izvan glazbe...“ – „Žizni vne muzyki ja sebe ne predstavljaj...“ (Pasternak, 1961: 208)) zvuk, glas i zvučanje imali posebnu težinu: različiti su istraživači isticali „glazbenost“ njegova pjesništva (v. primjerice Arutjunova, 1989), a zna se i da je on u početku, do odlaska u Marburg, planirao karijeru profesionalnog glazbenika. B. Gasparov navodi da „glazba za njega nije bila dijelom vanjskih utisaka, koji su mu poslužili kao materijal za stvaralaštvo, nego je bila i prvi pokušaj stvaralačkog izraza. Zbog toga ključ u shvaćanju danog problema ne leži u tome da se otkriju načini na koje su dubinski principi glazbenog mišljenja mogli utjecati na cijelu strukturu njegova stvaralaštva. Potraga za glazbenom temom kod Pasternaka ne smije biti usmjerena na materijal nego na unutrašnjost: kompoziciju njegovih djela“ (Gasparov, 1989: 318).

Primjerice, čuvši plač vlastita sina, Jurij zaključuje: “Po nečemu je umislio da to plače njegov mališ, jer je to bio plač s izrazom što navješćuje budući karakter i sudbinu, plač s bojom glasa koja u sebi nosi i ime dječaka, ime Aleksandar, kako je to sebi zamišljao Jurij Andrejevič” (184). U romanu se često detaljno opisuju razgovorni stilovi Gordona (187-188; 6/4) i Aleksandra Aleksandroviča (192) te se iz načina na koji govore izvode njihovi portreti. Lari u tom problemskom kompleksu pripada posebno mjesto. Naime, kao što sam ranije pisala, Marinino je važno distinktivno obilježje upravo njezin glas (stječe se dojam da je jedino s njom, zbog *upravo* takvoga glasa, Jurij Živago mogao ostvariti vezu nakon duboke, gotovo kozmičke veze s Larom), dok je Lara obilježena bjelinom (i u doslovnom i prenesenom smislu). Često se pritom zaboravlja da je Jurij postao konačno svjestan svoje zaljubljenosti u Laru tek nakon što je prepoznao da ženski glas koji ga je dozivao u snu tijekom jedne noći u Varikinu pripada upravo Lari, tada knjižničarki u Jurjatinu (8/12). Dok ga umaraju razgovori s drugim junacima te se često sklanja u šutnju (ne zaboravimo da je riječ o liku koji je cijeli semestar kao brucoš provodio u podrumu, secirajući u doslovce smrtnoj tišini leševe, 2/2: 73), on uživa u “poluglasnim” (13/10) razgovorima s njom. I ne samo to: *upravo zbog toga* što se odvijaju “u pola glasa”, i oni najtrčaviji “bili su puni smisla poput Platonovih dijaloga” (422) jer – i to je temeljni ključ za razumijevanje simboličkoga značenja riječi i jezika u antitezi zvuka i tišine – samo tihe riječi mogu biti doista važne i doista velike (455). Lara u tom kontekstu za Živaga nije samo predstavница upravo one u revolucijskom vihoru izgubljene Rusije, njezine tradicije i kulturnog pamćenja, nego je i njezina “sposobnost sluha i govora, podarena bezglasnim početkom postojanja” (13/7: 418). Konačno, smisao je njezina života, kako se navodi već pri početku romana, “da se snađe u nevjerojatoj ljepoti zemlje” te da “sve nazove pravim imenom; ako to ne uspije, rodit će potomke koji će to napraviti umjesto nje” (2/7: 84). Ne zaboravimo da su posljednju intonaciju priči o Juriju Živagu i Lari dale riječi vešerice Tanje, njihove kćeri, što Larinoj izjavi o smislu njezina života daje proročku težinu.

U kontekstu tog očito presudnog značenja koje antiteza zvuka i šutnje ima u Pasternakovu romanu, ne iznenađuje što i epilog nudi razrješenje sudbina upravo kroz apostrofiranje antiteze. Naime, tragično i paradoksalno koliko može biti, rat donosi spas jer su “njegovi zbiljski užasi, zbiljska opasnost i prijatna zbiljske smrti, kad ih se usporedi s nečovječnim gospodovanjem laži, postali (...) srećom, donosili su olakšanje *jer su obuzdavali magijsku silu mrtvog slova na papiru*” (16/2: 539; istaknula D. L. V.): Strel'nikov i Živago su mrtvi; ženske su junakinje živote nastavile graditi negdje drugdje, a nekadašnji brbljavci Gordon i Dudorov, davne 1943., na samom vrhuncu Drugoga svjetskog rata, razgovaraju “u pola glasa” (16/1:

536). Šutke koračajući nakon potresne priče vešerice Tonje, kćeri Jurija i Lare, zaključuju da je

Tako (...) bilo nekoliko puta u povijesti. Zamišljeno idealno, uzvišeno – surovo se ostvarivalo. Tako je Grčka postala Rimom, tako je rusko prosvjetiteljstvo postalo ruskom revolucijom. Uzmi ono Blokovo ‘Mi, djeca strašnih ljeta Rusije’, i odmah shvatiš različitost epoha. Kad je Blok to govorio, trebalo ga je shvatiti, preneseno, figurativno. I djeca nisu bila djeca nego potomci, djeca, inteligencija, i strahovi nisu bili strašni, nego predestinirani, apokaliptični, a to su različite stvari. Danas pak sve preneseno postalo je doslovnim, djeca su – djeca, a strahovi strašni, eto u čem je razlika (16/4: 549-550).

4.

Kako promatranje romana iz aspekta antiteze zvuka i šutnje nadopunjuje dosadašnja čitanja *Doktora Živaga*?

Prvo, vratila bih se na tumačenje Susan Sontag o šutnji kao „društvenoj gesti“. Naime, Sontag navodi da je šutnja „oblik govora (...) i dijaloški element“ (Sontag, 1967: IV) koja posebice dobiva na težini i značenju u određenim povijesno-kulturnim okolnostima, kada se riječi ne slažu sa stvarnošću, kada stvarnost “mimoilaze”, kada su prazne od značenja koja bi trebale izricati, kada se izriču olako i prečesto, kada su “tek i samo” riječi (kako se u romanu navodi, “Nastala je vladavina fraze, najprije monarhističke, a onda revolucionarne”, 13/14: 431), ili, pak, kada pisana ili izgovorena riječ mogu doslovce ubiti¹⁷, čak i u “varljivo olakšavajućem” razdoblju poraću, što dokazuje i progon na Pasternaka nakon objavljivanja *Doktora Živaga* kod Feltrinellija. U tom smislu Sontagino objašnjenje političke uporabe šutnje nudi koristan uvid: “Budući da umjetnik ne može šutnju prihvatiti doslovno i pritom ostati umjetnik, retorika šutnje upućuje na to da se svojoj aktivnosti predaje po stranputici. Jedan je od načina naznačen Bretonovljeom ‘punom marginom’. Umjetniku je nametnuto da se, ostavljajući središnji prostor uporabe praznim, posveti ispunjenju periferije umjetničkog prostora” (ibid.: VI). Takva je estetska gesta ujedno i politička jer je jezik s jedne strane “privilegirana metafora kojom se izražava posrednička priroda umjetničkog stvaralaštva i umjetničkog djela” (ibid.: VIII), s druge je strane obremenjen drugim značenjima koja mu ne bi trebala biti imanentna: „jezik je najviše nečist, najzagađeniji, najiscrpljeniji od svih

¹⁷ Odatle i notorni Pasternakovi pohvalni stihovi Stalinu nakon fatalnog susreta s Mandel'stamom i uvidanja da ga je, bez obzira na njegov i angažman Anne Ahmatove, nemoguće spasiti.

materijala od kojih se stvara umjetnost“ (ibid.). Sontagino isticanje dvojne karakteristike jezika – njegove apstraktnosti i njegove „himbenosti“ u povijesti, gdje se jezik „proživljava ne samo kao nešto što se dijeli, nego i kao nešto korumpirano, prignječeno poviješću“ (ibid.) posebno je primjenjivo u kontekstu Pasternakove duboke osjetljivosti spram jezika. Takvim je, uostalom, bio i Pasternakov *Živago*, posebno senzibilan prema jeziku, njegovom zvučanju i značenjima, kao i nesiguran u njegovu sposobnost da opiše one doista bitne razine stvarnosti, što je opisano i u već spomenutoj epizodi njegove reakcije na smrt Ane Ivanovne (kada je pažljivo slušao riječi, no nije u njima nalazio smisao), ili, primjerice, u sljedećem odlomku: “U Jurinoj duši sve je bilo pomaknuto i zamršeno, i sve vrlo samostalno – pogledi, navike, sklonosti. Bio je neizmjerljivo prijemčiv, a originalnost njegovih zapažanja teško se dala opisati” (3/2: 73). Takav osjećaj o umjetničkom djelu, zarobljenom i etički degradiranom kada ga se artikulira kroz postojeće forme (Steiner, 1986: 49), povezuje Pasternaka, koji je pisao u vjerojatno najturbulentnijem razdoblju ruske sovjetske kulturne povijesti, s drugim modernističkim piscima o kojima piše Steiner i za koje „je riječ moguće izgubila nešto od svog humanog duha“ (ibid.). Riječ je o piscima za koje riječ, prizovem li Ionesca, “nema više nikakve vitalne važnosti (...). Riječi su ubile slike ili ih sakrivaju. Civilizacija riječi je sumanuta civilizacija. Riječi stvaraju zbrku. (...) Što se više pokušavam objasniti, to se manje razumijem. Naravno, nije sve neizgovorljivo riječima, samo životna istina” (Ionesco, po ibid.: 52). U tom smislu šutnju u Pasternakovu romanu možemo promatrati kao “metaforu čistog, nepomućenog pogleda“, odnosno „kao govor povrh šutnje“ koji “potvrđuje nepriznavanje misli“.

Osim ove pragmatične uporabe šutnje kao oblika bijega ne iz povijesti, nego iz kronično kontaminiranog jezika, istaknula bih i sljedeće: „beskorisnost“ šutnje postaje posebice očiglednom u „glasnim“ revolucionarnim vremenima jer šutnja naprosto i samo *jest*, ona – u kakofoniji zvukova revolucije – ne može ništa *činiti*. Oktobarska revolucija bila je jedna od tih glasnijih trenutaka u ruskoj povijesti – barem u odnosu na to kako je prikazana u kulturi i umjetnosti. U tom bi se smislu moglo tvrditi i da svojom beskorisnošću (u povijesnom smislu) šutnja u Pasternakovu romanu nalikuje „svetoj beskorisnosti“ (da prizovem Picardovu sintagmu, 1948: 3) jer je *Živago*va šutnja zapravo ključno mjesto od kojega počinje njegova metamorfoza iz doktora u pjesnika, pa za njega ima i egzistencijalnu težinu: “Tiha zbilja je također mjesto čovjekove metamorfoze. Iстина je da je duh uzrok novog stvaranja, ali ono se ne bi ostvarilo bez šutnje – jer se čovjek ne može u potpunosti osloboditi od svega što je prošlo ne uspije li situirati šutnju između prošlosti i novoga. Danas, u nedostatku šutnje, čovjek se ne može nanovo stvoriti; on može samo dozrijevatı“ (58). Spomenuto me dovodi

do drugog aspekta kroz koji je temu šutnje u njezinoj antitezi s glasom u tom romanu nužno promatrati – naime, šutnja je iskaz estetske (i često zanemarivane) povezanosti romana s kulturom moderniteta.

Jedan je od češćih prigovora Pasternakovu romanu bio u lakoničnom odnosu pisca prema povijesti¹⁸. Premda je jasno da su važna uporišta upravo povijesni događaji (revolucije, ratovi), kojima je Pasternak i kao građanska osoba svjedočio, da se osobne priče pripovijedaju upravo na povijesnoj podlozi te da su promjene na osobnom planu u velikoj mjeri povijesnim okolnostima i generirane¹⁹, piscu se često spočitavao ne samo površan odnos prema povijesnim događajima nego i nepoznavanje nekih ključnih povijesnih činjenica.

No moj bi zaključak bio da takva kritika upućena Pasternakovu romanu proizlazi zapravo iz previđanja simboličke uloge šutnje u njemu. Naime, promatrano iz vizure metafore šutnje kao govora iz perspektive smrti i kao kreativnog iskaza kulture moderniteta, tumačenje Dmitrija Bykova po kojem je riječ o “simboličkom romanu nastalom nakon simbolizma” (Bykov, 2010: 721) dobiva i na težini i na vjerodostojnosti. Jer Pasternakovo izostavljanje nekih ključnih povijesnih podataka (njegovo, kako se je navodilo, neupuštanje u analize povijesnih okolnosti koje su do revolucija i ratova doveli, što bi čitatelj od djela s takvim epskim pretenzijama mogao očekivati), dakako, nije posljedica njegova nemara²⁰ – riječ je o svjesnom etičkom i estetičkom činu. Šutnja u tom smislu u Pasternakovu romanu postaje, kao u Rimbaudovom pjesništvu, mjesto na kojem upravo roman – u njegovim estetskim dimenzijama – „izlazi na vidjelo“, razotkriva svoju estetsku suverenost i originalnost, posebice u kontekstu onodobne književnosti poraća. Sličnom logikom kojom su slikarstvo ili skulptura moderne, primjerice, nezamislivi bez praznina (Malevičev suprematistički *Crni kvadrat* je temeljna takva „nula-umjetnička“ forma), tako su šutljivi dijelovi upravo oni koji roman dovršavaju i zaokružuju. Štoviše, moglo bi se reći da

¹⁸ Premda su gotovo svi junaci bili na prvoj liniji bojišnice u Prvom svjetskom ratu, ne govori se o razlozima rata; ne govori se zašto je došlo do Oktobarske revolucije; što se je zbivalo tijekom NEP-a, tog, kako krajnje sažeto pripovjedač navodi, „najdvojbjenijeg i najdvoličnijeg sovjetskog razdoblja“ (15/1: 496).

¹⁹ Kako Živago u znamenitom razgovoru s Larom, dok ona glača rublje, navodi, “Revolucija se otela protiv volje, kao predugo zadržavan dah. Svatko je živnuo, preobrazio se; kod svih promjene, preokreti. Moglo bi se reći da su se svakome dogodile po dvije revolucije, jedna vlastita, osobna, druga opća” (5/8: 157).

²⁰ A. Flaker upućuje da je „nemar prema 'epohi'“ obilježje i njegove poezije (Flaker, 1984: 236), kada, primjerice u programskom tekstu *O ovim pjesmama* u zbirci *Šestra moja – život*, taj nemar izazovno ističe: „U šalu, dlanom se pokrivši, ? Kroz okance ću viknuti dječurliji: / Koje je, mili, u nas / Tisućljeće napolju? // Tko je stazu k vratima probio, / K rupi, zasutoj krupicom, / Dok sam s Byronom pušio, / Dok sam pio s Edgarom Poeom?“ (ibid.: 237).

njegov roman i nastaje upravo iz šutnje. Uostalom, opis Živagova prolaska kroz grad nakon revolucijskog vihora, u kojem dominantno mjesto pripada upravo mećavi kao (nekoć) temeljnom simbolu stihije ruske revolucije²¹, rječito govori o apsolutnoj društvenoj, političkoj i kulturnoj praznini, kojoj je šutnja možda doista najautentičniji ekvivalent (ili, točnije, u takvim je okolnostima šutnja endemična autentičnosti):

Negdje pri kraju onog starog oktobra, oko deset uvečer Jurij je Andrejevič brzo grabio ulicom idući bez posebna razloga kolegi koji je stanovao u blizini. Kraj, inače vrlo prometan, postao je maloljudan. Prolaznika – tek pokoji. (...)

Jurij Andrejevič upravo je skrenuo iz jedne uličice u drugu i već zaboravio brojati ta skretanja, kad iznenada navali gust gustijan snijeg i započe bjesnjeti vijavica, ona vijavica koja poljem fijuče široko, a u gradu se koprcra tijesnim čorsokakom kao izgubljena.

Nešto slično zbivalo se u duhovnom okolišu i u fizičkom, blizu i daleko, na zemlji i u zraku. Negdje s rijetkih otočića tutnjile su posljednje salve slomljenoga otpora. Negdje na obzorju iskakali su i raspršivali se mjehuri slabašna rumenila ugašenih požara. (206)

Doktor Živago nam nudi perspektivu promatranja suglasno kojoj nakon revolucija i ratova nije ostalo ništa osim pustoši, koja je dobila glas i ušla u simboličko u tom romanu upravo kroz šutnju i hinjeno neznanje Živagovo / pripovjedačevo. Prisjetimo se, konačno, i samog početka romana i smrti Živagove majke od sušice: “Išli su, išli i pjevali *Vječnaja pamjat*’, a kad bi i prekidali, činilo se da je, upjevano, dalje pjevaju noge, konji i popirci vjetra” (1: 1). Međutim, kao i tijekom dviju za ovu analizu ključnih epizoda sa Strel’nikovom i Živagovim prijateljima iz djetinjstva, i ovdje Živago šuti:

Samo je u stanju tupe bešćutnosti što obično nastupi na kraju velikih sprovoda moglo izgledati da će dječak držati govor na majčinu grobu. Digao je glavu i s uzvišenja odsutno pogledao jesenje pustare i manastirske kupole. Njegova se prćasta fizionomija iskrivila. Vrat mu se izdužio. Kad bi vučić tako podigao glavu, bilo bi sigurno da će istoga časa početi zavijati. Pokrivši lice rukama, dječak zajeca. Iz nadošla oblaka stali su gap o rukama i licu udarati mokri bičevi hladna pljuska. Grobu priđe čovjek u crnom, nabranih usko pripijenih rukava.

²¹ Opisujući revoluciju u Blokovoju *Dvanaestorici*, Flaker govori o “irealnosti ‘nadmećavnog’ prostora” (1984: 195), odnosno o estetskom svijetu “uzvišenog etosa sažetog u riječi Revolucija” (ibid.: 196).

Bio je to pokojničin brat i ujak rasplakanog dječaka, na svoju zamolbu raspopljeni svećenik Nikolaj Nikolajevič Vedenjapin. Prišao je dječaku i poveo ga s groblja (1/1: 9-10).

Šutnjom roman počinje, i šutnjom završava. Štoviše, ova analiza pokazuje da roman iz šutnje nastaje: jer je upravo šutnja mjesto (Živagove i/ili Pasternakove?) oslobođene kreativnosti. U tom smislu roman na vrlo zanimljiv način ostvaruje Kierkegaardovu molbu: “Trenutno je stanje svijeta i svijet u cjelini bolesno. Kad bih bio doktor i kada bi me se pitalo za savjet, odgovorio bih: stvorite šutnju! Božja riječ ne može se čuti u bučnom svijetu današnjice“ (S. Kierkegaard, po Picard, 1948: 251). Možda je Živago upravo onaj Kierkegaardom traženi doktor – jer se iz tišine Jurija Živaga razvija svijet Pasternakova romana.

Dodajmo na kraju i sljedeće: riječ je konačna – šutnja je beskonačna. Različiti su istraživači isticali centrifugalnost Pasternakove poezije, njegovu nezaokruženost (konačno, on je u književnost stupio u okviru avangardne skupine Centrifuga), koja je ostavljala mogućnost otvorenosti prema (nekom novom) mogućem početku. Pasternakov roman govori da – ako postoji neki novi početak – tada mu put krči upravo šutnja.

Literatura / References

Arytjunova, Bajara. (1989). *Zvuk kak tematičeskij motiv v poëtičeskoj sisteme Pasternaka* [The sounds like a thematic motif in Pasternak’s poetic system]. In *Boris Pasternak and His Times*. Fleishman, Lazar. (Ed.). Berkeley Slavic Specialties. 238-269.

Birnbaum, Henrik. (1989). *Further Reflections on the Poetics of Doctor Zhivago: Structure, Technique, and Symbolism*. In *Boris Pasternak and His Times*. Fleishman, Lazar. (Ed.). Berkeley Slavic Specialties. 284-314.

Blok, Aleksandr A. (2007). *Intelligencija i revoljucija* [The intelligentsia and the revolution]. In *Stihotvorenija i poetry* [The poems]. Blok, Aleksandr A. Moskva: Èksmo. 508-518. (In Russian.)

Bykov, Dmitrij. (2010). *Boris Pasternak*. Moskva: Molodaja gvardija. (In Russian.)

Cage, John. (1969). *Silence*. Cambridge, Massachusetts, London: The M.I.T. Press.

Flaker, Aleksandar. (1984). *Ruska avangarda 1* [Russian avant-garde]. Zagreb: SNL, Globus.

Foucault, Michel. (1995). *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Prev. Alan Sheridan. New York: Vintage Books.

Gasparov, Boris. (1989). *Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij princip romana Pasternaka “Doktor Živago”* [Temporary counterpoint as form-making

principle of Pasternak's novel "Doctor Živago"]. In *Boris Pasternak and His Times*. Fleishman, Lazar. (Ed.). Berkeley Slavic Specialties. 315-358.

Han, Anna. (2015). *Tvorčestvo Borisa Pasternaka v kontekste èstetièeskoj i filozofskoj mysli XX veka* [Boris Pasternak's creation in the contexts of the twentieth-century aesthetic and philosophical thoughts]. Szeged: Dissertation. 273-298.

Hassan, Ihab. (1970). Metaphors of Silence. In *The Virginia Quarterly Review*, vol. 46, no. 1. 81-95.

Hughes, Robert P. (1989). *Nabokov Reading Pasternak*. In *Boris Pasternak and His Times*. Fleishman, Lazar. (Ed.). Berkeley Slavic Specialties. 153-170.

Junggren, Anna. (1982). *O poètièeskom genezise „Doktora Živago“* [About the poetic genesis of "Doctors Živago"]. In: *Studies in 20th Century Russian Prose*. Nilsson, Nils Åke (Ed.). Stockholm: Almqvist & Wiksell International. 228-245.

Kalamaras, George. (1994). *Reclaiming the Tacit Dimension: Symbolic Form in the Rhetoric of Silence*. New York: SUNY Press.

Koskinen, Maaret. (2010). *Ingmar Bergman's The Silence. Pictures in the Typewriter, Writings on the Screen*. Seattle: University of Washington Press; Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Le Breton, David. (2017). *Sensing the World. An Anthropology of the Senses*. Transl. Carmen Ruschinsky. London et al.: Bloomsbury.

Lotman, Jurij M. (2001). *Struktura umjetnièkog teksta*. Transl. Sanja Veršić. Zagreb: ALFA.

Metzer, David. (2006). Modern Silence. In *The Journal of Musicology*, Vol. 23, No. 3. 331-374.

Miller, Chris P. (2007). *Silence*. URL: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/silence/> (accessed April 12, 2019).

Mirić, Milan. (2006). *Pogovor. Drama jednog romana* [Talk. The drama of a novel]. In Pasternak, Boris. *Doktor Živago*. Transl. Milan Mirić, Fikret Cacan. Zagreb: Školska knjiga. 591-609.

Morton, Ella. (2014). *How Long Could You Endure the World's Quietest Place?* http://www.slate.com/blogs/atlas_obscura/2014/05/05/orfield_laboratories_in_minnneapolis_is_the_world_s_quietest_place.html?via=gdpr-consent (accessed April 12, 2019).

Pasternak, Boris. (1945-1955). *Doktor Živago*. FTM.

Pasternak, Boris. (1961). *Ohrannaja gramota* [The letter of protection]. In *Soèinenija, II*. Pasternak, Boris. Michigan: Ann Arbor.

Pasternak, Boris. (2006). *Doktor Živago*. Prev. Milan Mirić, Fikret Cacan. Zagreb: Školska knjiga.

Picard, Max. (1948). *The World of Silence – Die Welt des Schweigens*. <https://herbertbaioco.files.wordpress.com/2017/02/the-world-of-silence-max-picard.pdf> (accessed April 12, 2019.).

Sontag, Sontag. (1967). *The Aesthetics of Silence*. "Aspen", no. 5 + 6, item 3. <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/threeEssays.html#sontag> (accessed April 12, 2019.).

Smirnov, Igor. (1996). *Roman tajn Doktor Živago* [Novel of secrets "Doctor Zhivago"]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian.)

Spivak, Gayatri C. (1994). *Can the Subaltern Speak?* In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Williams, Patrick, Chrisman, Laura (Eds.). New York: Columbia University Press. 66-111.

Steiner, George. (1986). *Language and Silence. Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New York: Athneum.
https://archive.org/stream/SteinerGeorge_201504/Steiner%2C%20George%20-%20Language%20and%20Silence%20%28Atheneum%2C%201986%29_djvu.txt
(accessed April 12, 2019.).

Užarević, Josip. (2006). *Ženskoe načalo v lirike Borisa Pasternaka* [The feminine principle of Boris Pasternak's lyrics]. In *Eternity's Hostage. Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak*, May, 2004. Part 1. Fleishman, Lazar. (Ed.). Stanford: Stanford Slavic Studies. 174-192.

Zubok, Vladislav. (2009). *Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia*. Harvard University Press.