Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Handledare: Johanna Lindbladh
2018-06-01

Kandidatuppsats i ryska
Nicklas Wallén
RYSK03

Att översätta ornamenten

- Artiom Vesiolyjs poetiska prosa i svensk språkdräkt

1. INLEDNING..... 3

1.1 Bakgrund..... 3

1.2 Syfte och frågeställning..... 3

1.3 Material och forskningsläge..... 4

1.4 Ryssland, tvättat med blod

- Artiom Vesiolyjs liv och författarskap..... 5

1.5 *Dikoe serdtse* – en introduktion..... 9

2. TEORI OCH METOD..... 13

2.1 Ornamental prosa..... 13

2.2 Formalistisk teori..... 15

2.3 Översättningsteoretiska strategier..... 16

3. ANALYS..... 19

3.1 Textens grafiska system..... 19

3.2 Neologismer..... 21

3.3 Dialekt, slang och talspråksuttryck..... 24

3.4 Rytm och ljudupprepning..... 28

4. AVSLUTANDE DISKUSSION..... 34

5. REFERENSER..... 37

5.1 Källor..... 37

5.2 Litteratur..... 37

BILAGOR:

1. Källtext

2. Måltext

1.0 INLEDNING

1.1 Bakgrund

Med en poetisk prosa skildrade den rysk-sovjetiska författaren Artiom Vesiolyj den ryska revolutionen och inbördeskriget som följde på den. Han deltog själv i kriget på bolsjevikernas sida, och hängav sig sedan under 1920- och 30-talet åt skrivandet. Författaren fängslades 1937 på grund av sina litterära verk, som bland annat ansågs skildra rödgardisterna alltför negativt, och avrättades 1938. Under nästan tjugo år kunde Vesiolyj likt många av hans samtida författarkollegor varken nämnas eller publiceras i Sovjetunionen. Han fick postum återupprättelse 1956, under Chrustjovs töväder, och hans böcker började åter ges ut. Det var emellertid först med det sena 1980-talets perestrojka som vissa censurerade texter såg dagens ljus. Sedan mitten av 1900-talet har några av hans verk översatts, inte minst romanen *Rossija, krovju umytaja*[1] (1925-32), till tyska, polska, tjeckiska och rumänska. Till svenska har Vesiolyj dock aldrig tidigare översatts, och således är han idag mer eller mindre okänd i Sverige.

Artiom Vesiolyjs prosa är revolutionär och ornamental. Han verkade under 1920-talets korta epok av litterär och konstnärlig experimentlusta, som sedan helt kvästes under det tidiga 30-talet, då den socialistiska realismen, som föreskrev idealiserade och heroiska skildringar av folket och partiet, blev statligt påbjuden dogm i Sovjetunionen. För 1920-talets ornamentala, revolutionära prosa var det poetiska uttrycket och formen av största vikt, i likhet med den revolutionära poesin från samma period, där futuristen Vladimir Majakovskij var en förgrundsgestalt. Denna typ av prosa eftersträvade samma revolutionära och nydanande effekter som övriga samtida avantgardistiska uttryck, som med nya former ville bygga det nya samhället, men fick aldrig samma genomslag som exempelvis poesin, och är i jämförelse med den än idag relativt outforskad.

1.2 Syfte och frågeställning

Det övergripande syftet med uppsatsen är att introducera Artiom Vesiolyjs författarskap för en svensk publik. Jag har översatt ett ca tre sidor långt utdrag ur hans berättelse *Dikoe serdtse*[2] (1924), och i den processen analyserat dess ornamentering. Ornamentering är alltså ett centralt stildrag för den epok inom den ryska modernismen som Vesiolyj tillhör, och förekommer också i *Dikoe serdtse*. Jag undersöker hur de poetiska grepp som ornamenteringen utgörs av kan överföras till en svensk

1 *Ryssland, tvättat med blod,* min översättning.
2 *Ett vilt hjärta,* min översättning.

måltext med hjälp av formalistiska teorier och olika lokala översättningsstrategier. I min diskussion av texten försöker jag också orientera mig på ett mer övergripande översättningsteoretiskt plan. Hur kan olika typer av ornamentering i *Dikoe serdtse* bevaras och återskapas när den översätts från ryska till svenska? Vilka översättningsteoretiska strategier lämpar sig för en textnära men begriplig och idiomatiskt korrekt måltext? På vilket sätt kan formalistiska litteraturteorier vara behjälpliga i processen att översätta Vesiolyjs olika typer av grepp?

1.3 Material och forskningsläge

Min källtext är ett drygt tre sidor långt utdrag från *Dikoe serdtse* - närmare bestämt dess inledande 114 rader. Berättelsen är i sin helhet 28 sidor lång. *Dikoe serdtse* publicerades första gången 1924, i tidskriften *Krasnaja nov*[3]. Senare gavs den ut som novell på förlagen *Zemlja i fabrika*[4] (1926) och *Federatsia*[5] (1927).[6] Från och med den tredje utgåvan av *Rossija, krovju umytaja* (1935), är *Dikoe serdtse* inkluderad som en fristående berättelse.[7] Mitt utdrag är hämtat från Moskva-förlaget *Eksmos* utgåva av romanen från 2011.[8] En genomgång av verket som helhet kommer i avsnitt 1.5.

Jag har i min uppsats använt mig av forskning som behandlar rysk modernism och ornamental prosa, samt studier av Artiom Vesiolyjs liv och skrivande. Både Richard Freeborns *The Russian revolutionary novel – Turgenev to Pasternak* (1982) och Rosalind Marshs *History and Literature in Contemporary Russia* (1995) behandlar rysk modernistisk litteratur, och respektive studie berör även kort Artiom Vesiolyjs författarskap. Detsamma gäller D. S. Mirskijs båda verk *A History of Russian Literature* (1949 [1926]) och *Contemporary Russian Literature 1881-1925* (1926). Texter som mer specifikt berör ornamental prosa som genre har jag funnit i Robert A. Maguires *Red virgin soil* (1968) samt Gibian och Tjalsmas antologi *Russian Modernism – Culture and the Avant-garde, 1900-1930* (1976). Gary L Brownings artikel ”Russian ornamental prose” (1979) och Wolf Schmids dito ”Poetic or Ornamental Prose” (2013) erbjuder ingående studier av genren ifråga.

När det kommer till formalismens idéer och teoretiker erbjuder Paul Tenngart en god översikt i sin bok *Litteraturteori* (2008). Jag har också haft stor nytta av Viktor Erlichs initierade redogörelser för såväl formalismen som den besläktade futurismen i hans verk *Russian formalism: History –*

3 *Röd jungfrulig jord,* min översättning.
4 *Jorden och fabriken,* min översättning.
5 *Federationen*, min översättning.
6 *Russkie sovjetskie pisateli: prozaiki (Tom 1),* Leningrad: Publitjnaja biblioteka imeni M. E. Saltykova-Sjtjedrina, 1959, s. 324, 334
7 B. V. Nikanovitj, ”Tema revoljutsinnogo dolga v rasskaze Artioma Vesiologo 'Dikoe serdtse'”, *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta - Filologia, zjurnalistika, pedagogika, psichologia*, No. 1, 1972, ss. 13-16
8 Artiom Vesiolyj, *Rossija, krovju umytaja,* Moskva: Eksmo, 2011, ss. 379-383

Doctrine (1969). Per Lagerholms *Stilistik* (2008) har bidragit med kunskaper gällande vissa litterära begrepp.

Utförliga studier av Artiom Vesiolyjs liv och författarskap finns att ta del av i Vladislav Skobelevs *Artiom Vesiolyj – otjerk zjizni i tvortjestva*[9] (1974) samt Gajra och Zajara Vesiolajas *Sudba i knigi Artioma Vesiologo*[10] (2005). Zajara Vesiolaja har dessutom skrivit artikeln ”'Rossija, krovju umytaja' Artioma Vesiologo”[11] (1988), som finns med i 2011 års ovan nämnda utgåva av *Rossija, krovju umytaja.* En kort biografi över författaren och en lista över hans dittills publicerade verk har jag hittat i första volymen av bibliografin *Russkie sovjetskie pisateli: prozaiki*[12] (1959).

1.4 Ryssland, tvättat med blod - Artiom Vesiolyjs liv och författarskap

> Sedan våren år 1917 ägnar jag mig åt revolutionen. Sedan 1920 – åt författandet.[13]
>
> A. Vesiolyj

Nikolaj Ivanovitj Kotjkurov föddes den 29:e september 1899. Han växte upp i en arbetarförort till Samara och hans far var stuveriarbetare. Nikolaj fick tidigt börja arbeta för att bidra till hushållet, b l a som fabriksarbetare, tidningsförsäljare och droskförare.[14]

Strax efter februarirevolutionen, i mars 1917, blev han medlem i bolsjevikpartiet och började arbeta på tidningen *Privolzjskaja Pravda*[15]. Där ansvarade han för tekniskt arbete, men anförtroddes ibland även korrekturläsning.[16] Vesiolyj reste runt i regionens byar och agiterade för revolutionen, och inledde stegvis sin bana som journalist. Han skrev korta historier och essäer som publicerades i Samaras bolsjevikiska tidningar. Dessa skrevs under med en rad olika pseudonymer, men från och med augusti 1922 hade han fastnat för en av dem: Artiom Vesiolyj.[17]

I slutet av december 1917 skickades han av bolsjevikerna, som sedan oktober hade makten i Samara, till västfronten för att agitera bland soldaterna för världskrigets avslutande. Detta var den första av hans många upplevelser av det parallellt pågående inbördeskriget, som han senare

---

9 *Artiom Vesiolyj – Sammanfattning av liv och författarskap,* min övers.
10 *Artiom Vesiolyjs öde och böcker,* min övers.
11 ”Artiom Vesiolyjs 'Ryssland, tvättat med blod'”, min övers.
12 *Rysk-sovjetiska författare: prosaister,* min övers.
13 Gajra Vesiolaja och Zajara Vesiolaja, *Sudba i knigi Artioma Vesiologo*, Moskva: Izdatelstvo Agraf, 2005 https://unotices.com/book.php?id=137291&page=1 (Senast läst 2018-05-21): ”С весны 1917 года занимаюсь революцией. С 1920 года - писательством.”
14 *Russkie sovjetskie pisateli: prozaiki,*1959, s. 323
15 *Volgatraktens sanning,* min övers.
16 Vesiolaja och Vesiolaja, 2005, https://unotices.com/book.php?id=137291&page=1 (Senast läst 2018-05-21)
17 Vesiolaja och Vesiolaja, 2005, https://unotices.com/book.php?id=137291&page=2 (Senast läst 2018-05-21)

återvände till i sitt skrivande. Berättelser om medresenärer, tal vid massmöten, hungriga soldater i skyttegravarna och deras levnadsförhållande – allt detta återkommer i Vesiolyjs berättelser och senare även i hans roman, *Ryssland, tvättat med blod* (*Rossija, krovju umytaja,* 1925-32).

I samband med att Samara i juli 1918 belägrades av styrkor som stödde den då avsatta provisoriska regeringen, skadades Vesiolyj i benet av granatsplitter. Alla kommunister och rödgardister som tillfångatogs sköts utan rättegång, men Vesiolyj överlevde tack vare att han förts till sjukhus av vänliga främlingar.[18]

Under stora delar av inbördeskriget arbetade Vesiolyj som krigsjournalist, och senare i sitt författarskap strävade han efter att återge kriget så som det var. Han drog sig inte för att skildra även de rödas övergrepp mot civilbefolkningen. När han 1920 var ordförande i en stadssovjet i Samara-provinsen, och redaktör för en lokaltidning, fördömde han den lokala tjekans[19] ”avskyvärda och olagliga” handlingar, vilket ledde till att flera tjekister avsattes.[20]

Senare samma år bosatte sig Vesiolyj i Moskva. Han gjorde sin skönlitterära debut i litteraturtidskriften *Krasnaja nov* med pjäsen *My*[21] (1921). Författaren blev inkallad till tjänstgöring i Svarta Havsflottan 1923, vilket gav honom stoff till novellen *Reki ognennye*[22] (1924). Efter tjänstgöringen studerade han litteratur i Moskva, men avslutade inte sina kurser.[23]

Vesiolyj var under åren 1923-26 ansluten till gruppen *Pereval*, vars ledare var litteraturkritikern Aleksandr Voronskij, tillika redaktör för *Krasnaja nov.* Gruppen bestod av till stor del av Komsomol-poeter och litterära nonkonformister.[24] Flera av dem var influerade av Boris Pilnjaks stilitiska manér. Pilnjaks berömda roman *Det nakna året* (*Golyj god,* 1921) var en nästan kaotiskt fragmentarisk skildring av revolutionen. Hans författarskap utövade ett så starkt inflytande på hans yngre kollegor, däribland Vesiolyj, att samtida kritiker började tala om en Pilnjak-skola.[25]

Vesiolyjs berättelse *Volnitsa*[26] rönte uppmärksamhet då den 1924 publicerades i den avantgardistiska kulturtidskriften *LEF*[27], vars redaktör var poeten Vladimir Majakovskij. LEF-redaktionen uppskattade egentligen inte Pilnjak-skolans typ av modernism, men de värderade Vesiolyj högt. Han var den enda LEF-skribenten som först varit proletär, och sedan efter

18 Vesiolaja och Vesiolaja, 2005, https://unotices.com/book.php?id=137291&page=3 (Senast läst 2018-05-21)
19 Tjeka (ryska ЧК) var benämningen på den unga sovjetstatens hemliga polis.
20 Rosalind Marsh, *History and Literature in Contemporary Russia,* London: Macmillan Press Ltd, 1995, s. 140
21 *Vi,* min övers.
22 *Eldröda floder,* min övers.
23 *Russkie sovjetskie pisateli: prozaiki,* 1959, s. 323
24 Robert A. Maguire, *Red Virgin Soil: Soviet litterature in the 1920´s*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 397
25 Ibid, s. 124
26 *Fribrytare,* min övers.
27 Förkortning av *Levyj Front Iskusstva.* På svenska ungefär *Konstens vänsterfront.*

revolutionen börjat ägna sig åt experimentellt skrivande.[28] Litteratur-historikern D. S. Mirskij hyllar Vesiolyjs första bidrag till *LEF* med följande ord:

> ...his record of the Red Sailors revelling in Novorossiysk in the spring of 1918 (Volnitsa) is a masterpiece of remarkable originality – a polyphony of voices uniting into one mass-picture of enormous expressiveness. This sort of thing has never yet been attempted and gives Artem Vesely a place quite apart.[29]

Vidare beskriver Mirskij honom som anmärkningsvärt originell och uppfriskande, och menar att hans prosa är dynamisk. Dess ornamentalism är befriad från allt ”bokligt” och ”poetiskt”, men närmar sig nästan dikten i sin uttrycksfullhet, som vibrerar av intensitet.[30]

Mellan åren 1924-1931 fick Artiom Vesiolyj sex barn; Gajra, Zajara, Artiom, Lev, Fanta och Volga, med tre olika fruar; Gitja Grigorjevna Lukatskaja, Vera Jakovlevna Orlova och Ljudmila Iosifovna Borisevitj. Hans äldsta son, Artiom, dog tragiskt då han endast fem år gammal blev påkörd av en spårvagn. Prosadikten *V klesjtjach bedy*[31] (1931) är tillägnad hans minne.

Under åren 1925-1932 arbetade Vesiolyj med sin roman *Rossija, krovju umytaja,* som skulle bli hans stora verk om revolutionen och inbördeskriget. I en recension från 1936, i den amerikanska litteraturtidskriften *Books abroad*[32], menar Sophie R. A. Court att romanens fragmentariska konstruktion å ena sidan försvagar den sammanhållna handlingen, men å andra sidan låter varje enskild scen framträda självständigt, vilket skänker berättande klarhet. Richard Freeborn[33], professor i rysk litteratur vid University of London, anser att ingen skildrat revolutionens första dagars totala hängivelse så lysande som Vesiolyj gör i sin roman:

> The picture of the anarchic movement of the troops from the front is kaleidoscopic. Disorder, drunkenness, meetings, fragmentary glimpses of characters and snatches of dialogue, are all caught up in the continually rhythmic movement of the prose, supported by an unpretentious ornamentalism.[34]

---

28 Halina Stepan, ”Lef and the Development of Early Soviet Prose”, *The Slavic and East European Journal*, No. 4, 1980, s. 378, tillgänglig http://www.jstor.org/stable/306947 (Hämtad 2016-02-18)
29 D. S. Mirskij, *Contemporary Russian Literature 1881-1925,* London: George Routledge & Sons, Ltd, 1926, s. 313-314
30 Ibid s. 313
31 *I eländets griptång,* min övers.
32 Sophie R. A. Courts, ”Rossiya Krov'u Umytaya (Blood-Washed Russia) by Artem Vesely”, *Books abroad,* No 3, 1936, s. 351-352, tillgänglig http://www.jstor.org.ludwig.lub.lu.se/stable/40075935 (Hämtad 2018-05-17)
33 Richard Freeborn, *The Russian revolutionary novel – from Turgenev to Pasternak,* Cambridge University Press: Cambridge, 1982
34 Ibid, s. 80

Freeborn delar också med sig av litteraturvetaren M. Tjarnyjs ord, om Vesiolyjs tonvikt på revolutionens instinktiva element, från dennes bok *Artyom Vesyoly* (1960):

> Sometimes it seems that Artiom Vesiolyj is bewitched by the storms of emotions, commotion of characters, instincts fiercly uncoiling like springs, the competing emotions of bravery and debauchery, as if the author were frightened that the contact with ideas would spoil the impression of immediacy to be obtained from the powerful beauty of the unfolding pictures[35]

Redan omkring 1925 började Vesiolyjs texter censureras, och han kritiserades för att måla upp en alltför negativ bild av inbördeskriget. I vissa censurerade passager från *Rossija, krovju umytajas* inledande kapitel, som publicerades i tidskriften *Novyj mir*[36] under 1920-talets andra hälft, gjordes ingen skillnad mellan de vitas och de rödas terror i beskrivningarna av inbördeskrigets kaos och grymheter.[37]

Under de kommande fyra åren efter bokens utgivning 1932, återutgavs den tre gånger i olika omarbetningar. Var och en av dem gav Vesiolyj undertiteln ”fragment”. Författaren hann inte färdigställa *Rossija, krovju umytaja* under sin livstid. Bland hans anteckningar hittades senare en noggrann plan för hur romanen skulle färdigställas, med idéer till flera ännu oskrivna kapitel.[38] Under 1930-talets andra hälft, i takt med att Stalin-repressionen mot författare ökade, blev livet successivt svårare för Vesiolyj. Den socialistiska realismen var befäst som litterär dogm och kritiken mot hans författarskap växte. I maj 1937 publicerade tidningen *Komsomolskaja pravda* en artikel om *Rossija, krovju umytaja,* som fördömde Vesiolyjs påstått felaktiga bild av inbördeskriget: ”His entire book is a slander on our heroic battle with our enemies, a libel on fighters and builders of the young Soviet republic.”[39] Hans samröre med Aleksandr Voronskij, som sedan länge stämplats som trotskist, och arresterats i februari samma år, togs också upp i artikeln.[40][41]

Vesiolyj arresterades den 28:e oktober 1937, på order från folkkommissarien för inrikesfrågor Nikolaj Jezjov. I hans ansökan om arrestering till Stalin anklagas Vesiolyj för kontrarevolutionärt trotskist-samröre. Hans novell *Bosaja pravda*[42] (1929) klassas som kontrarevolutionär och ska ha skrivits på uppdrag av Moskvas trotskist-center och distribuerats illegalt bland dess medlemmar för att spridas som trotskistisk propaganda.[43]

35 Ibid
36 *Nya världen,* min övers.
37 Marsh, 1995, s. 139
38 Zajara Vesiolaja ”"Rossija, krovju umytaja' Artioma Vesiologo”[1988], i: Vesiolyj, Artiom *Rossija, krovju umytaja.* Moskva: Eksmo, 2011 s. 589-591
39 Marsh, 1995, s. 139
40 Ibid
41 Maguire, 1968, s. 433
42 *Den barfota sanningen,* min övers.
43 Vesiolaja & Vesiolaja, 2005, https://www.e-reading.club/chapter.php/1030721/34/Veselaya_-

Datumet för Vesiolyjs död har varit omdiskuterat. Officiellt angavs det länge vara den 2:a december 1939[44], men senare uppgifter som Artioms dotter Zajara fått från en av hans medfångar pekar på att han ska ha dött redan 1938, närmare bestämt den 8:e april. Senare samma år dömdes hans andra fru, Ljudmila, till åtta år i fångläger. Långt senare, 1949, dömdes också hans döttrar Gajra och Zajara till respektive fem år i arbetsläger.[45]

Efter sin död var Artiom Vesiolyj 1956 bland de första utrensade författarna att få sitt namn upprättat, tack vare Zajaras och Gajras idoga arbete i frågan. Goda vitsord från vännerna och kollegorna Michail Sjolochov och Nikolaj Asejev var också avgörande för rehabiliteringen av hans namn och rykte.[46] Några utvalda verk kunde publiceras 1958, men det var först i slutet av 80-talet, under perestrojkan, som hans författarskap fullt ut kunde komma fram i ljuset igen. Detta bland annat genom tidskriften *Novyj mirs* publicering av de fragment från *Rossija, krovju umytaja,* skrivna 1928, som censurerats av samma tidskrift ca 60 år tidigare.[47]

1.5 *Dikoe serdtse* – en introduktion

Idéerna till både *Rossija, krovju umytaja* och *Dikoe serdtse,* samt flera andra verk, fick Vesiolyj under kriget[48]. Kanske var hans avsikt redan från början att senare låta novellen *Dikoe serdtse* utgöra ett av alla fragment som hans roman består av. Efter att publicerats i tidskriften *Krasnaja nov* (1924) och sedan som novell (1926, 1927) kom den fr o m 1935 års utgåva att uppgå i *Rossija, krovju umytaja* som en av flera etyder[49]. Enligt Vesiolyjs anteckningar var etyderna tänkta att ligga sju och sju efter vart tredje kapitel, som ett slags musikaliska pauser. Etyderna är korta, självständiga, avslutade berättelser som på olika sätt knyter an till romanens teman, tid och platser. Många etyder var planerade men förblev oskrivna.[50] I förlaget Eksmos utgåva av *Rossija, krovju umytaja* från 2011 ingår tolv etyder, som följer direkt på varandra mellan romanens sjunde och åttonde kapitel.

_Sudba_i_knigi_Artema_Veselogo.html (Senast läst 2018-05-24)

44 B l a enligt hans biografi i *Russkie sovjetskie pisateli: prozaiki* dog Artiom Vesiolyj den 2:a december 1939. Boken är skriven under tövädersperioden, men i texten nämns ingenting om arresteringen eller dödsorsaken.

45 Vesiolaja & Vesiolaja, 2005, https://www.e-reading.club/chapter.php/1030721/34/Veselaya_-_Sudba_i_knigi_Artema_Veselogo.html (Senast läst 2018-05-24)

46 Vesiolaja & Vesiolaja, 2005, https://www.e-reading.club/chapter.php/1030721/16/Veselaya_-_Sudba_i_knigi_Artema_Veselogo.html (Senast läst 2018-05-22)

47 Marsh, 1995, s. 139

48 Vladislav Skobelev, *Artiom Vesiolyj – otjerk zjizni i tvortjestva,* Kujbysjev: Kujbysjevskoe knizjskoe izdatelstvo, 1974, s. 50

49 Från Nationalencyklopedin: ”ETYD (franska *étude* ’etyd’, ’studie’, av latin *stu'dium* ’lärd sysselsättning’, ’vetenskapliga strävanden’), instrumentalt övningsstycke, vanligen för klaverinstrument. Etyder har ofta dubbel funktion av teknisk eller uttrycksmässig övning och självständigt musikverk.” https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/etyd (Senast läst 2018-05-23)

50 Zajara Vesiolaja *”Rossija, krovju umytaja” Artioma Vesiologo,* 2011 [1988], s. 591

Dikoe serdtse utspelar sig under inbördeskriget och mot en fond av ett fritagande av partisan-fångar, en verklig händelse som skedde i Novorossijsk i februari 1920. Bortsett från denna verkliga historiska händelse är berättelsen dock fiktiv. Vi följer den unga Fenka, en underjordisk agitator och organisatör från Volga-området, och hennes älskade Ilko, en fiskare från Kertj. De tar sig i novellens början med båt från Krims östkust till bergen vid Svarta havet på det sydryska fastlandet. Detta för att ansluta sig till en grön brigad[51] i bergen nära staden Novorossijsk, som hålls av de vita.

Tillsammans med brigaden ska Ilko och Fenka delta i fritagandet av de fängslande partisan-kamraterna. Det visar sig att Fenka kommit i egenskap av dess tillfälliga ledare, vilket var ovanligt för en kvinna. Den ordinarie har brådskande tvingats ge sig av, och Grisja Tjaptja har i väntan på Fenka utsetts till tillfälligt befäl för brigaden, vilket han är dåligt lämpad för. En konflikt uppstår mellan honom och Fenka, som utlöses av att hon vägrar ge honom och hans män alkohol när de går nattvakt, och som mynnar ut i att han försöker skjuta henne. Ilko kommer dock till hennes undsättning.

En viktig ”berättelse i berättelsen” kommer från soldaten Trofim. Hans förband gömde sig i skogen efter att ha dödat sjuttio av fursten Trubetskojs män. Under de vitas motattack mot staden blev hans käresta våldtagen. När han senare hittade henne insisterade hon på att följa med honom, då hon var för rädd för att stanna i staden. Eftersom arméns regler förbjöd kvinnor bland soldaterna, och hon förtvivlat sa att han hellre fick döda henne än att lämna henne ensam, ”frös han sitt hjärta” *(”serdtse zamorozil”)* och sköt henne. När Fenka i en senare passage minns Trofims berättelse, frågar hon Ilko om han skulle gjort detsamma med henne i en liknande situation. Han svarar kort ”ja”.

När det ordinarie befälet återvänder till brigaden skickas Ilko och Fenka på ett uppdrag i staden. Ilko får genom lottdragning uppdraget att mörda Tjernysj, en man som dödat flera av den underjordiska kommitténs medlemmar. Ilko klär ut sig och skjuter Tjernysj på öppen gata, men denne överlever och Ilko arresteras. Han hamnar i en överfylld cell i väntan på sin avrättning. Fenka arresteras också. För att Ilko ska erkänna anordnas ett möte med Fenka. De vita hotar att våldta henne för att pressa Ilko att ge dem information. Ilko ger med sig och säger att han ska berätta allt han vet. Då lyckas Fenka få tag på pistolen i hölstret på soldaten som våldtar henne, och skjuter Ilko. Fritagningen av 600 fångar i Novorossijsk genomförs framgångsrikt. När Fenka på väg från fängelset får frågan, var Ilko blivit av, svarar hon: ”Vår Ilko strök med... ”Hans hjärta smälte.” *(”Загнулся наш Илько... Сердце у него подтаяло.”)*

51 De gröna brigaderna under inbördeskriget bestod till stor del av bönder, desertörer och folk som vägrat ta värvning, som slogs mot både de vita och de röda arméerna för att försvara sina hembygder.

Berättelsen är fragmentarisk. Orden och tankarna rör sig inte i räta led i väntan på sin tur, utan kastar sig fram och knuffas med varandra. Inledningen är kaotisk och vag, men mot slutet avtar ornamenteringen stegvis, och berättandet blir mera tydligt och klart. Eftersom berättelsens sujett, dess narrativa struktur, är så ornamenterad i sig, lämpar den sig illa för ett kort återberättande, då den känns naken och tom utan Vesiolyjs poetiska grepp. Berättelsens stil utmärks av det expressiva uttryckets dominans över bilderna. Metaforerna härskar i detaljbeskrivningarna av naturen, människorna och miljöerna de befinner sig i. Exempelvis havet, som ”slog en kullerbytta” *(”kuvyrkalos”)* i ”ett hetsigt språng” *(”v zjarkom razbege”)*, för att ta ett exempel från utdraget jag översatt. Skobelev menar att Vesiolyj fokuserar på objektens emotionella egenskaper, snarare än deras visuella.[52]

Till skillnad från de föregående verken *Volnitsa* och *Reki ognennye*, där Vesiolyj med en polyfoni av röster skildrar hur revolutionen kokar, gör han i *Dikoe serdtse* ett första försök att visa hur den organiseras, för att lyfta fram nya aspekter av dess hjältar. Vid den här tiden i Vesiolyjs författarskap träder en typ av hjälte fram, ur hans tidigare förkärlek för den kollektiva hjälten. En stålhård person, uppfostrad av revolutionen, som i vart ögonblick är beredd att dö eller döda – må det så vara en nära vän eller en kär älskad.[53] I detta avsteg från den kollektiva hjälten kan man se en koppling till den annalkande socialistiska realismens litterära ideal. Skobelev påpekar, att när Vesiolyj skildrar individer är han i första hand intresserad av deras klasstillhörighet och sociala funktion. Alla novellens karaktärer beskrivs i förhållande till kollektivet, det offentliga livet och de nya vindarna i samhället.[54] Samtidigt erbjuder *Dikoe serdtse* inte någon orientering i form av politiska idéer; något som Freeborn menar gäller Vesiolyjs författarskap i stort.[55]

Utmärkande för verket är hur Vesiolyj växlar mellan subjektivt och objektivt berättande. I ena stunden berättar han sakligt och analytiskt, vilket gör läsaren till en lugn och trygg betraktare, för att i nästa stund attackera läsaren med känslosvallande metaforer. På så vis förhöjs berättelsens inslag av lyriskt emotionella uttryck ytterligare.

Litteraturkritikern Aleksandr Voronskij kallade det tidiga 1920-talets sovjetiska prosa för *poema v proze*, d v s dikt i prosa, och förklarade dess uppkomst med ett behov att skrika, snarare än berätta, för att snabbt få uppmärksamhet. Han menade att den nya tiden, med all den stress och anspänning den skapade, inte lämpade sig för att skildras med den gamla tidens strikta, balanserade och lugna berättarstil. Enligt Voronskij krävde den nya tiden denna nya poetiska prosa, som inte heller strikt följer poesins rytmiska lagar, men däremot hämtar inspiration från dess figurer och formgrepp. Den

52 Skobelev, 1974, s. 74
53 Vesiolaja & Vesiolaja, 2005, tillgänglig: https://www.e-reading.club/chapter.php/1030721/16/Veselaya_-_Sudba_i_knigi_Artema_Veselogo.html (Senast läst 2018-05-22)
54 Skobelev, 1974, ss. 81-82
55 Freeborn , 1982, ss.80-81

formalistiske teoretikern Boris Ejchenbaum förde ett liknande resonemang; att denna förändringens tid födde ett nytt poetiskt språk; en musikalisk prosa. Skobelev menar att båda dessa beskrivningar passar bra in på Vesiolys *Dikoe serdtse*, vars metaforiska bilder, lyriskt färgade skildringar, och förhöjda känslolägen bidrar till textens poetiska rytmisering.[56]

Vesiolyjs grepp är alltså både mål och medel i hans iver att skildra revolutionen, inbördeskriget och den nya tiden. Textens syfte tycks vara estetiskt i den mån att Vesiolyjs stil blir ett verktyg, inseparabelt från de politiska förändringar och historiska skeenden han vill återge. Av detta drar jag slutsatsen att en varsam och noggrann hantering av berättelsens form i överföringen till svenska är av största vikt.

56 Skobelev, 1974, ss. 71-72

2. TEORI OCH METOD

Artiom Vesiolyjs *Dikoe serdtse* är alltså ett exempel på ornamental prosa – en genre som definierats och utforskats av den ryska formalismens teoretiker. Med uppgångspunkt i formalistiska studier identifierar och analyserar jag därför Vesiolyjs poetiska grepp, och söker därigenom vägledning i översättningsarbetet.

Genom närläsning av källtexten, med en ständig medvetenhet om dess genre, har jag genom de formalistiska teorierna fått förståelse för dess olika typer av ornamentering. Utifrån exempel från källtexten diskuterar jag i analysen vad Vesiolyjs grepp består av och vilka strategier som kan eller bör anläggas vid överföring till målspråket. Översättningsteorierna har i sin tur gett mig viktiga insikter om vad som är möjligt och relevant att överföra, och hur det kan göras.

De grepp jag i första hand valt att fokusera på är rytm, ljudupprepning samt dialektala och talspråkliga uttryck, men även nyord och textens grafiska utformning berörs. Främmandegöring ser jag som ett allomfattande grepp som löper genom texten och tar sig olika uttryck i samtliga nyss nämnda kategorier.

2.1 Ornamental prosa

Fenomenet ornamental prosa låter sig inte lätt definieras. Gary L. Browning[57], professor i ryska och rysk litteratur vid Brigham Young University, menar att detta beror på att den är en allmän tendens, snarare än en doktrinär genre. Termen rysk ornamental prosa föddes i början av 1920-talet och syftade inledningsvis på den litterära stil som dominerade dess första hälft, representerad av författare som Boris Pilnjak, Aleksandr Malysjkin, Vsevolod Ivanov och Artiom Vesiolyj. Senare, när formalistiska teoretiker studerade stilen, och begreppet kom att vidgas inom litteraturteorin, tillskrevs det även författare från tidigare perioder, såsom Nikolaj Gogol, Jevgenij Zamjatin och Andrej Belyj. Dessa författare, och många fler därtill, ägnar sig emellertid i sitt skrivande åt olika typer av ornamentering, i olika stor utsträckning.

Bland forskare råder delade meningar om hur genren ifråga ska benämnas och definieras. Wolf Schmid[58], professor i slaviska språk vid Hamburgs universitet, beskriver hur ryska formalister ingående studerat olika aspekter av det, som den formalistiske teoretikern Viktor Sjklovskij 1924

57 Gary L. Browning, ”Russian Ornamental Prose”, *The Slavic and East European Journal*, No. 3, 1979, ss. 346-352, tillgänglig: http://www.jstor.org/stable/307762 (Hämtad 2018-02-08)
58 Wolf Schmid: "Poetic or Ornamental Prose" i: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology.* Hamburg: Hamburg University, 2013, tillgänglig: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/poetic-or-ornamental-prose (Hämtad 2018-04-11)

kallade ornamental prosa. Innan dess hade termen poetisk prosa använts för att beskriva stiltendensen, och ”ornamentalism” betraktats som en nedsättande term, som beskrev fragmentarisk, obegriplig litteratur i en negativ bemärkelse.

Poetisk prosa är idag den föredragna termen när motsvarande fenomen i västerländsk litteratur beskrivs, men i Ryssland är begreppet ornamental prosa idag allmänt accepterat.[59] Patricia Carden, professor i ryska vid Cornell University, menar dock att ”ornamentalism” bara är ett namn som kommit att beskriva de uttryck som modernismen tog sig inom den ryska prosan.[60] Ofta beskrivs den ornamentala prosan som en berättarstil där formen är överordnad handlingen. Något som är av grundläggande signifikans för den är dess ord-medvetenhet. Litteraturhistorikern D. S. Mirskij uttrycker det som att: ”It keeps the readers attention to every small detail: to the words, to their sounds, and to the rhythm.”[61]

Den ornamentala författaren intresserar sig ofta mer för sina uttrycksmedel än för sin intrig, sina karaktärer eller sitt budskap. Inte för intet användes termen tidigare som en negativ stämpel för att beskriva Pilnjaks intrigfattiga prosa i romanen *Golyj god* från 1921.[62] Gränsen mellan berättarens ord och karaktärernas ord är ofta otydliga eller obefintliga, då den ornamentala författaren avfärdar de berättande subjektens individuella ideologiska och lingvistiska funktioner, och ägnar sig därför inte åt någon tydlig särskiljning av dem. Istället riktas läsarens uppmärksamhet till författarens poetiska princip, vars syfte inte i första hand är ett realistiskt berättande eller att ge uttryck för objektivt tänkande, utan snarare att väcka poetiska och mytiska stämningar och tankegångar.[63]

Schmid menar att ornamentaliseringen oundvikligen försvagar berättandet, då den tenderar att bli fragmentarisk i sitt uttryck. I extrema fall kan ett poetiskt paradigm ta över berättelsen fullständigt, i form av ordmönster baserade på associationer, likheter och kontraster.[64] Browning påpekar dock att intrigen, i många ornamentala verk, inte bara skyms av stilen, utan också framhävs av den.[65] Detta resonemang återkommer även hos Schmid[66], som menar att en fruktbar växelverkan kan ske när en medelstark ornamenteringen möter en händelsefull intrig. Han fortsätter: ”When poetic techniques constructively reshape the narrative, the possibilities of meaning in the two text types enrich each other by way of mutual determination and relativization. ”[67]

59 Schmid. 2013, s. 4
60 Patricia, Carden, ”Ornamentalism and modernism”, i: George Gibian och H. W. Tjalsma (red): *Russian modernism – Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. London: Cornell University Press, 1976, s. 49
61 D. S. Mirskij, *A History of Russian Literature,* tredje reviderade upplagan, New York: Alfred A. Knopf, 1949, s. 468
62 Schmid, 2013, s. 1
63 Schmid, 2013, s. 2
64 Schmid, 2013, s. 3
65 Browning, 1979 s. 349
66 Schmid, 2013, s. 3
67 Schmid, 2013, s. 4

Den ornamentala prosans rytmisering liknar poesins. Upprepning och konstnärlig reglering av syntaktiska grupper är grundläggande i det poetiska språkets strukturer. En vanligt förekommande syntaktisk stilfigur är anaforen; en upprepning av ett eller flera ord i början av flera meningar eller satser. På fonem-nivå märks ofta allitteration och assonans, d v s vokalupprepning.[68] När det kommer till morfologin gör Browning följande uppräkning: ”...on the morphological plane paregmenon (repetition of a root with various prefixes and suffixes), homoioptoton (rhyme of like grammatical forms), and paramoion (any word-beginning likeness of sound) are frequently encountered. ”[69]

2.2 Formalistisk teori

Formalismens teoretiker intresserar sig alltså för litteraturens formella aspekter. De fokuserar på *hur* något gestaltas snarare än *vad* som gestaltas. Den formalistiska strömning som uppstod i Ryssland under åren innan revolutionen, positionerade sig mot den symbolistiska poesin och dess romantiska drag. Formalismen var radikal och delade den litterära futurismens kritik av den borgerliga kulturen. Till skillnad från tidigare litteraturforskning, som intresserat sig för vilka tankar, känslor och kunskaper som litteraturen förmedlar, riktade formalisterna sin uppmärksamhet mot litteraturens tekniska grepp och effekter, vilka de ansåg vara dess essens.[70]

Ett centralt begrepp inom formalismen är *ostranenie*, eller *främmandegöring,* som Viktor Sjklovskij 1917 myntade i sin uppsats *Konsten som grepp (Iskusstvo kak prijom).* Litteraturens funktion är enligt Sjklovskijs teori att av-automatisera vår varseblivning av världen, något som kan ske genom ett användande av överraskande tekniska och språkliga grepp. I motsats till den symbolistiska poesins idéer om att göra det okända och existentiella känt, med hjälp av språkliga bilder, menade han att litteraturens syfte är att skapa en distans till kända och vardagliga företeelser, göra det kända främmande, och därigenom få oss att se världen på nytt.[71] I den ornamentala prosan är bildspråkets syfte ofta att förvirra och överraska. På så vis, liksom med andra poetiska grepp som påverkar berättandets och läsningens tempo, vill författaren fästa uppmärksamhet på texten som sådan.[72]

Fundamentalt för formalisterna är att skilja på material, d v s idéer och känslor som föregår själva texten, och stil. Litteratur uppstår när den för-estetiska idén gestaltas med litterära grepp, och formalisterna kom att fokusera på denna process i sin forskning. Då formalismen är tätt förknippad

68 Browning, 1979, s. 348
69 Ibid.
70 Tenngart, Paul, *Litteraturteori,* Lund: Gleerups, 2008 s. 13
71 Tenngart, 2008*,* s. 17-18
72 Browning, 1979, s. 348

med den ornamentala prosan, och t o m kan sägas ha skapat idén om den, kommer jag att använda detta perspektiv i min analys av *Dikoe serdtses* inledande sidor.

2.3 Översättningsteoretiska strategier

Då *Dikoe serdtse* i huvudsak är formbetonad vill jag försöka förmedla Vesiolyjs grepp genom en trofast och textnära översättning som har sin utgångspunkt i det som Lita Lundquist[73], språkprofessor vid Copenhagen Business School, definierar som en imitativ strategi.[74] Den imitativa globala översättningsstrategin används ofta vid översättning av skönlitteratur och tar stor hänsyn till källtextens form. Detta i motsats till den funktionella globala strategin, som lämpar sig väl för brukstexter och fokuserar mer på den målspråkliga kontexten.[75] Men precis som Lundquist påpekar har vi, när vi talar om imitativ kontra funktionell översättning, att göra med en glidande skala.[76] Så trots att min globala översättningsstrategi, d v s mitt överordnade förhållningssätt i arbetet med texten, är imitativt förhåller jag mig när så krävs mer funktionellt till texten. Det innebär alltså att jag tar större hänsyn till textens nya mottagare, dess förmodade förståelse och referenser. Detta särskilt när det gäller mer narrativa passager, som jag upplever vara mindre ornamenterade, och där jag således kan anta att formen är mindre betydelsefull. För att fördjupa och nyansera diskussionen om övergripande strategier i analysen använder jag mig ibland av termerna formell och dynamisk motsvarighet. En formell motsvarighet fungerar på källspråkets villkor och bevarar utgångstextens grammatikaliska kategorier, d v s ordens ordklasser, och t o m dess skiljetecken. Den dynamiska motsatsen är däremot orienterad mot målspråkets villkor, och syftar till att få mottagaren att uppleva språket i översättningen som sitt eget idiomatiska modersmål.[77] Termerna har jag hämtat från Rune Ingo[78], professor vid Vasa universitet med mångårig erfarenhet av undervisning inom översättning, men kommer ursprungligen från Eugene A. Nida och Charles R. Taber, som menar att en god översättning kännetecknas av att ”betydelsen har bevarats och språket har bearbetats på målspråkets villkor så att en dynamisk motsvarighet har nåtts”[79].

Lundquist menar att översättaren bör anlägga lokala strategier, för att hantera de enskilda val som gäller mindre översättningsenheter[80]. I mitt arbete förhåller jag mig till, och redogör för, ett

73 Lita Lundquist, *Oversættelse – problemer och strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv,* Frederiksberg: Förlaget Samfundslitteratur, 2005
74 Lundquist, 2005, s. 52-53
75 Lundquist, 2005, s. 36
76 Lundquist, 2005, s. 37
77 Rune Ingo, *Från källspråk till målspråk: Introduktion i översättningsvetenskap,* Lund: Studentlitteratur, 1991, s. 225
78 Ingo, 1991, ss. 225-227
79 Ingo, 1991, s. 241
80 Lundquist, 2005, s. 44

antal sådana, hämtade från Rune Ingo, när jag diskuterar svåröversatta passager i texten. I synnerhet erbjuder han passande riktlinjer beträffande behandlingen av konstprosa som genre. Han anser b l a att översättaren i största möjliga utsträckning måste kunna överföra källtextens ”melodi” till målspråket. Som exempel på fenomen inom textsorten konstlitterär prosa som man bör ta hänsyn till ger han bl a rytm, onomatopoesi och ljudmåleri. ”Språket har ett estetiskt värde i sig självt, och det ger många associationer. Kort kan sägas att för en sådan text är formen ofta minst lika viktig som innehållet”[81]. Ingo framhåller också att det på den semantiska sidan finns mycket att ta i beaktande. Bildliga betydelser, ordlekar och andra element som är kopplade till källspråkets semantiska och formella särdrag, gör den här typen av texter svåröversatta.

När Ingo behandlar stilanalys[82] konstaterar han inledningsvis att stilen och formens bevarande i modern översättningsvetenskap inte längre är en lika essentiell uppgift som tidigare; överföringen av betydelsen är överordnad. Samtidigt måste översättaren beakta formens och stilens betydelse i källtexten. ”I en estetisk-poetisk text kan form och stil vara det viktigaste, varvid bevarandet av de formella särdragen kräver mycket mer av fantasi och kreativitet än vid överföring av stilen i en text med rent informativt syfte”[83]

Dikoe serdtse är en novell, och i egenskap av sådan enligt Ingo ”en mellanform mellan roman och lyrik”[84]. Dess språk är ofta lika genomarbetat som lyrikens, och den lämnar mer till läsaren att tolka än romanen, då den är kortare och inte sällan bunden till en enda situation. Dessutom ligger *Dikoe serdtse*, i egenskap av ornamental novell, ännu närmre lyriken. I arbetet med vissa passager har jag nytta av Ingos resonemang kring diktspråkets ljudmåleri, utifrån verslärans traditioner. Diktens konsonanter framställer aktivitet och rörelse, och dess vokaler ger uttryck för olika typer av sinnesstämningar. Att återge alla dessa delkomponenter är givetvis omöjligt, men Ingo menar att översättaren bör göra sitt bästa, då olika grupper av språkljud väcker olika semantiska associationer hos läsaren.[85] Ljud och ljudkombinationer har, utöver sina semantiska egenskaper, en generell betydelse för diktspråkets rytm och klang. Därför bör översättaren ta hänsyn till stavelser, rim, allitteration samt de mönster de bildar.[86] Då jag har att göra med en text vars prosapoetiska inslag inte är formbundna kan jag givetvis förhålla mig något friare till detta. Jag kommer i min översättning, utöver den rena betydelseöverföringen, att försöka ta hänsyn till rytm, ljudmåleri och språklig balans. Detta särskilt i passager där jag har att göra med ornamentering i form av rytm och

81 Ingo, 1991, s. 38
82 Ingo, 1991, ss. 151-158
83 Ingo, 1991, s. 152
84 Ingo, Rune *Konsten att översätta – översättandets praktik och didaktik,* Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 249
85 Ingo, 1991, s. 42-43
86 Ingo, 1991, s. 65

ljudupprepning.

Osip Brik, den tongivande tidiga formalistiska teoretikern och medgrundaren av sällskapet OPOJAZ[87], studerar i sin artikel ”Zvukovye povtory”[88] konsonans, d v s konsonantupprepning, och klassificerar allitterativa figurer i rysk poesi från det tidiga 1800-talet. De delas in efter antal upprepade konsonanter eller konsonant-kluster, deras upprepningsordning samt de fonetiska beståndsdelarnas position i förhållande till de rytmiska enheterna. Jag använder mig av Briks system i mina försök att identifiera ljudupprepning i källtexten (KT) och överföra den till måltexten (MT). Även den formalistiske teoretikern Jurij Tynjanovs studier i diktspråkets rytmisering berörs i min analys. I mina praktiska försök till fonologisk översättning förhåller jag mig till artiklar på ämnet av Ken Lodge[89], doktor i lingvistik, och Igor Pilshchikov[90], doktor i filologi.

När det kommer till textens grafiska utformning har jag inte lyckats hitta underlag för strategier i översättningsteoretiska verk. Därför har jag valt att utifrån den ryske filologen och litteraturvetaren Jurij Lotmans text *Poesins grafiska bild*[91] resonera kring den grafiska formen som organisationstecken, som en representation av den rytmisk-syntaktiska intonationen, och det grafiska systemet som konstnärligt grepp.

87 ***O**bsjtjestvo izutjenija **PO**etitjeskogo **JAZ**yka,* på svenska ung. *Sällskapet för studier av det poetiska språket*, bildades i St Petersburg 1916 av lingvister och litteraturkritiker, och bland dess medlemmar märks bland andra Osip Brik, Viktor Sjklovskij, Boris Ejchenbaum och Jurij Tynjanov. Tillsammans med Moskvas lingvistiska cirkel *(Moskovskij lingvistitjeskij kruzjok, 1915-1924)* utvecklade de den ryska formalismen, fram tills dess att de under statligt tryck upplöstes under det tidiga 1930-talet.

88 Osip Brik, ”Zvukovye povtory”[1917], i: *Michigan Slavic Materials - Two Essays on Poetic Language*, Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literature, 1964

89 Ken Lodge, ”Phonological translation and phonetic repertoire”, *International Journal of applied linguistics,* No. 2, 2003, s. 263-276, tillgänglig: https://doi.org/10.1111/1473-4192.00047 (Hämtad 2018-05-12)

90 Igor Pilsjtjikov, ”The semiotics of phonetic translation”, *Studia Metrica et Poetica,* No. 1, 2016, ss. 53–104, tillgänglig https://doi.org/10.12697/smp.2016.3.1.03 (Hämtad 2018-05-12)

91 Jurij Lotman, *Den poetiska texten,* Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1974

3.0 ANALYS

Min analys består av fyra avsnitt som vart och ett avhandlar och diskuterar översättningen av ornamentala inslag i källtexten; *Textens grafiska system; Neologismer; Dialekt, slang och talspråksuttryck* samt *Rytm och ljudupprepning*. Detta urval gör inte anspråk på att vara heltäckande, men ringar in några centrala och ofta svåröversatta grepp i Vesiolyjs prosa.

3.1 Textens grafiska system

Det första läsaren ser i mötet med den tryckta texten är dess grafiska system. Den poetiska grafiska strukturen skiljer sig från den allmänspråkliga, enligt Lotman, i det att den genom ordnande av, och brott mot, sitt systems inre lagar, låter läsaren förnimma olikartade informationsmöjligheter.[92] Lotman benämner den grafiska formen som den skrivna konstnärliga textens organisationstecken, och menar att den i första hand fungerar som en motsvarighet till det muntliga framförandet, d v s deklamationen.[93] Såväl den rytmisk-syntaktiska intonationen kan urskiljas, genom t ex tomrum och arrangemang av versrader, som den lexikala intonationen, genom val av typsnitt. Vidare menar Lotman att den grafiska formen inom poesin, utöver ovan nämnda grafiska motsvarigheter till icke-grafiska strukturer, ibland också bildar ett eget lager av betydelse som inte kan återges på annat sätt. Som exempel tar han upp textens imitation av en affisch i inledningen av Majakovskijs poem *150 000 000.* Lotman påpekar att det föreligger ett behov av studier av ämnet, och skriver: ”Man har nästan inte alls studerat de former av ny syntes mellan text och grafisk form, som skapades i Majakovskijs affischer eller i Aleksandr Rodtjenkos fotomontage och som utövade väsentligt inflytande på hur texten utnyttjades i Sergej Eistensteins montagesystem”.[94]

Liksom ovan nämnda futurister använder sig också Artiom Vesiolyj av en stundtals djärv grafisk form. Sällan mer djärv och betydelsebärande än i berättelsen *Volnitsa* (1924)[95], från vilken Halina Stepan[96] hämtar följande belysande exempel, där Vesiolyj med hjälp av grafisk form visuellt illustrerar ljudet av ett radiomeddelande:

92 Lotman, 1974 s. 95
93 Lotman, 1974, s. 99
94 Lotman, 1974, s. 97
95 LEF nr 5 (1924)
96 Stepan, 1980, s. 378

В
сем
всемв
семсегод
днявечеро
мвгорсадуот
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

I mitt utdrag av *Dikoe serdtse* finner jag inga exempel på fenomenet ovan, men däremot flera fall där jag ser en tydlig parallell till det Stepan i sin artikel identifierar som att Vesiolyjs låter den grafiska presentationen av texten förstärka rytmen och den fragmentariska berättarstilen:

Огонь качнулся

Степан качнулся

ветер раскачивает хату,

дует в пазы: по стенам сети переливаются. Скула у Степа-

на сизая, литая, а глаз с рябью, зыбкие глаза, как сети.[97]

Källtextens grafiska bild är luftig och full av oväntade radbrytningar. I vissa avseenden liknar den mer lyrik än prosa. Min analys visar att det finns en korrelation mellan grafiskt rytmiserade partier och rytmisk ornamentering i form av allitterativa mönster. Grafiska, mer prosa-liknande textsjok innehåller också poetiska grepp, men däremot mindre av tydlig rytmisering och ljudmåleri. D v s, det grafiskt ”lyriska” i texten verkar skvallra om en högre grad av ornamentering.

Lotman menar att symbolismen, med sin orientering mot musiken, ville framhäva intonationsmoment i typografin, medan futurismen vars litterära idéer var förbundna med måleriet strävade efter en syntes av text och typografi.[98] Då Vesiolyj var influerad av båda dessa strömningar anser jag att textens grafiska system bör ses som en lika viktig komponent att förhålla sig till, och försöka bevara i översättningen som all annan ornamentering i KT. Jag finner dock inga tydliga exempel i KT på den futuristiska syntes som Lotman beskriver, vilket jag tolkar som att dess grafiska bild i första hand är orienterad mot en musikalisk rytmisering av texten.

97 KT, rad 28-32
98 Lotman, 1974, s. 179

Jag har valt att utgå från den grafiska representation av *Dikoe serdtse* som tryckts i romanen *Rossija, krovju umytaja*, utgiven av förlaget Eksmo 2011, som KT är hämtad från. I vissa fall är det svårt att t ex genomföra imitativ radbrytning, eller att ens bedöma hur och var en sådan ska göras, då ordföljd och ordantal givetvis har påverkats i översättningen. Flera av de radbrytningar som förekommer i KT:s grafiska system tycks snarast bero på boksidans horisontella, utrymmestekniska begränsningar. Därför har jag valt att inte imitera radbrytningar mitt i ord, som kräver användning av bindestreck, om det inte tydligt framgår att det är gjort för att skapa konstnärlig effekt. Jag har inte funnit något några riktlinjer inom översättningsteorin kring hur grafisk form ska hanteras, men har valt att förhålla mig imitativt till den generellt, med visst stöd i Lotmans teorier.

В дверь

в ночь

крутень-вертень.[99]

Passagen ovan kan utan problem överföras till måltextens grafiska bild, i syfte att bevara dess rytm och intonation:

Mot dörren

mot natten

virvel-snurrel[100]

Dess oväntade grafiska form är ett grepp i sig, som främmandegör och fäster läsarens blick och uppmärksamhet på orden. Sista raden i mitt avslutande exempel bjuder dessutom på en annan typ av grepp, som leder mig in på analysens nästa avsnitt.

3.2 Neologismer

Den ornamentala prosans stil kännetecknas enligt Carden[101] av sina språkliga upptåg. Som exempel ger hon bl a neologismer, ordlekar och nonsens-språk, och frågar sig om den här typen av prosa, som är så beroende av oöversättbara element, är möjlig att förmedla till en engelskspråkig läsare.

99 KT, rad 70-72
100 MT, rad 70-72
101 Carden, 1976, s. 50

Frågan är givetvis giltig även vad gäller det svenska språket och mitt arbete med källtexten, där Vesiolyj ibland använder neologismer, d v s nyord som han själv uppfunnit. I sitt språkliga experimenterande var han uttalat inspirerad av de futuristiska poeterna Velimir Chlebnikov och Aleksej Krutjonych.[102] Det är märkbart att Vesiolyjs neologismer på olika sätt förhåller sig till *zaum*[103], eller *zaumnyj jazyk*, det *transrationella* språket, som poeterna ifråga var pionjärer i utvecklingen av. De ansåg att formen var överordnad innehållet och att det poetiska språket hade ett fonetiskt värde i sig, utan att förmedla känslor och idéer. Krutjonych ville befria ordet från mening och skapade poesi av ett nonsens-språk bestående av lösrykta stavelser och ljud. Chlebnikov var å sin sida passionerat medveten om kopplingen mellan ljud och betydelse. På morfem-nivå utforskade han språket, lösgjorde ordens rötter och arrangerade om dem till nya ord. Hans poetiska neologismer strävade inte efter att spegla verkligen, men innehöll alltid greppbara bibetydelser, om än ofta mycket vaga.[104]

крутень-вертень[105]

Exemplet ovan från KT är en ordlek där Vesiolyj har skapat nya substantiv av verben ”крутить”[106] och ”вертеть”[107]. Substantivet ”крутень” går visserligen att finna i Vladimir Dals ordbok, men där som synonym till ”суводь”[108], som beskriver en slags vattenrotationsrörelse i en flod. Då Vesiolyj placerar sitt ”крутень” jämte det tydligt substantiverade ”вертень” adderar han egen betydelse till ordet, som bildats av verbet ”крутить”. Det sammansatta nyordet beskriver en virvlande vind som möter Ilko, Fenka och Stepan, då de lämnar den sistnämndes stuga för att ta sig till båten.

Angående bevarandet av stil menar Ingo[109] att ordvalet är en viktig faktor för översättaren, och att alla egenskaper som gör orden stilistiskt värdefulla bör beaktas. Efter bästa förmåga har jag bevarat Vesiolyjs neologismer i överföringen:

virvel-snurrel[110]

102 Stepan, 1980, s. 377-8
103 Ordet är bildat av de ryska orden *za* och *um,* vilket betyder ungefär ”bortom förnuftet”.
104 Victor Erlich, *Russian formalism: History – Doctrine,* andra reviderade upplagan, Haag: Mouton, 1969, ss. 44-49
105 KT, rad 72
106 Ur Nordstedts stora ryska ordbok: крутить 1 snurra [på], vrida [på, runt] 4 virvla [upp, runt]
107 Ur Nordstedts stora ryska ordbok: вертеть 1 vrida [på],snurra [på],
108 Ur Vladimir Dals Толковый словарь живого великорусского языка: СУ́ВОДЬ ж. сувой воды, вир, вырь, круговорот, пучина, во́доверть, водоворо́т, водокруть, за́верть, во́роть, крутень, за́крутень, сулой, *сиб.* у́лово; круговая струя над омутом, коего круча обращена встречу теченью; круженье воды, от удара в мыс, или от встречного теченья, при впадении одной реки в другую. Tillgänglig: http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-38942.htm (senast läst 2018-05-17)
109 Ingo, 1991, s. 158
110 MT, rad 72

Med två substantiv som uttrycker en liknande typ av rörelse som källtextens, och liknar varandra till formen, har jag skapat en egen nybildning. Ordet ”snurrel”[111] är egentligen en gammal västsvensk dialektal substantivform av verbet ”snurra”, som jag också är det jag hoppas att läsaren ska associera till. I SAOB finner man också formen ”snorrel”[112].

Vesiolyj inkorporerade ibland fonetiska störningar i sina folk- och talspråkliga dialoger, och lekte onomatopoetiskt med ordens fonetiska kraft på ett sätt som påminner om Krutjonychs poesi.[113] I mitt korta utdrag från *Dikoe serdtse* finner jag dock inga tydliga exempel på detta. Däremot för följande neologism tankarna till både Krutjonych och Chlebnikov:

> Собака гагавкнула.[114]

Här skapar Vesiolyj ett ljudhärmande verb. Den onomatopoetiska interjektionen för hundskall är i ryskan ”гав-гав”, som här tillsammans med ”-кнула”, en feminin verbändelse i preteritum, utgör grunden för nyordet. Jag gör ett så kallat *översättningslån*[115], vilket är en passande metod för att skapa en målspråklig motsvarighet till två- eller flerledade sammansatta ord. Då vi i svenskan vanligen uttrycker hundskall med ”voff” eller ”vov vov” skapade jag en svensk neologism i måltexten, med hjälp av lämplig verbändelse:

> En hund vovoffsade.[116]

Vid överföringen av neologismer av de här slagen krävs av översättaren den fantasi och kreativitet som Ingo[117] efterlyser vid hantering av estetisk-poetisk text. För att dechiffrera mitt första exempel var dessutom en undersökning av ordens etymologiska ursprung fullkomligt nödvändig. Här krävs noggrannhet, uppfinningsrikedom och en god känsla för målspråket. Å ena sidan förhåller jag mig imitativt till neologismerna i det att jag noga beaktar deras form och semantik, å andra sidan är det ett funktionellt, eller dynamiskt, arbete att på målspråkets villkor skapa nya motsvarigheter till neologismerna.

111 Johan Götlind, *Studier i västsvensk ordbilning,* Stockholm: P. A Norstedt och söner, 1921 s. 100, tillgänglig: http://www.sprakochfolkminnen.se/download/18.5850f85e15732ead0b3372/1474047827273/Svenska%20landsm%C3%A5l%20och%20Svenskt%20folkliv_1921_h1.pdf (hämtad 2018-05-17)

112 Ur Svenska Akademiens ordbok: SNORREL, r. l. m.; anträffat bl. i pl. -rlar. [sannol. etymologiskt identiskt med sv. dial. snorrell, snurra som barn leker med, avledn. av SNURRA, v.] Tillgänglig: http://www.saob.se/artikel/?seek=snorrel (senast läst 2018-05-18)

113 Stepan, 1980, ss. 377-378

114 KT, rad 14

115 Ingo, 1991, s. 179

116 MT, rad 14

117 Ingo, 1991, s. 152

3.3 Dialekt, slang och talspråksuttryck

I källtexten förekommer ett visst användande av dialekt, slang och ”folkliga” ord och uttryck. Halina Stepan[118] menar att de folkligt talspråkliga inslagen utgjorde grunden för Vesiolyjs stil i hans tidigaste publikationer. Eftersom *Dikoe serdtses* inledande sidor i mångt och mycket utspelar sig på, eller i anslutning till, havet, har jag fått lägga mycket tid och energi på att på olika sätt tillgodogöra mig terminologi som används till sjöss. Än mer utmanande har det varit att finna svenska dialektala motsvarigheter till slanguttryck i KT, som ofta är kopplade till ”sjöspråk”.

– К берегу не жмись, – напутствовал Степан. – Забирай на полдень круче, круче. У маяка, на перевале, в бортовую качку не ложись, боже сохрани... Царапай в лоб, в лоб... К берегу не жмись... Ну, с богом. Вира помалу...[119]

– Håll ut från land, – rådde Stepan – Gå rakt mot söder, rakt. Vid fyren, i bergspasset, ligg inte med långsidan mot vågorna, gud förbjude... Klyv dem med nosen, klyv dem...Håll ut från land... Nå, gud vare med er. Hissa lite granna...[120]

I ovanstående exempel har jag anlagt en förhållandevis imitativ strategi vad gäller meningarnas grammatikaliska form. Detta för att inte förvränga talets rytm i min överföring. Samtidigt förhåller jag mig mera fritt och funktionellt till meningarnas språkliga innehåll för att skapa en idiomatisk fungerande svenska, med passande svenska uttryck som berör segling. För att lyckas med detta har jag använt mig av en webb-baserad lista över sjötermer[121], samt tagit hjälp av en vän med mångårig erfarenhet av segling[122].

”Царапай в лоб, в лоб...”[123]

Frasen ovan är svårtolkad och jag hittar ingen information om uttrycket i konventionella källor. Av

118 Stepan, 1980, s. 379
119 KT, rad 81-84
120 MT, rad 81-84
121 Tillgänglig: http://www.omk.se/anslagstavlan/sjotermer (senast läst 2018-05-22)
122 Under perioden 2018-04-30 till 2018-05-10 har jag i mejl från Åke Larsson informerats om hur man seglar en jolle och vilka termer och begrepp som man använder i relation till detta i vardagligt bruk, utifrån problem jag stött på i KT.
123 KT, rad 83-84

kontexten förstår man att det handlar om en uppmaning från Stepan till motsatsen av det han just varnat Ilko och Fenka för: att hamna med båtens långsida mot vågorna. En ordagrann översättning skulle ge något i stil med: ”Skrapa pannan, pannan...”

Detta kan mycket väl vara ett talesätt som Vesiolyj snappat upp någonstans och som för ca hundra år sedan användes som en metafor för att klyva vågorna, att möta dem med fören. Men det skulle också kunna vara ett uttryck som Vesiolyj uppfunnit själv. Efter vissa efterforskningar gav jag upp tankarna på att hitta att ett motsvarande svenskt sjö- eller fiskaruttryck. I min översättning har jag valt en medelväg mellan det imitativa och det funktionella, där jag använder en vedertagen sjöspråklig synonym för fören och kompletterar med det som Ingo kallar kontextmotsvarighet, d v s adderar information, för ökad begriplighet:

- Klyv dem med nosen, klyv dem...[124]

Samtidigt anser jag att jag i viss mån bevarar språkets expressiva funktion, d v s dess känsla, snarare än den exakta information det uttrycker i källtexten.[125] Jag bevarar imitativt meningens form, men förhåller mig funktionellt till ordens betydelser.

Ett i KT återkommande ord är ”чамра”; ett föråldrat uttryck vars mångfacetterade betydelse är svår att ringa in.[126] Med hjälp av digitala källor som hämtar sin information från Vladimir Dals ordbok[127] har jag kommit fram till att det skildrar en väderlek bestående av mörker, blåst, dimma och snöblandat regn. För att finna vokabulär för att hantera textens dialektala uttryck kontaktade jag Institutet för språk och folklivsminnen, som b l a arbetar med att sprida kunskaper om språk, dialekter och folkminnen i Sverige. Valet av översättningsmotsvarighet till ”чамра” föll på det skånska ordet ”böst”[128]; ett adverb som beskriver riktigt dåligt väder i största allmänhet.

Precis som Ingo beskriver innebär användningen av dialektalt språk, i såväl originalverk som

124 MT, rad 83

125 Ingo, 1991, s. 160

126 I mejlkorrespondens (2018-04-18) med Elena Govor, Artiom Vesiolyjs dotterdotter, som hjälpt mig att tyda och förstå vissa särskilt svåra passager i *Dikoe serdtse,* har hon anfört att man även som ryss har svårt att sätta fingret på den exakta betydelsen av ordet ”чамра”, men att man intuitivt förstår att det beskriver dåligt väder. Hon menar därför att det centrala vid en översättning av ordet ifråga inte borde vara att överföra de exakta nyanserna av väderförhållandena, utan hitta ett passande dialektalt ord som väcker liknande associationer.

127 Ur Vladimir Dals Толковый словарь живого великорусского языка: ”**ЧАМРА́** и **чемра** ж. *арх.* мо́рок, мрак, сумрак, ме́ркоть; || туск, рябь по воде, от ветру; || мокрый снег с туманом. *Чамра идет, стоит* или **чамри́т** безличн. *После за́тиши чамра,* ветерок и рябь. *От чамры́ зги не видать.* || *Чамра́* и *шамра*, *касп.* удар ветра, шквал, то́рон; || рябь по воде в за́тишь от набега ветра. См. челуга.” Tillgänglig: https://slovar.cc/rus/dal/580679.html (senast läst 2018-05-08)

128 Förslaget på ordet ”böst”, och en rad andra passande förslag på dialektala ord från kustnära områden i Sverige som betecknar liknande typer av väder som ”чамра” gör, fick jag mejlade till mig (2018-04-20) av Lena Wenner, forskningsarkivarie och dialektexpert på Institutet för språk och folklivsminnen.

översättningar, en begränsning i tillgänglighet för den stora allmänheten[129]. Min tanke och förhoppning är dock att man som läsare utifrån kontexten ska förstå att ordet ”böst” beskriver dåligt väder. Ordet ”чамра” förekommer tre gånger i KT. De första två gångerna yttras det av Stepan. Första gången är det något otydligt, men andra gången tycker jag att det tydligt framgår vad ordet beskriver[130]. Tredje gången är det berättaren som använder ordet, vid en beskrivning av det hårda vädret under Fenkas och Ilkos båtfärd.[131] Här kan den otydliga gräns mellan berättare och karaktär skönjas, som Schimd[132] menar är vanlig i den ornamentala prosan. De berättande och talande subjektens ideologiska och lingvistiska uttryck är underordnat författarens poetiska princip, som ofta strukturerar dessa element på samma sätt. Detta, i kombination med det dialektala uttryckets centrala roll i Vesiolyjs stil, gör att jag även här vill översätta ”чамра” till skånska, men denna gång med en formförändrad översättningsmotsvarighet, ”bösan”[133], då den svenska syntaxen kräver ett substantiv i bestämd form. En annan tänkbart vägval här vore att översätta till ”det bösta vädret”, vilket skulle vara en form av kontextmotsvarighet[134] med kompletterande information för att ta hänsyn till den nya mottagarens behov. Jag anser dock att sådan hänsyn inte behöver eller ens bör tas i det här fallet, då källtextens ”чамра” tycks befinna sig på samma nivå av otydlighet, eller främmandegörande om man så vill, som måltextens ”bösan”.

Vad som gör såväl ”чамра” som andra dialektala ord i KT extra svårhanterliga i översättningen är att Vesiolyj mycket väl kan ha valt dem utifrån dess auditiva kvaliteter.[135] Det finns dock inget i den omgärdande texten som framhäver ordets fonologiska aspekter, och i min översättning av ordet ifråga har jag inte kunnat ta hänsyn till dess fonologiska struktur. Vesiolyjs förmodade förkärlek till intressanta, föråldrade ord kan mycket väl vara upphovet till valet av ett dialektalt ord i mitt nästa exempel:

> Комитетчики все крюшники да рыбаки своего курмыша, в случае чего житья не дадут.[136]

Vesiolyjs novell utspelar sig i de södra delarna av Ryssland och Ukraina, men han väljer ibland att använda sig av dialektala uttryck från andra regioner, som ordet ”курмыш”[137] i meningen ovan.

129 Ingo, 1991, s. 41
130 Jmf KT/MT rad 33, KT/MT rad 48-49
131 KT, rad 94
132 Schmid, 2013, s. 2
133 MT, rad 94
134 Ingo, 1991, ss. 90-91
135 Elena Govor skriver i ett mejl (2018-05-09) att hennes mormor berättat att Artiom Vesiolyj var väldigt förtjust i Vladimir Dals ordbok, och ofta läste i den.
136 KT, rad 68-69
137 Ur Vladimir Dals Толковый словарь живого великорусского языка: КУРМЫ́Ш м. *симб.* ряд изб, поселок, порядок, одна сторона улицы; || *сар.* пашенка особняком. Tillgänglig: https://slovar.cc/rus/dal/580679.html

Ordet betecknar en liten by, eller en samling hus, och kommer från Uljanovsk oblast (tidigare guvernementet Simbirsk), som ligger vid Volga i höjd med Saransk. Användningen av ordet kan eventuellt förklaras med att Artiom Vesiolyjs anfäder kom härifrån. Det är inte Stepan själv som yttrar orden ovan, utan berättarsubjektet som uttalar sig om Stepan. Samma berättarsubjekt som tidigare använde ordet ”чамра”, vars geografiska ursprung överensstämmer med det område där berättelsen utspelar sig. I så fall förhåller sig Vesiolyj alltså inkonsekvent till dialekt-användningen i KT. På samma sätt som Schmid[138] menar att gränsen ofta är vag mellan karaktär och berättare i den ornamentala prosan – att stilen överskuggar realism och subjektens respektive röster – tror jag att konsekvens i förhållande till dialekt är mer eller mindre oväsentligt för Vesiolyj. Dessutom tror jag att skälet till dessa tendenser är detsamma; textens strukturerande princip är inte ett realistiskt uttryck, utan ett poetiskt. Vesiolyj vill väcka folkspråkliga, dialektala associationer hos läsaren, med intressanta, halvt obekanta ord, vars betydelser ändå är skönjbara.

I mina försök att överföra greppet i exemplet ovan tänkte jag först förhålla mig konsekvent till det dialektala spår jag gett mig in på, trots att Vesiolyj inte gör det. Det visade sig omöjligt att hitta en skånsk dialektal variant för ”by” och jag började leka med tanken på att använda ”böjden”, d v s ”bygden”, med skånskt dialektalt uttal. Med ett sådant ordval skulle dock berättaren plötsligt bli väldigt skånsk och jag skulle förlora Vesiolyjs dialektala tvetydighet. Ett bra sätt att lösa det vore med en förskjuten dialektal motsvarighet, alltså att istället använda ett dialektord där KT inte gör det, för den stilistiska balansens skull.[139] En sådan variant skulle kunna vara att byta ut ordet ”rädd” i meningen innan mot skånskans ”bang”. Men jag tror att det skulle grumla berättarens ”rädd”, i meningen ”Men den underjordiska kommittén var han faktiskt lite *rädd* för.”[140], som syftar tillbaka till Stepans replik ”Jag är inte *rädd*. Vem skulle kunna skrämma mig i min egen stuga?”[141]. Risken med att översätta båda dessa ”rädd” till ”bang” vore att alltför mycket information förloras, med tanke på den nya mottagarens behov. Resultatet av mina funderingar blev en något mer funktionell överföring:

> Alla kommittémedlemmarna var sjåare och fiskare från bya och de skulle inte lämna honom ifred om han försökte sig på något.[142]

Eftersom Vesiolyj tycks förhålla sig inkonsekvent till dialektanvändningen kan också jag som översättare göra det. Den dialektala nyansen i passagen får representeras av det vagt småländskt

(Senast läst 2018 05-08)
138 Schmid, 2013, s. 2
139 Ingo, 1991, ss. 88-89
140 MT, rad 67-68
141 MT, rad 61-62
142 MT, rad 68-69

klingade ”bya”, i en mening där jag generellt har strävat efter en idiomatisk svenska då den i övrigt inte är tydligt ornamenterad. I det här fallet finner jag inget fungerade imitativt förhållningssätt till Vesiolyjs grepp, ens med hjälp av en förskjuten motsvarighet. Jag kan bara konstatera att svenskans ”bya” förmodligen inte väcker samma typer av associationer hos en svensk läsare som jag kan anta att ”курмыш” gör hos en rysk. Den farhågan är å andra sidan ett genomgående problem vid överföring av greppen, även i de fall då jag lyckats finna bättre motsvarigheter. När Ingo[143] redogör för Nida och Tabers begrepp *dynamisk motsvarighet,* i motsats till *formell motsvarighet*, framhålls vikten av betydelsens bevarande och bearbetning på målspråkets villkor i översättningsarbetet. När det kommer till exemplet ovan, och även texten i stort, upplever jag det imitativa snarast ligger i att se och försöka bevara greppet, i det här fallet det ovanliga dialektala ordet, men till meningen i stort förhåller mig helt klart dynamiskt. Detta är också fallet när det kommer till Vesiolyjs dialog överlag, som ofta är korthuggen och talspråklig. Jag försöker skapa dynamiska motsvarigheter till dialogens innehåll, utifrån målspråkets idiomatiska och syntaktiska normer, men vill i största möjliga utsträckning undvika att störa dess rytm och karaktär.

3.4 Rytm och ljudupprepning

Med en imitativ global översättningsstrategi i arbetet med en formbetonad text borde förhållningssättet vara att försöka efterlikna källtextens rytmisering. Samtidigt påbjuder modern översättningsteori att överföringen av betydelse generellt är överordnad bevarandet av formen. Denna översättningsstrategiska konflikt ställs på sin spets när det kommer till det grepp i den ornamentala prosan som formalisterna kallar ljudupprepning. Lodge pekar på följande problematik:

> Because close lexical equivalences are the exception rather than the rule, even in closely related languages, a translator has little hope of being able to transfer many of the sound effects into the target language version. Alliteration, assonance, rhyme and rhythmic patterns have to be crafted anew during the process of translation. Furthermore, if one concentrates on form, the content may be distorted, and vice versa.[144]

I källtexten finner jag några tydliga exempel på ljudupprepning. I Osip Briks studie *Zvukovye povtory*[145] klassificeras konsonantupprepningar i rysk poesi från det tidiga 1800-talet. Brik försöker påvisa att poesins språkliga orkestrering inte bara är ett antal harmoniska grepp, som råkar slå an något hos läsaren, utan involverar hela den språkliga strukturen. Det poetiska språkets

143 Ingo, 1991, s. 241
144 Lodge, 2003, s. 263
145 Brik, 1964[1917], ss. 3-45

underliggande princip utgörs av olika typer av ljudupprepningar; rim och allitterationer är bara de mest påtagliga uttrycken av dess eufoniska lagar.[146] Jag har valt att använda Briks formler för att analysera ljudupprepningar i KT. Följande fall av konsonans från *Dikoe serdtse* är enligt Osip Briks system en dubbel tvåljudsupprepning av typen AB:[147]

Мигнул огонек.[148]

De upprepade konsonanterna följer alltså ett AB-AB-mönster, d v s två konsonanter som upprepas i samma ordning i två varandra intilliggande ord – i det här fallet г-н-г-н. Ett sätt att överföra konsonansen ifråga till MT skulle kunna vara: ”En flamma flämtade.” En semantiskt väl fungerande motsvarighet, men med en i mitt tycke alltför tydlig allitteration i förhållande till KT:s mönster. I det här fallet har jag valt att helt bortse från konsonansen i överföringen då jag anser den otydlig. Dessutom återkommer denna ”огонек” senare i texten, där ett konsekvent användandet av ”flamma” skulle bli alltför diffust. Jag närmar mig således en funktionell strategi och avstår från att överföra ljudupprepningen:

En låga flämtade.[149]

De tidiga formalisterna betonade att medvetenheten om beroendeförhållandet mellan de fonetiska och de semantiska aspekterna av det poetiska språket var avgörande i analysen av det. Den typ av studie av poetisk syntax som Brik, och senare även andra formalister, ägnade sig åt, var ett sätt att sammanlänka metriska studier med studier av poetisk semantik. Formalisterna menar att rytmen, då den utgör en strukturerande faktor i diktspråket, modifierar och ”förvränger” betydelsen i den poetiska semantiken.[150] Ett distinkt exempel anses vara hur den semantiska förvrängningen ofta orienteras mot det föregående eller efterföljande ordet, som i mitt nästa exempel:

Торопится тропа.[151]

Brik[152] skulle klassificera detta som en dubbel treljudsupprepning av modell ABC. Teoretikern Jurij

146 Erlich, 1969, s. 74
147 Brik, 1964[1917], s. 7
148 KT, rad 15
149 MT, rad 15
150 Erlich, 1969, s. 220
151 KT, rad 12
152 Brik, 1964[1917], s. 9

Tynjanov uttrycker det som att versradens kompression och enhetlighet avslöjar ordens ”laterala”, potentiella betydelser, då författaren låter orden interagera och överlappa varandra. Ordens primära betydelser ger vika för sekundära drag, som lyfts fram av det rytmiska mönstret. Genom oväntade betydelse-korsningar väcks nya semantiska nyanser eller bortglömda konnotationer hos orden, vilket enligt Tynjanov är typiskt för det poetiska språket.[153] På samma sätt som jag upplever att Vesiolyj ibland, såsom i exemplet ovan, låter ljudupprepningen och rytmen påverka semantiken i sin poetiska prosa anser jag att måltexten också bör spegla det. I mitt försök att översätta den här typen av ornamentering förhåller jag mig till det som Ingo kallar stilmotsvarighet, i det här fallet en konstnärlig stil, samtidigt som jag försöker hitta semantiska motsvarigheter. Jag ser detta som en balansgång mellan de globala strategierna funktionell/imitativ, då jag anser att det är av största vikt att inte störa berättelsens övergripande rytm, men också som en kreativ djupdykning i de lokala strategierna då varje fall av ljudupprepning måste hanteras på sitt unika sätt.

I exemplet ”Мигнул огонек” kan anföras att KT:s semantik förmodligen inte påverkats nämnvärt av rytmik och ljudupprepning, då ordkombinationen ifråga inte förefaller särskilt oväntad och konsonansen är svag. Desto större påverkan ser vi i mitt andra exempel: ”Торопится тропа.” Eftersom ordkombinationen är oväntad och semantiken kan sägas vara påverkad av rytmen, ser jag skäl att bevara det här greppet i MT. Vid det som Ingo[154] kallar ordagrann översättning, d v s en grammatikaliskt korrekt ord-för-ord-översättning, skulle meningen kunna översättas till ”Stigen skyndar sig”. Vesiolyj använder sig här av *besjälning*, en stilfigur som innebär att mänskliga egenskaper ges åt något konkret och icke-mänskligt.[155] I den här meningen tolkar jag det som att denna besjälning, med sin semantiska förvrängning av ordet ”тропа”, själva ordvalen och valet att göra stigen till ensamt subjekt, har sin grund i ljudupprepningen som sådan. Jag skulle t o m vilja påstå att rytmen är av största vikt i den här meningen. Smaka på orden: торóпится тропá. Rytmiseringen är så tydlig att jag nästan ramlar framlänges längs stigen när jag läser meningen. Då konsonanterna i mitt exempel från KT i allra högsta grad skapar rörelse, så som Ingo[156] menar att de ofta gör i diktspråket, har jag valt en slags ortografisk, eller ljudenlig, översättningsstrategi. Här finner jag inget sätt att bevara konsonant-upprepningsmönstret ABC, och väljer en friare översättning. Genom en egen konsonantisk allitteration försöker jag återskapa KT:s rytmik:

Stigen störtar fram.[157]

153 Erlich, 1969, s. 225
154 Ingo, 1991, s. 67
155 Per Lagerholm, *Stilistik,* Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 159
156 Ingo, 1991, s. 65
157 MT, rad 12

Jag ämnar alltså hitta en lämplig stilmotsvarighet, men givetvis sker här ändå en betydande förlust i källtextens ljudmåleri. Den stackato-artade rytmen instrumenterar enligt mig ljudet av snabba fötter mot stigen. Som jämförande exempel kan ges att man i ryskan onomatopoetiskt kan härma kulspruteeld på följande sätt: ”тра, тра, тра,”[158]. Jag väljer därför att i meningen efter kompensera med något som med lite god vilja skulle kunna kallas en *förskjuten motsvarighet*:[159]

> Галькой закипела тропа.[160]
>
> Stigen sjuder av klappersten.[161]

Genom mitt val av verbet ”sjuder”, istället för t ex ”kokar”, hoppas jag väcka en auditiv association till det brusande ljudet de rundande stenarna ger ifrån sig då de sätts i rörelse av Ilko och Fenkas fötter. Samtidigt menar jag att jag genom detta val inte förvränger KT:s innehåll; den poetiska bild som Vesiolyj förmedlar.

Här gör jag emellertid en betydande semantisk förlust, då den exakta motsvarigheten till ”закипела” egentligen vore ”började koka” eller ”började sjuda”. Vad gäller tempus har man i ryskan inte samma krav på konsekvens som i svenskan. Därför är jag nödgad att ibland ändra KT:s tempus för att kunna möta svenskans grammatiska krav i MT. I stort har jag dock tagit hänsyn till källtextens form även i detta avseende. Efter dess inledande rader i presens växlar jag i MT[162] över till preteritum, dock en rad efter att tempusskiftet sker i KT[163]. Detta för att inte störa samspelet mellan de två ovan presenterade meningarna, vilket jag menar att ett byte av tempus just där skulle göra i måltextens svenska språkdräkt. I ett senare skede, då KT åter domineras av presens[164], väljer jag också att i MT byta tempus, då jag tycker att det passar den passagens dramatiska beskrivning av det hårda vädret, som ett avbrott av Stepans förhalande av avresan, och en påminnelse om vad som omgärdar den lilla stugan. Med andra ord tolkar jag just detta tempusbyte mer som ett medvetet grepp från Vesiolyjs sida, än övriga slumpartade tempusbyten som jag snarare ser som ett naturligt inslag i rysk prosa i alla dess former, som inte bör överföras vid översättning. I övrigt har jag därför alltså förhållit mig mer funktionellt till tempus och låtit målspråkets grammatiska normer styra.

---

158 Från Nikolaj Gumiljovs novell *Записки кавалериста* (1915): «Но уже из окопов слышится противное харканье выстрелов — тра, тра, тра, — и пули свистят, ноют, визжат.» Tillgänglig: https://gumilev.ru/prose/20/ (Senast läst 2018-05-14)
159 Ingo, 1991, ss. 88-89
160 KT, rad 13
161 MT, rad 13
162 MT, rad 14
163 KT, rad 13
164 KT, rad 43-45

Торопится тропа.

Галькой закипела тропа.[165]

Stigen störtar fram.

Stigen sjuder av klappersten.[166]

Vad gäller betydelseförlusten i överföringen av verbet ”закипеть”, vars prefix ”за-” betecknar påbörjad handling, har jag resonerat på följande vis, med visst stöd hos Ingo[167]. Vesiolyj skapar i den här passagen spänning genom ett fragmentariskt berättande bestående av korta och kompakta meningar, vilket jag menar att en alltför ordrik översättning skulle förstöra. Genom att utesluta ”började” i min överföring lägger jag mig närmre KT, rent rytmiskt. Jag strävar bl a efter att inte mer än nödvändigt överskrida antalet stavelser i källtexten i den här typen av tydligt ornamenterade passager. Här fokuserar jag på textens expressiva funktion, att bevara och förmedla en känsla, framför dess informativa funktion. Att premiera ljudmåleri, vilket ju detta också är en fråga om, är enligt Ingo brukligt när språkets estetiska funktion är central. Mitt sista exempel på ljudupprepning i KT belyser ett annat fenomen som väcker intressanta översättningsstrategiska frågor:

Тугая минута молчания[168]

Ingo redogör för hur den traditionella versläran menar att vokalernas språkljud kan beskriva stämningar, känslor och sinnestillstånd: ”De mörka bakre vokalerna *a*, *o* och *u* associerar t ex till lugna, allvarliga, sorgmodiga och otrevliga saker.”[169] I exempelmeningen ovan ser vi förutom en dubbel treljudsupprepnings enligt Briks formel ABC, av konsonanterna ”т-м-н”, även en assonans, d v s vokalupprepning, baserad på betoning av just mörka vokaler:

Тугая минута молчания

Att ta ta hänsyn till assonansen i exempelmeningen gör jag snarast med utgångspunkt i Ingos översättningsteoretiska resonemang, och symbolistiska influenser hos Vesiolyj. De tidiga formalisterna å sin sida ifrågasatte förekomsten av känslostämningar hos vokaler och konsonanter,

165 KT, rad 12-13
166 MT, rad 12-13
167 Ingo, 1991, s 160-161
168 KT, rad 37
169 Ingo, 1991, s. 42

och menade att det som ibland kan uppfattas som ett meningsbärande ljudhärmande grepp oftast är beroende av ordens betydelse.[170] Jag menar dock att stämningen i scenen, som är tyngd av allvar och konflikt, tydligt förstärks av Vesiolyjs användande av mörka vokaler, och anser mig ha hittat ett sätt bevara det i min överföring utan någon semantisk förlust:

En utdragen stund av tystnad.[171]

Genom mitt val av översättningsmotsvarigheter där de betonande stavelserna också framhäver vokalen *u*, anser jag mig ha tagit hänsyn till såväl ljudmåleri som rytm i KT, då jag dessutom lagt mig förhållandevis nära KT:s rytmisk-syntaktiska intonation. Utöver vokalöverföringen skapar jag i MT en ny konsonantupprepning, denna gång enligt ett ABCD-mönster, som inte tas upp i Briks studie:

En utdragen stund av tystnad.

I mina försök att bevara Vesiolyjs ljudupprepningar tycks alltså ortografiska och fonologiska lokala strategier vara en framkomlig väg. Som Pilshchikov påpekar handlar fonologisk översättning sällan om att återskapa fonetiska stavelsekomplex i sin helhet, utan att ersätta dem med ett fåtal stödkomponenter, så kallade *konsonant-vokaliska konfigurationer.*[172]

Språkets övergripande poetiska rytmisering tycks mig fullständigt integrerad i berättelsens narrativa struktur. Precis så som Browning[173] menar att ornamenteringen ofta både skymmer och framhäver intrigen, upplever jag att den gör just det i min källtexts berättelse. Den ornamenterade och rytmiserade sujetten styr läsningens tempo – ibland skapar de fragmentariska bilderna spänning och för handlingen snabbt framåt, ibland saktar de ner läsningen med främmandegörande bilder och rytmiska figurer som fäster läsarens uppmärksamhet på texten och dess detaljer. *Dikoe serdtses* stil passar väl in i både Boris Ejchenbaums beskrivning av det tidiga 1920-talets nya poetiska språk som en musikalisk prosa, och i Voronskijs redogörelser för dess olydiga rytmisering och dess otåliga, rastlösa karaktär.[174] Denna korta reflektion om övergripande rytmisering får avsluta analysens sista avsnitt, som jag valt att huvudsakligen ägna åt överföringen av Vesiolyjs allra minsta rytmiska grepp – ljudupprepningen.

170 Erlich, 1969, s. 224
171 MT, rad 37
172 Pilsjtjikov, 2016, s. 88-89
173 Browning, 1979, s. 349
174 Skobelev, 1974, s. 71-72

4.0 AVSLUTANDE DISSKUSION

Utgångspunkten för översättning av Vesiolyjs ornament bör enligt mig vara en imitativ global strategi, om inte annat för att få syn på greppen och reflektera kring dem, och sedan göra avsteg från den då det krävs. Känslan för greppen kommer till stor del genom den medvetenhet kring verkets stil och genre som en översättare av skönlitteratur alltid måste ha med sig. Dock tror jag att en djupare kunskap om den ornamentala prosans specifika tendenser och uttrycksmedel är till stor hjälp vid översättningen av Vesiolyjs prosa. Därutöver har de formalistiska teorierna överlag varit mig till stor hjälp i mitt arbete med källtexten. De har hjälpt mig att identifiera Vesiolyjs grepp, att förstå vad de består av och att analysera deras funktion.

Lotmans teorier om hur den poetiska grafiska strukturen organiserar den skrivna textens rytmisering ledde mig fram till en imitativ hållning i överföringen av källtextens grafiska system. Detta för att bevara berättelsens rytmisk-syntaktiska intonation och dess övergripande musikaliska rytmisering. Här skulle emellertid en mer ingående analys av hur den ursprungliga rytmiseringen kan realiseras i målspråkets grafiska bild vara intressant att genomföra.

När det kommer till översättningen av källtextens neologismer är det i första hand insikter i språkets minsta betydelsebärande beståndsdelar som krävs, samt en kunskap om ordens rötter och deras etymologiska ursprung. Vetskapen om Vesiolyjs futuristiska influenser har belyst hur nyorden byggts upp, då jag kunnat relatera dem till *zaum*, det transrationella språket. Ingos lokala översättningsstrategier, såsom översättningslån, och hans uppmuntran till kreativitet och noggrannhet vid bevarande av stilistiskt värdefulla ord i den estetiskt-poetiska texten, ledde mig fram till egna dynamiska motsvarigheter till nyorden, dock helt baserade på deras ursprungliga grammatiska form.

Min imitativa globala strategi äger främst sin giltighet när det kommer till tydliga grepp. Mer narrativt orienterade, eller endast vagt ornamenterade textsjok har jag hanterat mer funktionellt. Så även när det kommer till dialogen, vars talspråkligt klingande korthuggna form jag förvisso strävat efter att bevara, men vars innehåll jag sökt idiomatiska, dynamiska motsvarigheter till. Detsamma gäller på sätt och vis överföringen av källtextens inslag av dialekt, slang och talspråk. Här har utmaningen framförallt legat i att hitta semantiska motsvarigheter till udda och ibland svårtolkade ord och uttryck. I det arbetet har jag haft föga hjälp av föreliggande teorier och metoder utan främst ägnat mig åt ett noggrant och ihärdigt letande, vägande och mätande i jakten på dynamiska motsvarigheter. Kunniga personer har konsulterats i de fall då min egen kännedom om passande målspråklig vokabulär inte har räckt till. Även med tillgång till tillbörliga ord och uttryck kvarstår

dock en del svårigheter i överföringen av dessa element. Möjligen kunde jag i vissa av mina mest problematiska exempel släppt mer på min imitativa hållning och använt mig av förskjutna motsvarigheter.

I de studier jag tagit del av om den ornamentala prosans avfärdande av de berättande subjektens lingvistiska funktioner fann jag en möjlig förklaring till Vesiolyjs inkonsekventa dialekt-användning. De dialektala inslagens syfte är att väcka allmänna folkspråkliga associationer snarare än att förmedla realism. Således valde jag att också själv förhålla mig inkonsekvent till dialekt i översättningen.

I analysen och överföringen av rytm och ljudupprepning menar jag att de formalistiska teorierna hade en avgörande inverkan. Med hjälp av Briks studier i konsonantupprepning kunde jag identifiera rytmiska mönster i källtexten, vilket i flera fall blev utgångspunkten för mina lokala översättningsstrategiska val. Här tillförde också Ingos redogörelser för vokalljudens känsloförmedling i den traditionella verslära en extra dimension i såväl förståelsen av källtexten som utformandet av måltexten.

Vid överföring av ljudupprepning tycks lokala strategier som tangerar ortografiska och fonologiska översättningar vara en framkomlig väg. Med hjälp av konsonant-vokaliska konfigurationer kan målspråkliga stödkomponenter skapas i överföringen av rytmiska och allitterativa figurer. Jag upplever att den balansgång mellan bevarandet av form och bevarandet av betydelse, som löper genom hela mitt arbete, blir som mest intressant och delikat här. Ljud-upprepningen tycks mig vara en viktig detalj i Vesiolyjs ornamentering, som bör bevaras efter bästa förmåga i överföringen till målspråket. Analys och diskussion av strategier för översättning av textens mer övergripande rytmisering vore ett intressant ämne för vidare forskning.

Sett till verket som helhet tror jag att slutsatserna av min analys äger giltighet även i en eventuell fortsatt översättning av det. Då *Dikoe serdtse* tillhör det tidiga 1920-talets ornamentala revolutionära prosa, som med ett nytt poetiskt språk ville skildra en ny tid, anser jag att det är översättarens yttersta uppgift att låta måltexten på olika sätt spegla detta övergripande uttryck. Överföringen av såväl verkets som genrens form och stil kräver stor lyhördhet samt en förståelse för de poetiska uttryckens syften. Litteraturkritikern Voronskij förklarar den poetiska prosans uppkomst med ett av tidens omständigheter skapat behov av att skrika snarare än berätta. Denna beskrivning stämmer in på *Dikoe serdtses* rastlösa stil, och styrks också av litteraturvetaren Tjarnys redogörelse för hur Vesiolyj med känslostormar, instinktiva handlingar och snabba rörelser vill skapa en känsla av revolutionär omedelbarhet. Det går inte att skilja Vesiolyjs estetiska uttryck från hans iver att

skildra tidens politiska förändringar – formen är central i hans litterära förmedling av innehåll. Samtidigt närmar sig Vesiolyj i just detta verk den annalkande socialistiska realismen, med tydligare hjältar och en vilja att beskriva det revolutionära arbetets organisation. Den här typen av insikter och kunskaper är enligt mig av största vikt vid att ha med sig vid översättningen av såväl Vesiolyj som annan sovjetisk ornamental prosa från samma tidsepok.

På ett övergripande plan kan sägas att de starka och oväntade metaforiska poetiska bilder som dominerar *Dikoe serdtse* bör överföras varsamt. De måste givetvis göras någorlunda begripliga på målspråket, men får inte förvanskas eller i för stor utsträckning normaliseras idiomatiskt, då de syftar just till att verka främmandegörande. På motsvarande sätt menar jag också att man som översättare ska vara försiktig med addera extra information i syfte att öka berättelsen begriplighet, då det riskerar att skada verkets fragmentariska karaktär, som är essentiell för dess berättarstil.

Verket *Dikoe serdtse* kan sägas vara tätt sammanflätat med den tidiga ryska formalismen, som ju både definierade den ornamentala prosan, och med avstamp i den vidareutvecklade sina teorier och identifierade liknande stiltendenser i tidigare litterära epoker. Utifrån min analys menar jag att de formalistiska teorierna även generellt sett är ytterst lämpliga i arbetet med översättning av ornamental prosa. Inte bara för att analysera källtexten, utan också som utgångspunkt reflektion kring möjliga målspråkliga lösningar – såväl formella som dynamiska.

5.0 REFERENSER

5.1 Källor:

Vesiolyj, Artiom, ”Dikoe serdtse”, i: Vesiolyj, Artiom: *Rossija, krovju umytaja,* Moskva: Eksmo, 2011, ss. 379-383

5.2 Litteratur:

Brik, Osip, ”Zvukovye povtory”[1917], i: *Michigan Slavic Materials - Two Essays on Poetic Language*, Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literature, 1964, ss, 3-45

Browning, Gary L., ”Russian Ornamental Prose”*, The Slavic and East European Journal*, No. 3, 1979, ss. 346-352, tillgänglig: http://www.jstor.org/stable/307762 (Hämtad 2018-02-08)

B. V. Nikanovitj, ”Tema revoljutsinnogo dolga v passkaze Artioma Vesiologo 'Dikoe serdtse'”, *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta - Filologia, zjurnalistika, pedagogika, psichologia*, No. 1, 1972, ss. 13-16

Carden, Patricia, ”Ornamentalism and modernism”, i: George Gibian och H. W. Tjalsma (red): *Russian modernism – Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. London: Cornell University Press, 1976, s. 49

Courts, Sophie R. A., ”Rossiya Krov'u Umytaya (Blood-Washed Russia) by Artem Vesely”, *Books abroad,* No 3, 1936, s. 351-352, tillgänglig: http://www.jstor.org.ludwig.lub.lu.se/stable/40075935 (Hämtad 2018-05-17)

Dal, Vladimir, *Tolkovyj slovar russkogo jazyka,* tillgänglig: http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal.htm (Senast läst 2018-05-23)

Erlich, Victor, *Russian formalism: History – Doctrine,* andra reviderade upplagan, Haag: Mouton, 1969

Freeborn, Richard, *The Russian revolutionary novel – from Turgenev to Pasternak,* Cambridge

University Press: Cambridge, 1982

Götlind, Johan, *Studier i västsvensk ordbildning,* Stockholm: P. A Norstedt och söner, 1921 s. 100, tillgänglig: http://www.sprakochfolkminnen.se/download/18.5850f85e15732ead0b3372/1474047827273/Svenska%20landsm%C3%A5l%20och%20Svenskt%20folkliv_1921_h1.pdf (Hämtad 2018-05-17)

Ingo, Rune *Från källspråk till målspråk: Introduktion i översättningsvetenskap,* Lund: Studentlitteratur, 1991

Ingo, Rune *Konsten att översätta – översättandets praktik och didaktik,* Lund: Studentlitteratur, 2007

Lagerholm, Per, *Stilistik,* Lund: Studentlitteratur, 2008

Lodge, Ken, ”Phonological translation and phonetic repertoire”, *International Journal of applied linguistics,* No. 2, 2003, s. 263-276, tillgänglig: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/1473-4192.00047 (Senast läst 2018-05-17)

Lotman, Jurij, *Den poetiska texten,* Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts, 1974

Lundquist, Lita, *Oversættelse – problemer och strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv,* Frederiksberg: Förlaget Samfundslitteratur, 2005

Maguire, Robert A., *Red Virgin Soil: Soviet litterature in the 1920´s*, Princeton: Princeton University Press, 1968,

Marsh, Rosalind, *History and Literature in Contemporary Russia,* London: Macmillan Press Ltd, 1995

D. S. Mirskij, *A History of Russian Literature,* tredje reviderade upplagan, New York: Alfred A. Knopf, 1949[1926]

Mirskij, D. S., *Contemporary Russian Literature 1881-1925,* London: George Routledge & Sons,

Ltd, 1926, s. 313-314

Nationalencyklopedin, etyd, tillgänglig: http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/etyd (Senast läst 2018-05-23)

Norstedts stora ryska ordbok, Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2012

Pilsjtjikov, Igor, ”The semiotics of phonetic translation”, *Studia Metrica et Poetica,* No. 1, 2016, ss. 53–104, tillgänglig: https://doi.org/10.12697/smp.2016.3.1.03 (Hämtad 2018-05-12)

Russkie sovjetskie pisateli: prozaiki (Tom 1), Leningrad: Publitjnaja biblioteka imeni M. E. Saltykova-Sjtjedrina, 1959

Schmid, Wolf: "Poetic or Ornamental Prose" i: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology.* Hamburg: Hamburg University, 2013, tillgänglig: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/poetic-or-ornamental-prose (Hämtad 2018-04-11)

Sjötermer, Östersunds motorbåtsklubb, tillgänglig: http://www.omk.se/anslagstavlan/sjotermer (Senast läst 2018-05-22)

Skobelev, Vladislav, *Artiom Vesiolyj – otjerk zjizni i tvortjestva,* Kujbysjev: Kujbysjevskoe knizjskoe izdatelstvo, 1974

Stepan, Halina, ”Lef and the Development of Early Soviet Prose”, *The Slavic and East European Journal*, No. 4, 1980, s. 378, tillgänglig: http://www.jstor.org/stable/306947 (Hämtad 2016-02-18)

Svenska Akademiens ordbok, tillgänglig: https://www.saob.se/ (Senast läst 2018-05-24)

Tenngart, Paul, *Litteraturteori,* Lund: Gleerups, 2008

Vesiolaja, Gajra och Vesiolaja, Zajara *Sudba i knigi Artioma Vesiologo,* Moskva: Izdatelstvo Agraf, 2005, tillgänglig: https://unotices.com/book.php?id=137291&page=1 (Senast läst 2018-05-21)

https://unotices.com/book.php?id=137291&page=2 (Senast läst 2018-05-21)
https://unotices.com/book.php?id=137291&page=3 (Senast läst 2018-05-21)
https://www.e-reading.club/chapter.php/1030721/34/Veselaya_-_Sudba_i_knigi_Artema_Veselogo.html (Senast läst 2018-05-24)
https://www.e-reading.club/chapter.php/1030721/16/Veselaya_-_Sudba_i_knigi_Artema_Veselogo.html (Senast läst 2018-05-24)

Vesiolaja, Zajara ”'Rossija, krovju umytaja' Artioma Vesiologo”[1988], i: Vesiolyj, Artiom *Rossija, krovju umytaja.* Moskva: Eksmo, 2011 s. 589-591

Дикое сердце

Радость гудит в Илько.

Ноги веселы.

С Фенькой шаг в шаг. Тук-тук.

Внизу море – в реве, в фырке.

Молнья рвет ночь.

Ветер рвет грудь.

Кровь мчит в Илько, мчит кровь.

– Где ж? – спросила Фенька.

– Сюда. Живо.

Торопится тропа.

Галькой закипела тропа.

Собака гагавкнула.

Мигнул огонек.

Дымком пахнуло.

Пинком в калитку. Под ноги – из темноты – подкатился гремучий пес: грр-ррр-гау-гау-га.

С козла через порог:

– Здорово, дядя Степан. Хлеб да соль.

– Милости просим.

Блюдо, рыбьи кости, ложка в сторону отодвинуты. На столе – вытертая веслом лапа Степанова, с лапоть лапа.

– Садитесь, – пригласил он, – стоя только ругаются.

Оба:

– Плыть надо. Перебрось нас в плавни, на Тамань.

– Помни уговор, Степан.

Огонь качнулся

Степан качнулся

ветер раскачивает хату, дует в пазы: по стенам сети переливаются. Скула у Степана сизая, литая, а глаз с рябью, зыбкие глаза, как сети.

– Чамра...

– Не поплывешь? – усмехнулся Илько, и губы его дернулись.

– Нет.

Тугая минута молчания.

– Дай ялик нам, – положила Фенька руку на плечо рыбака. – Ялик и паруса.

– Ялик? – нехотя переспросил Степан. – На моем ялике далеко не уплывете: корыто, по тихой воде на нем боязно.

Ветер толкает хату. Позвякивают стекла. Под самыми окнами гремит и хлещет разъяренное море, вспененная волна подкатывается к самому порогу хаты.

Дробен, смутен Степан, задавлен был думкой... Слова вязал в тугие узлы:

– Чамра, товарищи. Переждать ночь. Коли поутихнет к утру – переброшу вас в плавни.

– Ты, дядя, канитель не разводи, – уже сердясь и супя бровь, сказала Фенька. – Время не ждет, до рассвета нам надо быть на том берегу.

Широко вздохнул рыбак.

– Где ж ваш товар?

– Вот товар.

Степан посунул ногой ящики.

– Легковато, упору нет.

– Долго будем с тобой рядиться? – ударила Фенька жаркими глазами. – Дашь лодку или нет?

– Не бойся, лодку вернем, – подсказал Илько.

– Я не боюсь. Кого мне в своей хате бояться? – Рыбак крякнул и наотмашь сшиб со стола котенка, вылавливавшего из блюда недоеденную рыбу. Сорвал с гвоздя шапку. – Пойдемте.

Старший сын Степана с красными отступил. Меньшака Деникин мобилизовал. Не за что Степану любить ни тех, ни этих. Однако комитета подпольного побаивался. Комитетчики все крюшники да рыбаки своего курмыша, в случае чего житья не дадут.

В дверь

в ночь

крутень-вертень.

Буря топила море, как азартная девка в смоляных потоках кос своих топит любовника.

Рыбак отговаривал:

– Зря.

– Ставь мачту. – Фенька накатывала в лодку камней для упора. Лодка металась на якоре, гремела цепью. Лодка металась под ногами. Волна вышибала лодку из-под ног.

– К берегу не жмись, – напутствовал Степан. – Забирай на полдень круче, круче. У маяка, на перевале, в бортовую качку не ложись, боже сохрани... Царапай в лоб, в лоб... К берегу не жмись... Ну, с богом. Вира помалу...

– Вира.

Илько ударил веслом, и, подхваченный волною, ялик оторвался от берега.

Взвился парус.

В темноте утонул берег, хаты огонек утонул, утонул Крым, пропал и Степан, сгинул и его предостерегающий окрик...

В вольном разбеге раскачивался ялик, дрожал и стонал ялик под ударами волн, топтал ялик кольчатую волну.

Чамра со свистом метала арканы пенистых гребней.

Буй сердце вертел.

Парус был налит пылающим ветром.

Море билось, словно рыбина в сетке.

Железная рука Илько захрясла на руле. В темноте поблескивали его горячие, цыганские глаза. Фенька кожаной кепкой – черпак упустила – отплескивала воду.

Оба на корме, нос высок, весела мчаль.

– Плывем?

– Плывем.

– Камни за борт.

– Есть камни за борт... Перехвати фал, занемела рука.

На перевале брали килевую качку. Волна крыла подветренный борт. Далеко в стороне мигал огонь маяка.

Забрезжил рассвет. В тумане – берег таманский, чай-

ки, хриплый надорванный крик заблудившегося сторожевого катера.

– Лево руля.

В жарком разбеге кувыркалось взбаламученное зеленое море.

Бу-ря-ру-била-удалых.

Ett vilt hjärta

Glädjen surrar i Ilko.
Fötterna är muntra.
I takt med Fenka. Du-dunk.
Havet nedanför – det dånar, det frustar.
En blixt river upp natten.
En vind river upp bröstet.
Blodet rusar i Ilko, rusar blodet.
– Var? – frågar Fenka.
– Hitåt. Snabbt.
Stigen störtar fram.
Stigen sjuder av klappersten.
En hund vovoffsade.
En låga flämtade.
En plötslig doft av rök.
Med en spark mot grinden. Mot benen – ur mörkret – slingrade sig en skaller-hund: grr-rrr-voff-voff-vo.
Som ett skott över tröskeln:
– Hallå, farbror Stepan. Bröd och salt.
– Varmt välkomna.
Fatet, fiskbenen, skeden, hade skjutits åt sidan. På bordet – Stepans labb, nött av årorna, en väldig labb.
– Slå er ner, - inbjöd han, - står man upp blir det bara bråk.
De båda:
– Vi måste segla. Ta oss till våtmarkerna, till Taman.
– Glöm inte vår överenskommelse, Stepan.
Lågan svajade
Stepan svajade
vinden satte stugan i gungning, blåste genom springorna: längs väggarna skimrade fisknäten. Stepans kindknota var gråblå och som gjuten, men ögat skvalpade**,** ögonen var ostadiga, som fisknät.
– Det är böst....
– Tänker du inte segla? - flinade Ilko, och hans läppar rörde sig ryckigt.

– Nej.

En utdragen stund av tystnad.

– Ge oss jollen, - sa Fenka och lade handen på fiskarens axel. – Jollen och segel.

– Jollen? – frågade Stepan motvilligt. - I min jolle seglar ni inte långt: den skorven, även lugna vatten är det skrämmande i den.

En vind stöter till stugan. Fönsterglasen klirrar. Precis under fönstren dånar och slår det ursinniga havet, en skummande våg rullar fram till stugans själva tröskel.

Stepan var splittrad och disträ, han hade dämpats av en tanke.... Han knöt svåra knopar av orden:

– Det är böst, kamrater. Vi väntar ut natten. Om det mojnar till morgonen tar jag er över till våtmarkerna.

– Du, farbror, dra inte ut på det här, – sade Fenka, redan irriterad och med rynkade ögonbryn. – Klockan tickar, till soluppgången måste vi vara på den andra stranden.

Fiskaren suckade brett.

– Var är era varor då?

– Här är varorna.

– Stepan föste undan lådorna med foten.

– Ganska lätta, väger inget.

– Ska vi tjafsa länge med dig? – högg Fenka ifrån med hetsig blick. – Ger du oss båten eller inte?

– Var inte rädd, vi lämnar tillbaka båten, - påpekade Ilko.

– Jag är inte rädd. Vem skulle kunna skrämma mig i min egen stuga? – kraxade fiskaren och drämde till en kattunge, som hade spårat upp en oäten fisk på fatet, så att den föll av bordet. Han rev åt sig sin mössa från spiken. – Kom så går vi.

Stepans äldste son hade dragit sig tillbaka med de röda. Hans yngste hade Denikin mobiliserat. Stepan hade inga skäl att tycka om varken de ena eller de andra. Men den underjordiska kommittén var han faktiskt lite rädd för. Alla kommittémedlemmarna var sjåare och fiskare från bya och de skulle inte lämna honom ifred om han försökte sig på något.

Mot dörren

mot natten

virvel-snurrel

Stormen fick havet att svämma över, som en glädjeflicka med sina korpsvarta strömmande flätor får sin älskare att svämma över.

Fiskaren försökte övertyga dem:

– Ni borde inte.

– Res masten. – sa Fenka och kastade stenar i båten som barlast. Båten for omkring för sitt ankare, kättingen dånade. Båten for omkring under fötterna. En våg slog undan båten under fötterna.

– Håll ut från land, – rådde Stepan – Gå rakt mot söder, rakt. Vid fyren, i bergspasset, ligg inte med långsidan mot vågorna, gud förbjude... Klyv dem med nosen, klyv dem...Håll ut från land... Nå, gud vare med er. Hissa lite granna...

– Hissa.

Ilko stötte med åran, och när jollen greps av en våg lossnade den från stranden.

Seglet reste sig.

Stranden doldes i mörkret, stugans lilla låga doldes, Krim doldes, Stepan försvann också, även hans varnande tillrop försvann...

En brottsjö satte jollen i gungning, jollen skakade och stönade under vågornas slag, jollen trampade över en brottvåg.

Bösan kastade lasson av skummande vågkammar med en vissling.

Bojen vred om hjärtat.

Seglet tyngdes av den glödande vinden.

Havet slog, som en baddare i nätet.

Ilkos järnhand smälte fast i rodret. I mörkret glimmade då och då hans varma zigenska ögon. Fenka öste vatten med läderkepsen – hon hade tappat öskaret.

Båda i aktern, fören reste sig, i munter rusch.

– Ska vi segla?

– Ja, det ska vi.

– Stenar över bord.

– Ska ske... Surra fallet, min hand har domnat.

Sjögången fick båten att stampa genom bergspasset. En våg slog mot läsidan. Långt borta blinkade fyrens lykta.

Morgonen randades. I dimman – Tamans strand, måsar, hesa, överansträngda skrik från en patrullkorvett som kört vilse.

– Styr till vänster.

I ett hetsigt språng slog det upprörda, gröna havet en kullerbytta.

Stormen-ka-pa-de-de-tapp-ra