



LUNDS
UNIVERSITET

IVAN BUNIN OCH VLADIMIR NABOKOV

TVÅ SJÄLVFRAMSTÄLLNINGAR

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Handledare: Johanna Lindbladh
2021-06-10

Kandidatsuppsats i ryska
Vera Smolina
RYSK03 VT21

Innehållsförteckning

1. Inledning	3
1.1. Bakgrund	3
1.2. Problemformulering	4
1.3. Tidigare forskning	7
1.4. Syfte och frågeställning	8
1.5. Metod, material och avgränsning	9
2. Teoretiska utgångspunkter	10
3. Analys	15
3.1. Romanernas narratologiska struktur	15
3.1.1. Narratologisk struktur hos Bunin	15
3.1.2. Narratologisk struktur hos Nabokov	18
3.2. Klassikern Bunin och modernisten Nabokov	20
3.3. Teman och grepp	22
3.3.1. Död och odödlighet	22
3.3.2. Minne	25
3.3.3. Kronofobi och nostalgi	28
3.4. Exil som motiv	31
4. Diskussion	34
5. Avslutning	36
6. Referenser	37

1. Inledning

1.1. Bakgrund

Efter Oktoberrevolutionen år 1917 tvingades många författare emigrera från Ryssland, vilket skapade ett särskilt fenomen i den ryska litteraturhistorien under år 1920–1940, även kallad litteraturen för den första utvandringstågen. Ivan Bunin (1870–1953) och Vladimir Nabokov (1899–1977) är två av de mest framstående namnen under den perioden. Bunin emigrerade som en vuxen man vid femtio års ålder. Då var han redan en välrenommerad författare. Nabokov var bara tjugo år gammal när han lämnade Ryssland. Början av hans riktiga litterära karriär sammanföll med början av exilen. Båda härstammade från ryska aristokratiska familjer men hade initialt helt olika möjligheter. Bunin kom från en utarmad familj som bodde i provinsen. Nabokov hörde däremot till en mycket rik släkt i Sankt Petersburg och detta gav honom alla möjliga tillgångar till bäst utbildning, lärandet av olika språk, resor utomlands. Europa var inte ett helt okänt territorium för Nabokov eftersom familjen tillbringade ganska mycket tid i Frankrike och andra länder. Dessa skillnader spelade självklart en stor roll och påverkade sedermera deras liv och författarskap i exil.

Fokus i denna uppsats ligger på två självbiografiska romaner, *Zizn Arsenjeva/Arsenjevs liv* av Bunin och *Drugie berega/Andra stränder* av Nabokov, vilka båda författades i exil. Bunin började skriva *Zizn Arsenjeva* åren 1927–29 men avslutade det år 1933 vid sextiotre års ålder i Frankrike. Vid denna tidpunkt hade han bott i exil i nästan femton år. Enligt några samtida fick han Nobelpriset i litteratur år 1933 just för romanen *Zizn Arsenjeva*. Han blev den första ryska författare som fick ett så stort pris. Det var en efterlängtd och välförtjänt framgång, men Bunin fortsatte stanna kvar i denna begränsade litterära cirkel av ryska emigrantförfattare. För nybörjaren Nabokov var denna emigranternas krets en sorts utgångspunkt och han lämnade det ”boet” ganska snart. Nabokov lyckades utveckla sig fullständigt som författare i sin andra exil i USA där han blev världsberömd.

Nabokovs roman gavs ut år 1954 i Frankrike och detta blev andra ryska versionen av samma material som Nabokov skrev först på engelska under titeln *Conclusive evidence* år 1946–1950 i USA. Författaren var alltså fyrtio sju år när han började skriva sitt självbiografiska verk och hans

exilupplevelse var betydligt längre än Bunins. År 1966 gjorde Nabokov romanens bearbetning igen på engelska och gav ut den under nya titeln *Speak, Memory*.

1.2. Problemformulering

Trots att Bunin och Nabokov var relativt nära i sin epok och dessutom befann sig i samma miljö med andra ryska emigrantförfattare hade de väldigt olika sätt att skriva. År 1936 noterade Gleb Struve: ”[...] трудно представить себе писателей, более различных по духу и сущности/ [...] det är svårt att föreställa sig författare som är mer olika i sin stil och väsen”.¹ Därför blev de två romanerna ett ganska tydligt exempel på två helt olika typer inom den självbiografiska genren trots att de har ett antal gemensamma teman.

Bunin valde att bearbeta sina minnen i form av en klassisk roman. Detta är ett rent skönlitterärt verk baserat på författarens biografi. Huvudpersonen är inte författaren själv utan en samlad bild som har några egenskaper hos en riktig människa – den unge Bunin. Författaren kunde till och med förbehålla sig rätten att helt förändra en av huvudkaraktärernas öde. Verkliga händelser är bara en canvas i vilken huvudkaraktärens känslor och upplevelser vävs samman. Naturligtvis har både namnen och ödena på de huvudpersoner som varit prototyper för romanen ändrats. Det intressanta är dock att Bunin inte gillade när *Zizn Arsenjeva* ansågs som en självbiografi trots att han hade lagt sitt livs material som grund. Bunins fru skriver om detta men erkänner samtidigt att det finns många biografiska drag i romanen:

[...] некоторые критики, к большому возмущению Ивана Алексеевича, [...] называли и называют его роман «Жизнь Арсеньева» автобиографией [...] Конечно, в «Жизни Арсеньева» очень много биографических черт [...] но все художественно переработано и подано в этом романе творчески, и может быть подано так потому, что автору хотелось, чтобы это было так и в его жизни.²

[...] vissa kritiker till Ivan Alekseevitjs stora förargelse, [...] kallade och kallar hans roman *Zizn Arsenjeva* en självbiografi [...] Självklart finns det väldigt många biografiska drag i *Zizn Arsenjeva* [...] men allt är konstnärligt omarbetat och presenterat i den här romanen på ett kreativt sätt och det är kanske presenterat så eftersom författaren ville att det skulle vara så i sitt liv.

Trots att Bunin själv är kritisk till att kalla romanen självbiografisk håller jag med Vladislav Chodasevitj när han hävdar att ”стремление к полноте высказывания привело Бунина к

¹ Shroyer (2014), s. 119

Alla översättningar av ryska citat till svenska är gjorda av mig (Vera Smolina)

² Muromtseva-Bunina (1989), s. 24

автобиографии – ”единственной форме свободного романа”, при этом внутреннее единство произведения, в отличие от романа, основывается” не на единстве фабулы, а лишь на единстве героя”/ strävan efter uttryckandets fullständighet ledde Bunin till en självbiografi – ”den enda formen av fri roman”, medan verkets interna enhet, till skillnad från romanen, inte baseras på handlingens enhet, utan bara på hjältens enhet”.³

Min utgångspunkt i uppsatsen är att *Zizn Arsenjeva* är en självbiografi.

Nabokov använde inte sig av den fiktiva berättarkonsten i framställningen av sitt liv. Han var en av de första ryska författare som började introducera några nya modernistiska grepp. Det skulle inte vara en överdrift att säga att Nabokov uppfann en sorts ny form som kombinerade i sig både en självbiografi och ett skönlitterärt verk. Till skillnad från Bunin gav Nabokov sin roman en mycket bestämd undertitel - *en självbiografisk roman*. Detta verk täcker Nabokovs livstid från födelsen till ungefär fyrtioårsåldern. Historien berättas i första person och beskriver verkliga händelser och riktiga människor, men detta är inte en slags lineär saklig skildring av författarens liv. Paul Eakin menar i *Fictions in autobiography. Studies in the Art of Self-invention* att fiktionen är högst närvarande i denna självbiografi:” I have emphasized the presence of fiction in autobiography [...] it should be Nabokov, one of the great believers in the self in our time and one of our greatest artificers, who captures for me best this sense of mystery”.⁴

Således är båda verken romaner, men det finns en betydande skillnad i deras stilistik. Jag är benägen att formulera den på följande sätt. Bunins verk är en ren fiktion med ett självbiografiskt inslag. Nabokovs roman står betydligt närmare memoarens strategi men innehåller ett ganska stort inslag av fiktion. Med fiktionen menas enligt Arne Melberg ”en riktig litteratur”⁵ som inte blandas med verkligheten. Skillnaden mellan de två romanerna demonstrerar en viss utveckling i 1900-talets litteratur nämligen en övergång från den klassiska formen till modernismen. Shroyer konstaterar att Nabokov visade sin modernism när han: ”[...] отринул все литературные школы и движения, а потом раздвинул самые границы языков и культур/ [...] avvisade alla litterära skolor och rörelser och drev sedan språks och kulturers själva gränser”.⁶ När Shroyer jämför Bunin med Nabokov menar han naturligtvis att Nabokov gick utanför gränserna precis för den ryska klassiska skolan vilken Bunin tillhörde. Melbergs klassificering är mer allmän och gäller hela den västerländska litteraturen. Hans distinktion mellan klassiker och modernister handlar i första hand

³ Volodina (1998), s. 70

⁴ Eakin (1985), s. 277

⁵ Melberg (2008), s. 10

⁶ Shroyer (2014), s. 222

om olika litterära strategier och olika motiv för att skriva om sig själv. Denna distinktion ska jag överväga mer detaljerat längre fram i avsnittet *Tidigare forskning*.

I samband med frågan om övergången från klassiker till modernister är det intressant att beakta hur Bunins inflytande på den unge Nabokov diskuterades. På 1920-talet förblev Bunin en av de största ryska författarna i emigranternas litterära krets. Den unge Nabokov fick snabbt uppmärksamhet som en ny växande talang när han började publiceras i Europa. Detta par Bunin-Nabokov räknades först som "Lärare-elev". Bunin uttryckte sig som så att det inte skulle finnas någon Nabokov utan Bunin: "Я думаю, что я повлиял на многих. Но как это доказать, как определить? Я думаю, не будь меня, не было бы и Сирина (хотя на первый взгляд он кажется таким оригинальным). / Jag tror att jag har påverkat flera. Men hur kan man bevisa det, definiera det? Jag tror inte att det skulle finnas någon Sirin [Sirin är Nabokovs pseudonym] utan mig (trots att han verkar vara så originell vid första blicken)."⁷ Nabokovs första roman *Masjnjka* (1926), som han skrev i en klassisk stil nära Bunins bekräftar detta inflytande. Romanen ansågs som "apogeum av Bunins period i Nabokovs författarskap".⁸ Senare verkade Nabokov inte vara så nöjd med sin första roman och utvärderade sitt arbete som "[...] писание, довольно, впрочем неудачной книги / [...] skrivandet dock av en ganska misslyckad bok".⁹

Nabokovs syn på Bunin som har förändrats med tiden kan också anses som ett exempel på skillnaden i deras åsikter på författarskap. I början av sin karriär visade Nabokov en mycket värnadsfull attityd till Bunins talang. År 1929 skickade han sin samling av berättelser och dikter som present med sådana ord: "Ивану Бунину. Великому мастеру от прилежного ученика. Берлин. XII.29/ Till Ivan Bunin. Till den stora mästaren från en filtig student. Berlin. XII.29".¹⁰ Ungefär tjugo år senare skrev han något i en helt annan ton i kapitlet dedikerat till ryska författare: "Книги Бунина я любил в отрочестве, а позже предпочитал его удивительно струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит. / Bunins böcker gillade jag när jag var tonåring, men senare föredrog jag hans otroligt flytande dikter till den brokadliknande prosan som han var känd för".¹¹ På liknande sätt förändrades mästarens attityd till eleven. Ju mer erkänd Nabokov blev, desto mer skeptiskt uttryckte sig Bunin i relation till sin yngre kollega. År 1940 skrev Bunin om Nabokov följande: "Нельзя отрицать его таланта, но все, что он пишет, это впустую, так что читать его перестал. Не могу, внутренняя пустота. / Man kan inte förneka

⁷ Shraye (2014), s. 182

⁸ Shraye (2014), s. 74

⁹ Nabokov (1999), s. 169

¹⁰ Shraye (2014), s. 61

¹¹ Nabokov (1999), s. 192

hans talang, men allt som han skriver är förgäves, så att jag slutade läsa honom. Jag orkar inte mer, detta är inre tomhet.”¹²

En sådan kritik av varandras stilar ledde till att förhållandet mellan författarna så småningom utvecklades till ett litterärt motstånd, särskilt förvärrat efter att Nabokov lämnat Europa.

Med sammanfattning av vad som skrivits ovan kan jag konstatera att Bunin och Nabokov är de två av de största namnen i den ryska litteraturen under första hälften av 1900-talet. Bunins verksamhet hade dock aldrig varit så bra undersökt som Nabokovs arv. Det hade skrivits ojämförligt mer om Nabokov än om Bunin i den västerländska kritiska litteraturen. Förklaringen till detta bör främst sökas i Nabokovs övergång till ett engelskspråkigt författarskap efter han flyttade till USA. Frågan varför Nabokov har utforskats bättre är dock inte av största vikt för min uppsats. Vad jag syftar på är att undersöka det som inte gjorts tidigare nämligen jag ser ett behov av att komplettera den forskning som finns i fråga om jämförande studier mellan Bunin och Nabokov. I min jämförande analys av dessa två självbiografier vill jag ta reda på vad som skiljer klassikerns sätt att skildra sig själv från modernistens. Med tanke på att de båda romanerna skrevs efter författarna hade emigrerat från Ryssland verkar det viktigt att ta speciell hänsyn till exils faktor, vilken Melberg också anser vara avgörande för modernister men inte för klassiker. Allt detta leder till en fråga om tidigare forskning som jag lyfter fram i nästa del.

1.3. Tidigare forskning

Det finns inga studier som har genomfört en jämförande analys av romanerna i frågan. Det finns dock ett ganska omfattande arbete om dessa två författare: Maxim Shrayers *Bunin i Nabokov. Istorija sopernitjestva/Bunin och Nabokov. Historia av rivalitet*. Boken ger en detaljerad beskrivning av författarnas förhållande och visar dess komplexa utveckling från en vänlig och ömsesidigt respektfull relation i början till en rivalitet i slutet. Shrayer hävdar att författarna tillhörde två olika inriktningar inom litteratur. Bunin ansåg sig själv vara en av de sista och till och med militanta klassikerna, medan Nabokov var en modernist: ”Han [Nabokov] är lika långt från Bunin som Dostoevskij är från Tolstoj”.¹³ Dessutom pekar Shrayer på några huvudsakliga ämnen där författarna skilde sig särskilt tydligt, bland annat *dödens roll i berättelsen* och *minnets betydelse – hur minnet fungerar*. Han påstår att döden spelade en huvudsaklig roll för klassikern

¹² Shrayer (2014), s. 165

¹³ Shrayer, (2014), s. 227

Bunin: ”Для Бунина смерть как прием построения концовки была воплощением его жизненной философии/ För Bunin var döden, som ett grepp för att konstruera verkets slut, förkroppsligandet av hans livsfilosofi”.¹⁴ Dessutom pekar Shrayer på den skillnad som gäller minnen: ”В произведениях Бунина, включая ”Жизнь Арсеньева”, [...] у памяти нет заданной структуры [...] Однако в произведениях Набокова воспоминания всегда находятся под жестким контролем автора/ I Bunins verk inklusive *Zizn Arsenjeva*, [...] har minnen inte en given struktur [...] Fast i Nabokovs verk är minnena alltid under författarens strikta kontroll”.¹⁵ Shrayer jämför några noveller och dikter och till och med nämner båda de självbiografiska verken, men han har aldrig jämfört *Zizn Arsenjeva* och *Drugie berega*.

När Melberg utforskar självskrivets fenomen gör han en tydlig indelning i klassiker och modernister. De två inriktningarna analyserar han i kapitlen som kallas ”Mina klassiker” respektive ”Modernister: exil och självframställning”. Melbergs idé baseras på hypotesen att klassiker och modernister har olika motiv för självskrivande. Detta är nämligen död för klassiker och exil för modernister. Forskaren ägnar ett speciellt avsnitt åt just Nabokovs självbiografi med speciell fokus på exil, men han har aldrig studerat Bunins roman.

Både Melberg och Shrayer är alltså överens att döden är ett viktigt motiv för klassiker, men Shrayer inkluderar inte exil i sin studie. För mitt arbete är det särskilt relevant att visa att exilen gestaltas på olika sätt hos de två författarna vilket kan tjäna som belägg för att de hör till två olika genrer. Därför kommer jag att använda Melbergs kategorisering av klassiker och modernister i min jämförelseprocess. Vidare i uppsatsen kommer jag att styrka diskussionen av Melbergs teori i avsnittet *Teoretiska utgångspunkter*.

1.4. Syfte och frågeställning

I denna uppsats kommer jag att genomföra en jämförande studie av två självbiografiska romaner av Bunin och Nabokov. Författarnas biografier har vissa likheter och detta återspeglas i valet av flera liknande ämnen men samtidigt finns det något som skiljer dem åt på ett markant sätt. Denna skillnad beror på att författarna tillhörde två olika litterära inriktningar som präglade romanernas stilistik på ett mycket specifikt sätt. Syftet med min uppsats blir alltså att göra en fallstudie där jag använder Melbergs teori och klassificering och applicerar den på en jämförelse mellan Bunin och

¹⁴ Shrayer (2014), s. 197

¹⁵ Shrayer (2014), ss. 201-202

Nabokov. Resultat ska visa om hans distinktion mellan klassiker och modernister stämmer på skillnaden mellan Bunins och Nabokovs romaner.

Ett centralt moment i Melbergs klassificering är frågan om exil som viktigaste motiv för modernister. Bunin som ovan sagts var en klassiker men han skrev sin roman också i exil. Melberg påstår att exilen för klassiker "[...] var en latent faktor [...] [men] motiven kan förstås kombineras".¹⁶ Just detta är karakteristiskt för Bunin som hade ett annat förhållningssätt till exil än Nabokov. Det är alltså avgörande för min undersökning att visa att exil hade helt olika konsekvenser för författarnas liv och deras litterära karriärer som direkt påverkade båda romanerna.

I uppsatsen kommer jag således att besvara denna frågeställning:

På vilket sätt har exilen påverkat Bunins och Nabokovs skildring av sig själv?

1.5. Metod, material och begränsningar

Metod för min undersökning är en komparativ analys av dessa två romaner med utgångspunkt i de tidigare forskningar som finns i både litteraturvetenskapliga och biografiska områden. Som primära källor tar jag naturligtvis romanerna själva. Jag nämnde ovan att de tillhör två olika genrer: Bunins roman är skriven i genren av fiktion medan Nabokovs verk, som är en självbiografisk roman, kan tillskrivas dokumentärergenren. Som sekundär litteratur väljer jag främst de böcker och artiklar som är relaterade till mitt ämne och som undersöker både författarnas förhållande och verksamhet. Jag kommer dessutom att hänvisa till några teoretiska studier som ger en definition och förklarar de grepp och tekniker som författarna använder.

Jag följer vissa begränsningar under arbetets gång:

- Inom detta arbetes ramar kommer jag att överväga bara somliga teman gemensamma för romanerna som är relevanta för min frågeställning.
- Jag tar inte Nabokovs engelskspråkiga självbiografier som primära källor men kommer att hänvisa till några studier som undersöker dem. Alla tre nämnda verk (*Conclusive evidence*, *Drugie berega* och *Speak, memory*) är en bearbetning av samma material.

¹⁶ Melberg (2008), s.21

2. Teoretiska utgångspunkter

Som teoretisk grund för min undersökning har jag valt Arne Melbergs studie om den självbiografiska genren. Det finns tre skäl varför just hans teori tycks vara mest relevant att använda. För det första undersöker Melberg självskrivandets fenomen i förhållande till både klassiker och modernister. För det andra definierar han den principiella skillnaden i motivet för dessa två inriktningar. För det tredje föreslår han att man överhuvudtaget betraktar självbiografien som en speciell genre i vilken olika drag från olika litterära genrer kan kombineras.

I boken *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen* ger Melberg en överblick och presenterar sina tankar hur det är att skriva om sig själv. Begreppet *självframställning* introduceras som en samlade term för olika typer av självbiografiska strategier och detta är ”[...] litteraturens sätt att kanske inte besvara men åtminstone diskutera den fundamentala frågan ”*Vem är jag?*” ”¹⁷ Han förklarar varför det nya begreppet är av stor betydelse. Traditionellare termer som självbiografi, självporträtt eller memoarer tenderar enligt Melberg att falla in i en slags litterär metafysik som leder till en viss *antingen-eller* sortering: kontinuitet eller förnyelse, minne eller glömska, fiktion eller verklighet, konstruktion eller rekonstruktion, självporträtt eller berättelse, presentation eller representation, pakt eller potential. Melberg menar att man inte bör sortera sina tankar i absoluta motsatser utan att se litterära kriterier i sin helhet. Han menar bland annat att man inte behöver separera och motsätta en riktig litteratur det vill säga ”fiktion” från sakprosa eftersom den självbiografiska genren oundvikligen inkluderar den litterära konstnärliga komponenten samt berättelsen om verkliga händelser. Resultatet blir en *både-och* teori som överväger självframställningen *både* som skönlitterärt *och* sakligt verklighetsbeskrivande. Melberg fortsätter med hänvisning till sin första inspiratör Michel Beaujours och hans *Miroirs d'encre* (1980). Där ser man att det finns ytterligare en sortering av den självbiografiska genren i två bås: självbiografi och självporträtt. Melberg vägrar skilja den så kallade lineära självbiografien, som är en sannfärdig representation av sig själv och sin levnadsbana, från det icke-lineära självporträttet, vars mål inte är att berätta hela sanningen på en rak väg från då till nu. Detta är en icke-lineär associativ representation som är resultat av författarens egen vision och eget sätt att skildra sig själv. Melberg erkänner att han är lika fascinerad av både fragmentariskt porträtt och traditionellt berättad självbiografi. Dessutom nämner forskaren *samspelet* mellan porträtt och berättelse hos några av 1900-talets modernister inklusive Nabokov. Jag är benägen att anse att fenomenet *samspelet* till stor del är tillämpligt på Bunins huvudkaraktär trots att man inte räknar Bunin till modernisterna.

¹⁷ Melberg (2008), s.7

I sin skeptiska inställning till den litterära metafysiken har Melberg funnit en likasinnad person - den analytiska filosofen Galen Strawson. Den sistnämnda kritiserar skarpsinnigt i sin avhandling *Against Narrativity* de psykologer och filosofer som påstår att det finns bara ett sätt att beskriva livet - en berättelse. Enligt Melberg föreslår Strawson en konkurrerande tes: att det finns två personlighetstyper, den diakrona och den episodiska. Skillnaden mellan dem definieras på följande sätt:

The basic form of Diachronic self-experience is ... – something that has relatively long-term diachronic continuity, something that persists over a long stretch of time, perhaps for life. I take it that many people are naturally Diachronic, and that many who are Diachronic are also Narrative in their outlook on life.

If one is Episodic, by contrast, ... One has little or no sense that the self that one is was there in the (further) past and will be there in the future, although one is perfectly well aware that one has long-term continuity considered as a whole human being. Episodics are likely to have no particular tendency to see their life in Narrative terms.

The Episodic and Diachronic styles of temporal being are radically opposed [...]¹⁸

För Melberg finns det två viktiga punkter. För det första håller han med Strawson att självskrivandet är mycket mer än bara berättelsen: ”Strawson styrker min misstänksamhet mot de teoretiker som reducerar självframställningens strategier till *en*, nämligen berättelsen. Och som sen reducerar berättelsen till en komprimerad, lineär, sammanhängande och överskådlig struktur [...]”¹⁹

För det andra går han vidare och utvecklar Strawsons tes:

Samtidigt måste jag konstatera att Strawson upprepar den tidigare nämnde Beaujours distinktion: Strawsons diakronisk/episodisk motsvarar Beaujours självbiografi/självporträtt. Vilket skulle betyda att Strawson inte bara formulerar en berättigad (och för mig inspirerande) kritik av en slags narrativ imperialism men att han också som Beaujour själv hemfaller åt en reduktiv metafysik: att sortera människor i *antingen* diakrona *eller* episodiska typer reducerar de många möjligheter till varianter och korsbefruktningar som finns i verklighetens *både-och*.²⁰

Enligt Melberg måste författarna själva inte motsättas som två olika typer. Han menar att de diakrona respektive episodiska egenskaperna finns hos alla författare, så att alla självbiografier kan inordnas på en glidande skala mellan diakron och episodisk stil. Denna *både-och* strategi inspirerar till att titta på romanerna i frågan ur ett nytt bredare perspektiv. Låt oss titta igen på de

¹⁸ Strawson (2004), s. 430

¹⁹ Melberg (2008), s. 16

²⁰ Melberg (2008), s. 16

drag där enligt Melberg dessa två typer skiljer sig åt: i diakron typ: ” [...] livet själv ordnat som en berättelse med början, mitt och slut; och livets mening som upptäckten och fullkomligheten av denna berättelse”, i episodisk typ: ” Medan den episodiska typen i stället finner livet självt och livets mening i dess enskildheter, dess tillfälligheter, dess *highlights*, dess episoder”.²¹

Utifrån denna distinktion verkar Bunins tendens vara mer diakron eftersom romanens handling utvecklas i enlighet med den ”korrekta” kronologin från födelsen och upp till en viss hjältens ålder. Bunin går emellertid allt oftare utöver kronologiska ramar under romanens förlopp och detta indikerar närvaron av det episodiska. Nabokov, till skillnad från Bunin, tillåter sig mer frihet i förhållande till kronologin. Melberg karakteriserar detta på följande sätt: ”Nabokov upprätthåller kronologin men han motarbetar den samtidigt”.²² Jag håller med detta påstående från Melbergs forskning men skulle vilja notera att Nabokov är unik just i denna sin förmåga att se livets betydelse i dess *highlights*. Det finns alltså både diakrona och episodiska komponenter i romanerna precis som Melberg påstår och därför tycks det mer korrekt att prata om två olika tendenser hos dessa två författare.

Vidare diskuterar Melberg frågan huruvida en självbiografi ska anses som en ”pakt” eller en ”potential”.²³ En sådan uppdelning föreslogs av Philippe Lejeune i sin *Le pacte autobiographique* (1975). Med ”pakt” menas en sorts kontrakt mellan författare och läsare där författarens namn försäkrar att boken inte bara är skriven av honom utan också berättar om honom. En ”potential” innebär att självbiografien inte kan avgränsas från fiktionen eftersom den är en aspekt i vilken litterär text som helst. Författare som skriver självbiografier ägnar sig *både* åt att skriva sanningen om sig själva *och* att gömma sig bakom fiktionen, men de gör det på en glidande skala. Som jag inledningsvis nämnde finns det en viss skillnad i romanernas genre. Användningen av en sådan ordkombination - *Självbiografisk roman* - gör det möjligt för Nabokov att sudda ut den tydliga gränsen mellan *roman* och *självbiografi*. Genom att förena de två genrerna undertecknar han en ”pakt” och förbehåller sig samtidigt rätten till fiktion. Bunins skrivande är uppenbarligen ett skönlitterärt verk som bör anses som en ”potential”. Men den andra rösten som tillhör den redan vuxna huvudkaraktären hänvisar ständigt till författarens *Jag*, vilket gör ”pakten” ganska implicit men ändå helt konkret.

I avsnittet *Självframställningen fenomenologi* noterar Melberg att han måste hålla sig från risken att falla in i de tankebanor som han själv kritiserar. Denna rädsla berör en ytterligare indelning av

²¹ Melberg (2008), s. 15

²² Melberg (2008), s. 89

²³ Melberg (2008), s.12

författare nämligen i klassiker och modernister. Med tanke på att Bunin anses tillhöra det klassiska och Nabokov det modernistiska lägret är den aspekten av stor betydelse för min studie. Melberg visar hur fenomenet *jagets fördubbling* utvecklades från klassiker till modernister. I kapitlet dedikerat *Mina klassiker* relaterar Melberg till Michel de Montaigne som hade öppnat självframställningens moderna historia och upptäckt detta fenomen: ”[...] självskrivandet innebär att jaget fördubblas till en instans som skriver om och reflekterar över det jag som lever och har levt”.²⁴

Fenomenet enligt Melberg går igen hos några klassiker som Rousseau, Nietzsche, Strindberg, Proust. Därefter tar *jagets fördubbling* en rad nya former hos författarna av den nya generationen, bland annat hos de som skildrar sig i sin yngre ålder som exempelvis Selma Lagerlöf och Aksel Sandemose. Jag tycker att den här listan absolut kan inkludera Bunins namn. Han berättar sin historia i första person som är unge Aljosa Arsenjev och reflekterar samtidigt över sina egna känslor och minnen från det *Jag* som är den vuxne huvudkaraktären tjugo-trettio år senare. Den här distanseringen i tiden mellan två *Jag* skapar så att säga två hjältar – i *Dåtid* och i *Nutid* vilket precis återspeglar den fördubbling som Melberg menar.

Vad gäller modernisterna blir situationen ännu mer komplex: Melberg refererar till ytterligare två forskare – Serge Doubrovsky som lanserat termen *autofiktio*n och Poul Behrendt som uppfunnit begreppet *dobbelkontrakten*. Det sistnämnda definieras i modern litteratur som en teknik att beskriva sannfärdigt sig själv och verkligheten och samtidigt fikionalisera sig själv och verkligheten. Nabokov är enligt Melberg den som prövade detta *dubbla kontrakt* i kombination med det *fördubblade Jaget* (en sorts indelning i två jag – det som skriver och det som reflekterar över det jag som lever och har levt): ”I framställningen av sig själv siktar Nabokov i stället till odödlighet och landar i det utbyte mellan Nu och Då, mellan skrivande jag och det jag som skrivaren minns, som ligger i den självbiografiska verksamhetens natur”.²⁵

Melberg kommer dock till slutsatsen att det som Behrendt kallar det nya litterära fenomenet går tillbaka till Montaigne: ”Behrendt kastar en skarp blick på en aktuell tendens, som emellertid inte är mer aktuell än att den kan ledas tillbaka ända till Montaigne”.²⁶ Modernisterna var alltså inte pionjärer i *Jagets fördubbling*. Därför kan man påstå att fenomenet fanns *både* bland 1900-talets

²⁴ Melberg (2008), s. 17

²⁵ Melberg (2008), s. 92

²⁶ Melberg (2008), s.18

modernister *och* de som fanns före modernister och kan appliceras följaktligen både på Bunin och Nabokov.

Nästa viktiga aspekt som Melberg tar fram gäller motivet – varför skriver man om sig själv? Här finns det två eventuella anledningar – döden och exilen för respektive klassiker och modernister, trots att motiven också kan kombineras.

Jag föreställer mig att mina klassiker ställde sig den gamla frågan *vem är jag?* eller kanske *vem var jag?* Båda frågorna formulerades när man upplevde att Döden närmade sig eller när man ställdes inför ett hot eller utpressningssituation som associerades med död och förvandling...Ser man på mitt lilla urval av klassiker så verkar det ändå inte som att Döden skulle vara enda möjliga svaret på frågan varför man framställer sig själv litterärt.²⁷

Detta illustrerar precis Bunins situation där både tankar om den kommande döden och exilen kan betraktas som viktiga anledningarna. Bunin var mycket äldre än Nabokov och hans situation i exilen förvärrades av några ytterligare faktorer så som komplicerade relationer i sitt personliga liv, oordning i en ny miljö, längtan efter det förlorade hemlandet. Allt detta fungerade som ett ännu mer komplext motiv för Bunin. Vad gäller modernisterna pekar Melberg på exilens avgörande roll:

I modern tid har uppbrottet eller livsavbrottet ofta fått en tvungen och dramatisk karaktär och blivit exil. Läger man därtill att framstående samtidsfilosofer som Jacques Derrida och Julia Kristeva – båda exilerade – framhållit hemlöshet och exil som avgörande faktorer för språklig kompetens, så antar exilen karaktär av universell horisont, ungefär som ”modernitet” numera fungerar som kulturhistorisk patentnyckel.

Exilen är dessutom en viktig komponent i mitt eget liv [...] ²⁸

Han dedicerar hela tredje kapitlet med titeln ”Modernister: exil och självframställning” åt sådana moderna författare som Banti, Bernhard, Pamuk, Canetti, Naipaul, Sebald och Nabokov där han skriver: ”Någonting har tillkommit som definitivt skiljer pionjärerna från moderna självframställare: detta nya kallas förlust”.²⁹ Självframställningen handlar här om den förlorade identiteten. I Nabokovs fall är det mest relevant för författaren var tvungen att emigrera inte en utan två gånger. Melberg ägnar mycket uppmärksamhet åt detta: ”Den fördubblade exilen i kombination med det nya språket tycks helt enkelt ha skapat behov att stabilisera minnesbilderna av det gamla Självvet”.³⁰ Och utvecklar idén om det *fördubblade Jaget*: ”Det är inte bara tidsavståndet mellan Nu och Då som fördubblar Jaget utan också det geografiska, politiska och

²⁷ Melberg (2008), s. 20

²⁸ Melberg (2008), ss. 20–21

²⁹ Melberg (2008), s. 21

³⁰ Melberg (2008), s. 88

språkliga avståndet”.³¹ Exilen blir därmed den orsak som ytterligare förstärker behovet av att distansera de två Jagen. Här blir tiden inte en enda faktor. Den tvingade förändringen av landet spelar också en betydlig roll.

Det tycks således att exilen påverkade både Bunins och Nabokovs självframställningar. För min undersökning är det centralt att visa den skillnad som finns i exilens påverkan för båda romanerna. Jag kommer att klargöra denna fråga främst genom att använda Melbergs definition av skillnaden mellan klassiker och modernister. För teoretisk del kommer jag att bidra i min studie med Bunins självbiografi som hörde till den klassiska inriktningen men samtidigt kombinerade motiven död och exil. Dessutom finns det en möjlighet att komma med några nya insikter som gäller de klassiska respektive modernistiska litterära greppen. Sålunda kommer jag att lägga Bunins namn till Melbergs lista av klassiker.

3. Analys

I den första delen av min analys jämför jag romanernas narratologiska struktur i syfte att studera huruvida författarna kan hänföras till två olika klassificeringar: klassikerna respektive modernisterna. I den andra delen av min analys presenterar jag några gemensamma teman och gör en jämförelse av de grepp som används av både författarna. Jag skulle vilja klargöra att begreppen ”tema” och ”motiv” inte bör förväxlas. Med motiv menar jag en typsituation eller en anledning som gör att författaren skriver om sig själv och svarar på frågan – varför skriva om sig själv? Med tema menas en viss handling eller en rad handlingar och detta svarar på en annan fråga – vad skriver man om? Denna distinktion är särskilt viktig i samband med analysen av Bunins verk i vilket döden är både tema och motiv. I den sista delen av min analys kommer jag att studera exil som motiv för att besvara frågeställningen.

3.1. Romanernas narratologiska struktur

3.1.1. Narratologisk struktur hos Bunin

Zizn Arsenjeva är skriven som en biografisk berättelse i första person, Aljosja Arsenjev, och skildrar hans liv från födelsen, genom uppväxten till omvandlingen till en man i tjugoårsålder. De allra första raderna i romanen förklarar både kärnan och motivet för självskrivandet – att göra sina

³¹ Melberg (2008), s. 92

minnen levande: ” Вещи и дела, еще на не написании бывают, тмою покрываются, и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленнии [...] / Saker och handlingar som inte är nedtecknade, täcks av mörker och glöms bort i en kista av medvetlöshet, de som är skrivna förblir levande [...] ”³² Glömskan är för Bunin en slags död fast inte fysisk och han ser sin uppgift som författare att skydda sina minnen från döden. Detta återspeglar Melbergs syn på döden som klassikernas första motiv.

Romanen består av fem delar som kallas böcker, de första tre ägnas åt barndomen och yngre tonåren. Den fjärde boken skildrar Aljosja som nu börjar fundera på sitt självständiga liv. Den blivande författaren blir ännu mer medveten om sin närhet och känner kopplingen till de stora ryska klassikerna Pusjkin, Lermontov och Tolstoj. Samtidigt är det en smärtsam och komplicerad tid av sökandet efter sig själv. Han vill befria sig från det vanliga livets rutin, reser mycket och lämnar äntligen sitt hem. Den femte och största boken av *Zizn Arsenjeva* är dedikerad till den period när huvudkaraktären flyttar till staden och börjar arbeta på en tidning. Författaren ställer en fråga till sig själv om vad han måste skriva: ”Основное было всегда свое, личное [...] Что ж, думал я, может просто начать повесть о самом себе? /Det huvudsakliga var alltid min egen, min personliga [...] Vad, tänkte jag, ska jag kanske bara börja skriva en novell om mig själv?”³³ Det visar att självbiografi redan då var ett intressant ämne för Bunin. Det sista stycket är författarens kärleksförklaring till sin flickvän Lika. Denna största och starkaste känsla hade han burit genom hela sitt liv.

Romanen motsvarar mestadels den diakrona typen, det vill säga den börjar från början - läsaren får veta var och när huvudkaraktären föddes. Bunin reflekterar över människans medvetenhet om sin början och sitt slut: ” У нас нет чувства своего начала и конца. И очень жаль, что мне сказали, когда именно я родился. Если бы не сказали, я...был бы избавлен от мысли, что мне будто бы полагается лет через десять или двадцать умереть. / Vi människor saknar en känsla för när våra liv börjar och slutar. Och det är synd att man berättade för mig när jag exakt föddes. Om man inte hade sagt något, då hade det besparat mig en tanke på att jag skulle dö om ungefär tio eller tjugo år.”³⁴ Denna observation om livet som en kontinuerlig oändlig process kan också anses som en indikation på den diakrona typen. Bunin tillåter sig dock att avvika från en välordnad kronologisk struktur i vissa parenteser. Han gör det när han skriver om sin mor. Den lilla pojken säger: ”Мать была для меня совсем особым существом среди всех прочих, нераздельным с моим собственным, я заметил, почувствовал её, вероятно, тогда же, когда

³² Bunin (1982), s. 7

³³ Bunin (1982), s. 282

³⁴ Bunin (1982), s. 77

и самого себя. / Modern var för mig en mycket speciell varelse bland de vuxna, oskiljaktig från min egen existens, antagligen lade jag märke till henne och lärde känna henne samtidigt som jag upptäckte mitt eget vara”.³⁵

Några rader senare vänder den redan vuxne huvudkaraktären sig till minnet av sin mor som inte finns mer och sedan länge är begravd i det avlägsna Ryssland: ”В далёкой родной земле, одинокая, навеки всем миром забытая, да покоится она в мире [...] Ужели это она, которая некогда качала меня на руках? / I det avlägsna hemlandet är hon ensam, glömd av hela världen för evigt, må hon vila i frid [...] Är det verkligen hon som en gång gungade mig i sin famn?”³⁶

Narratologi är vetenskap som beskriver berättelsers natur, funktion och struktur. Skalin definierar narratologi enligt följande: ” [...] förhållandet mellan berättelsen, uppfattad som själva den berättande texten, å ena sidan och det berättade, uppfattat som det omtalade händelsen eller händelsekedjan, å den andra”.³⁷

Bunins två citat om sin mor demonstrerar hur författaren bryter denna händelsekedja. Detta ”brott mot den naturliga kronologiska ordningen” kallas anakroni. Känsloerna till modern beskrivs från det lilla Aljosjas jag som fanns i dåtid och sedan från den vuxne huvudkaraktären som finns i nutid. Ett sådant tidssprång från dåtid till nutid exemplifierar *prolepsis* eller *framåtblick/flashforward*, begreppet beskrevs av Gérard Genettes i sin *Discours de récit* under rubriken *Tempus*: “Prolepsis for Genette, is a moment in a narrative in which the chronological order of story events is disturbed and the narrator narrates future events out of turns”.³⁸

Det vore fel att påstå att Bunin ständigt är anakronisk men det finns några fall av detta ”brott mot kronologi” under romanens utveckling. Det är episoderna där Bunin från nuet vänder sig till händelserna i det förflutna. Det är exempelvis sådana grepp som 1) *minnet av minnet* och 2) *minnet om två händelser vid olika tidpunkter* som är förenade under en symbol. Jag kommer att analysera dem längre fram under underrubriken *Minne*.

³⁵ Bunin (1982), s. 84

³⁶ Bunin (1982), s. 85

³⁷ Skalin (2002), s. 181

³⁸ Currie (2007), s. 29

3.1.2. Narratologisk struktur hos Nabokov

Nabokovs roman består av fjorton kapitel och omfattar perioden från början av 1900-talet till år 1940 när Nabokov emigrerar till USA. Den största delen ägnas åt författarens barndom och tonåren då alla händelser fortfarande skedde i Ryssland och under resor till Europa. De två sista kapitlen beskriver livet i exil i England, Tyskland och Frankrike under perioden 1919–1940.

För Nabokovs självskrivande är anakronin mycket karakteristisk. Han bryter kronologin i praktiskt taget varje kapitel eftersom hans berättelse inte är historia om tiden och i tiden utan en tematisk generaliserande analys av det förflutna och dess reflektion i nuet. Nabokov erkänner: ”Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои ранние воспоминания, мне приходится равняться по кометам и затмениям, как делает историк, датирующий обрывки саг. / För att placera några av mina tidiga minnen på rätt plats i tiden måste jag följa kometer och förmörkelser, likt en historiker som daterar fragment i sagor”.³⁹

I första kapitlet möter läsaren lilla Vladimir vid tre års ålder och får veta hans födelsedatum först i det åttonde kapitlet. En sådan konstruktion indikerar en mer episodisk karaktär av romanen där den ”korrekta” kronologin överhuvudtaget inte är så viktig för författaren. Melberg karakteriserar Nabokovs sätt att framställa sig själv som: ” ”systematiskt” samlade ”minnen” [...] men den systematik det handlar om är inte i första hand kronologisk; Nabokov bekänner att han inte tror på tid utan gärna ”viker ihop” sitt livs sekvenser till samtidighet för att därmed finna mönster [...]”⁴⁰

Det avgörande för Nabokov är alltså att fördjupa sig i något specifikt ”mönster” eller tema. Varje kapitel är dedikerat till sitt eget tema och fullt inte bara av minnen utan också av funderingar, känslor, upplevelser, diskussioner om det mest viktiga.

När man återvänder till frågan om kronologi i *Drugie berega* är det kanske mer relevant att notera att Nabokov alltid använder sin egen kronologi vilket inte sammanfaller med den vanliga tidskronologin: ”Nabokov eftersträvar ett slags ”tidlöshet”, vilket skapar en intressant spänning i hans biografi eftersom den, som alla biografier, har en kronologi som tickar i riktning mot skrivsituationens Nu”.⁴¹

Jag kommer att bidra med några konkreta episoder från romanen för att visa det som Melberg tar fram i sin observation. När Nabokov så färgrikt beskriver sin tidiga barndom skapar han ett slags

³⁹ Nabokov (1999), s.15

⁴⁰ Melberg (2008), s. 88

⁴¹ Melberg (2008), s. 89

minnesnät, det vill säga sträcker han ut trådarna till de tidpunkterna där han redan är äldre. Varje minnets avsnitt, varje familjs medlem, varje resa utomlands från sin barndom förbinder han ständigt med sitt äldre *Jag* i tonåren eller även i vuxen åldern. Detta ger honom en möjlighet att titta på minnet och bedöma händelserna som en vuxen person. Och de är inget annat än anakronin i form av *framåtblickar*.

”Brottet mot kronologi” finns hos Nabokovs också i form av *analepsis/tillbakablickar*. Nabokov definierar det som sin förmåga att hålla sitt förflutna nära sig: ”[...] эта страстная энергия памяти [...] моя способность держать при себе прошлое. / [...] denna brinnande minnets energi [...] min förmåga att hålla det förflutna nära mig.”⁴² Det finns ett intressant exempel - han beskriver en händelse som ägde rum långt före hans egen födelse, exakt den 5 augusti år 1883:

[...] вдруг села, раскрыла шелковисто-багряные с павлиньими глазками крылья и была поймана ловким немцем-гувернером этих предыдущих набоковских мальчиков исключительно редко попадавшаяся в наших краях ванесса. Отец мой как-то даже горячился, когда мы с ним задерживались на этом мостке [...] ⁴³

[...] den ”vanessa” fjäril som var extremt sällsynt i vårt område satte sig ner plötsligt, öppnade sina silkeslena körsbärsröda vingar som var hade sin fläck liknande ett påfågelöga och blev fångad av dessa tidigare Nabokovs pojks skickliga tyska guvernör. Min far blev på något sätt till och med upphetsad när vi dröjde oss kvar på den här lilla bron [...]

För Nabokov är denna upplevelse från sin fars förflutna lika levande som hans egen upplevelse och därför spelar kronologi inte den största rollen i Nabokovs konstruktion. Tiden står inte på första plats. Ett tema, eller som han kallar det, ett *mönster* är den primära måttenheten som tillåter bevarandet av en sådan tidlös helhet hos författarens *Jag*. Alla tider lever i honom samtidigt, sammanvävda i ett nät av minnen på samma sätt som olika mönster är sammanvävda i en mångfärgad matta: ”Признаюсь, я не верю в мимолетность времени – легкого, плавного, персидского времени. Этот ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой. / *Jag* erkänner att jag inte tror på tidens flyktighet – den lätta, smidiga, persiska tiden. *Jag* lärde mig att väva den här mattan så att ett mönster faller på ett annat”.⁴⁴

Den ”matta” som förbinder hans *Jag* är en speciell jag-struktur som är karakteristisk just för Nabokov. Nabokov vägrar att lyda tiden, tvärtom, han vill och kan hejda tiden. Det är han som bestämmer vid vilken tidpunkt han vill placera en eller annan episod. Enskilda motiv, bilder, händelser, upplevelser är tematiskt sammanvävda bortom tiden, vilket indikerar det episodiska.

⁴² Nabokov (1999), s. 52

⁴³ Nabokov (1999), s. 53

⁴⁴ Nabokov (1999), s. 102

Men samtidigt är de alla förankrade i tiden och förenas i människans minnesförmåga som pekar på det diakrona.

Trots detta oberoende från tiden och en kronologisk ordning förklarar författaren i förordet till den ryska utgåvan vilken tidsperiod han beskriver: från första seklets år till maj år 1940. Han definierar även romanens syfte: ” [...] описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе. Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон. / [...] att beskriva det förflutna med största precision och hitta fullständiga konturer i det, nämligen utvecklingen och upprepningen av hemliga teman i ett riktigt öde. Jag försökte ge Mnemosyne inte bara viljan utan också lagen”.⁴⁵

Målet är inte bara att beskriva sina minnen utan att förstå enligt vilka lagar minnet fungerar. Nabokovs förhållande till sitt förflutna liknar forskarens förhållande till sitt vetenskapliga område. Han kallar det ”[...] mina undersökningar av det förflutna [...]”⁴⁶ vilket pekar på en mer generaliserad och teoretisk inställning till sin självbiografi. Till skillnad från Bunin är det inte bara minnen och reflektioner över livet utan ett försök att se minnets struktur och hela den stora bild som förbinder det förflutna, nuet och även framtiden. Därför byggs Nabokovs roman som ett ganska välordnat system där varje ämne har sin egen plats.

3.2. Klassikern Bunin och modernisten Nabokov

I detta avsnitt kommer jag att visa med några exempel från romanerna hur författarna själva har positionerat sig i förhållande till klassisk och modernistisk genre. Dessutom vill jag demonstrera vilken syn på Bunin Nabokov hade under sina europeiska år i exil som han också beskrev i *Drugie berega*.

Under romanens gång understryker Bunin ständigt att han tillhör de ryska klassikerna: ”И в мою душу запало твердое решение... «стать вторым Пушкиным или Лермонтовым», Жуковским, Баратынским, свою кровную принадлежность к которым я живо ощутил, кажется, с тех самых пор, как только узнал о них, на портреты которых я глядел как на фамильные. / Och ett bestämt beslut sjönk in i min själ att bli den andra ”Pusjkin eller

⁴⁵ Nabokov (1999), s. 7. Mnemosyne är minnets gudinna i grekisk mytologi

⁴⁶ Nabokov (1999), s. 10

Lermontov”, Zjukovskij, Baratinskij, till vilka jag livligt kände mitt blodsband sedan den tid när jag fick vetskap om dem, på vars porträtt jag tittade som på familjens porträtt”.⁴⁷

Aljosja växer upp och upptäcker Tolstoj. Bunin skriver i fjärde boken att Aljosja plötsligt bestämde sig för att åka till stan och bli journalist just efter läsningen av Tolstojs *Krig och Fred*: ”Вчера, говорят, мимо нас прошла по большой дороге [...] чья-то охота вместе с охотой молодых Толстых. Как это удивительно – я современник и даже сосед с *ним*. / De säger att någons jaktkompani igår gick längs stora vägen förbi oss [...] tillsammans med unga Tolstojs jaktkompani. Hur otroligt det är – jag är en samtida och till och med en granne med *honom*”.⁴⁸ Med *honom* – Bunin skriver detta ord i kursiv. *Han* det vill säga *Tolstoj* är en absolut litterär topp för Aljosja.

Nabokovs attityd till klassikerna är helt annorlunda och står ofta på gränsen mellan respekt och ironi med tanke på att han aldrig hade räknat sig själv som en klassiker. Han nämner familjens hund, som var en ättling till Tjechovs hund: ”[...] таксик, представляющий одно из немногих звеньев между мною и русскими классиками/ [...] en liten tax som representerar en av de få länkarna mellan mig och ryska klassiker”.⁴⁹ Detta noteras till och med i en liten beskrivning av hans morbrors gods där fanns: ”[...] всякая аксаково-тургенево-толстовская дичь/ [...] allsköns Aksakovskt, Turgenjevskt och Tolstojvilt”.⁵⁰

Men han blir verkligen ironisk och till och med grym när han berättar om ett möte med Bunin i Paris år 1936. Författaren nämner att Bunin var smärtsamt upptagen av ”tidens fluiditet, åldrande och död”.⁵¹ Nabokov skildrar symboliskt en scen när de drog ut Nabokovs halsduk ur Bunins kappas ärm:

Общими усилиями мы вытащили мой длинный шерстяной шарф, который девица засунула в рукав его пальто. Шарф выходил очень постепенно, это было какое-то разматывание мумии [...] Закончив эту египетскую операцию, мы молча продолжали путь до угла, где простились [...] и в общем до искусства мы с ним никогда и не договорились, а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звёзды грозно и дивно горят на гробовом бархате [...] и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи.⁵²

⁴⁷ Bunin (1982), s. 157

⁴⁸ Bunin (1982), s. 213

⁴⁹ Nabokov (1982), s. 34

⁵⁰ Nabokov (1982), s. 49

⁵¹ Nabokov (1982), s. 192

⁵² Nabokov (1999), s. 193

Tillsammans drog vi ut min långa ullhalsduk som flickan stoppade i hans kappas ärm. Halsduken kom ut mycket långsamt, det var någon slags mumiens avlindning [...] Efter att vi hade avslutat denna egyptiska ritual fortsatte vi tyst till hörnet där vi sa adjö [...] Och vi kom aldrig överens om något gemensamt om konst, och nu är det för sent, och hjälten går ut i en annan trädgård och blixtrar blinkar, och sen åker han till stationen, och stjärnorna brinner underbart och hotfullt på kistans sammet [...] och i det oändligt sympatiska avståndet från vår ungdom sjunger tupparna omkring natten.

Här vill jag fokusera på två saker. För det första är det en symbolisk halsduksavlindning som Nabokov jämför med avlindningen av en egyptisk mumie. Nabokov skildrar Bunin som en representant av något urgammalt och förlegat. Med påståendet: ”vi kom aldrig överens om något gemensamt om konst” understryker Nabokov den kolossala klyftan i deras åsikter på litteratur och kreativitet. I de sista raderna som inte finns i engelskspråkiga varianter kan Nabokov inte undvika en hård parodi. Han hånar ganska öppet Bunins val av högrävande ord så som verbet (опевают/ sjunga omkring), paret adjektiv-substantiv (гробовой бархат/kistans sammet) och adverb (дивно и грозно/ underbart och hotfullt). I Bunins prosa förekommer bilden av galande tuppar ungefär trettio gånger.⁵³ En av verbets ”att sjunga omkring” betydelser är ”att sjunga en sorglig avskedssång”. Detta är ett gammalryskt ord som inte ofta används. Det är några exempel på den Bunins ”brokadliknande” (парчовая) prosa som Nabokov refererade till (se. s. 6).

3.3. Teman och grepp

I detta avsnitt kommer jag att analysera vissa gemensamma teman för båda romanerna och ge några exempel som visar skillnader och likheter i de grepp som författarna använder.

3.3.1. Död och odödlighet

Temat *Död* framträder redan i början av Bunins roman när Aljosja skildrar sin tidiga barndom: ”Люди совсем неодинаково чувствительны к смерти. Есть люди, что весь век живут под ее знаком, с младенчества имеют обостренное чувство смерти (чаще всего в силу столь же обостренного чувства жизни) [...] Вот к подобным людям принадлежу и я. / Människor är inte lika känsliga för döden. Det finns människor som hela tiden lever under dess tecken, har en mycket skarp känsla av döden sedan spädbarnsåldern (oftast på grund av en liknande skarp känsla av livet) [...] Jag tillhör också dessa människor”.⁵⁴

⁵³ Shroyer (2014), s. 217

⁵⁴ Bunin (1982), s. 95

Det finns några väldigt kraftiga och tragiska beskrivningar av döden som Aljosja vittnade i sin barndom: en bondpojke Senjka, Aljosjas lilla syster, en släkting Pisarev. Tillsammans med kunskapen om dödens oundviklighet kommer kärleken till livet. Just denna förståelse av existensens ändlighet gör människans liv så värdefullt. Således bestämmer författaren de huvudsakliga ämnena – att berätta i sina minnen om livet, dess oskiljaktighet med döden och om kärleken till livet. Det sista begreppet *kärleken till livet* omfattar flera aspekter så som kärlek till sitt land, sina föräldrar och familj, sin älskade kvinna, naturen och alla levande varelser samt kärlek till Gud.

Vidare i romanen är dödens tema alltid närvarande. Det finns en rad tillfällen när den unge Aljosja bevittnar den: han stöter på döden i kyrkan när han observerar en begravningsjänst för ett spädbarn, hans brors älskade kvinna försöker begå självmord. Det finns en rädsla för en annan bror som grips och kan avrättas för sina revolutionära aktiviteter. Och slutligen är romanens tragiska klimax kopplad till Aljosjas flickväs plötsliga död. Det kan konstateras att dödens tema konstant dyker upp i sammanhang med allt som händer Arsenjev. Och detta är inget annat än en indikation om att döden är det främsta motivet för klassikern Bunin.

Hos Nabokov finns dödens tema bara i samband med hans föräldrar. Precis som Bunin skriver Nabokov om sin mor med genomträngande kärlek, beundran och smärta. Några avsnitt i andra kapitlet dediceras till hans sammanflätade minnen om henne i barndom och senare i exil. Nabokov liksom Bunin använder *prolepsis*, som demonstrerar det gemensamma för båda romanerna. Och på liknande sätt kopplade Nabokovs tankar om modern som dog ensam i exil till frågorna om existensens ändlighet och förlustens smärta: ”Я жил далеко от матери в Германии или Франции, и не мог часто ее навещать. Не было меня при ней и когда она умерла, в мае 1939 года. / Jag bodde långt från modern i Tyskland eller Frankrike och kunde inte ofta hälsa på henne. Jag var inte hos henne heller när hon dog i maj år 1939”.⁵⁵

Det finns ytterligare en iögonfallande parallell som jag tycker är central för att exemplifiera detta tema. Nabokov gestaltar fadern i en episod från sin barndom. Lilla Vladimir ser från fönstret hur tjänstemän kastar fadern upp i luften. Pojken ser faderns horisontella position, hans underbara lugna ansikte. Författaren jämför bilden av faderns ansikte med de bilder av heliga som finns uppe på kyrkornas valv och förflyttar sedan läsaren i tid och rum för att visa den redan döda fadern

⁵⁵ Nabokov (1999), s. 34

under begravningsceremonin: ” [...] иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще незакрытом гробу. / [...] prästen läser om lugn och minne, och de glänsande sorgliga liljorna gömmer ansiktet på den som ligger där bland flytande ljus i den inte än stängda kistan”.⁵⁶

En sådan observation som görs ovanifrån, från ett långt avstånd, tjänar till att Nabokov kan se på sin far på ett nytt sätt och detta indikerar att han här använder *ostranenije* eller *främmandegöring*. Greppet beskrevs av Viktor Sjklovskij i sin studie *Konsten som grepp*: ”Konstens uppgift är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande; konstens tillvägagångssätt, dess grepp (priemy) är ”främmandegöringen” (priëm ostranenija) av föremålet...syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet”.⁵⁷ Denna distansering eller snarare uppstigning av sin far och jämförelse med de heliga har bara en mening – att skapa en känsla av faders odödlighet.

En liknande högtidlig scen av storfurstens begravningsgudstjänst hittar man hos Bunin: ” [...] и тотчас вижу лежащий в непомерно длинном гробу, в жёлтом дубовом саркофаге, большой жёлто-серый лик, большой романовский лоб, всю эту старческую мёртвую голову [...] / [...] och jag ser genast det stora gula-grå ansiktet, den stora Romanovs pannan, hela detta gamla döda huvud som ligger i en enormt lång kista, i en gul eksarkofag [...]”⁵⁸

Trots en viss likhet är detta ingen *främmandegöring*. Betydelsen av hela ritualens beskrivning är en nostalgisk hänvisning till det förlorade ortodoxa Rysslands tema och tanken på dödens oundviklighet. I slutet av kapitlet förstärker Bunin den kontrasten mellan död och liv ännu mer: ” [...] надо всем мертвенно царят снежные хребты Верхних Альп, уже гаснущие, сумрачно-малиновые, всему живому бесконечно чуждые [...] / [...] de snöiga övre Alpernas bergsryggar regerar dödligt över allt, de slocknar och blir dystra mörkröda och oändligt främmande för allt som lever [...]”⁵⁹

Det måste noteras att Bunin inte ofta tenderar att använda greppet *ostranenije*, men det finns några forskare som Aleksandr Ledenev och Evgenij Ponomarev som nämner det åtminstone en gång. Bunin skildrar Arsenjevs bror som dömdes till fängelse för revolutionära aktiviteter. Fängelsets

⁵⁶ Nabokov (1999), s. 20

⁵⁷ Sjklovskij (1994), s. 103

⁵⁸ Bunin (1982), s. 239

⁵⁹ Bunin (1982), s. 241

byggnad och en fånge i fönstret med stänger är ett sådant exempel på *främmandegöring* i Bunins roman.⁶⁰

3.3.2. Minne

När författarna vänder sig till sina minnen blir det uppenbart att de inte bara använder olika tekniker utan också styrs av olika motiv. Det är värt att jämföra på vilket sätt de gestaltar två möten som hände vid två olika tidpunkter i det förflutna. Bunin bryter igen denna händelsekedja på ett ännu mer komplicerat sätt – från nuet *tillbakablickar* han till två olika händelser i dåtid. Han beskriver Aljosjas första mötet med storfursten i sin ungdom i Ryssland, sedan storfurstens begravning i Frankrike när Aljosja redan är i exil. Och sen reflekterar han om dessa två händelser efter begravningen. Bunin väljer den strålande solen som symbol: ”Целая жизнь прошла с тех пор [...] Неужели это солнце, что так ослепительно блещет сейчас, [...] это то же самое солнце, что светило нам с ним некогда? / Hela livet har gått sedan dess [...] Är det verkligen precis samma sol som så bländande skiner just nu, [...] är det samma sol som då lyste över oss?”⁶¹

Meningen med symbolen kan tolkas på så sätt: människans liv är ändligt, man kan inte undvika döden, men solen skiner över världen för evigt. Detta är igen Bunins tendens att kontrastera död och liv. Dessutom i orden ”hela livet har gått sedan dess” finns det en hänvisning till en omöjlighet att återvända till det som varit i det förflutna. Författaren skiljer mycket tydligt de två *Jagen* – ett lyckligt, starkt, fullt av liv *jag* i det förflutna när hjälten var ung och ett sorgligt bedrövat *jag* i nuet när han är en äldre person.

Nabokov beskriver också en situation med två möten som han kallar ”маленький магический случай со спичками/ en liten magisk händelse med tändstickorna”. Det är mötena med generalen Kuropatkin som var Högsta befälhavaren för Östernarmén i ryska-japanska kriget. Under första mötet visade generalen lilla Vladimir ett trick med tändstickorna år 1904. Femton år senare när Vladimirs far de till södra Ryssland från bolsjeviker träffade han en gammal karl i fårskinnsrock som bad honom om tändstickorna. Två män kände igen varandra. Den karlen var generalen Kuropatkin. Nabokov skriver att allting sedan dess hade försvunnit: ”Те давнишние, волшебные, которые он мне показывал, давно затерялись; пропала и его армия, провалилось всё [...] /

⁶⁰ Ponomarev (2014), s. 154

⁶¹ Bunin (1982), s. 238

De gamla, magiska [tändstickor] som han hade visat mig var lång borta, hans armé hade försvunnit, allting hade fallit ner [...]”⁶²

I den här lilla berättelsen hänvisar Nabokov till de förändringar och förluster som följde med revolutionen men samtidigt försöker han hitta en mening i det upprepande tändstickornas tema: ”Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста. / Att upptäcka och spåra utvecklingen av sådana tematiska mönster under hela sitt liv är, tror jag, memoarförfattarens huvuduppgift”.⁶³

För Nabokov är det viktigt att inte bara berätta en historia om någon general som fanns i hans liv och komma ihåg det som hade förlorats. Hans uppgift är att ta fram några episoder eller *highlights* och få se något *tematiskt* mönster bakom en sådan liten detalj som tändstickorna. Upprepningen av motivet med tändstickorna betyder för honom en viss regelbundenhet. Det är de lagar enligt vilka Mnemosyne fungerar. Brian Boyd ger sin tolkning av denna episod i *Vladimir Nabokov. American years*: ” But precisely because time branches out so richly, with such a flowering of detail, the retrospective gaze can find among all the infinite, opulent growth of the past, patterns so often repeated in a single life they seem the very mark of the person’s individual destiny.”⁶⁴ Detta påstående betonar det absolut unika för varje individ och visar att minnet har sitt eget mönster för varje människa.

Vidare vill jag visa ett par andra grepp som illustrerar två olika sätt att beskriva sina minnen.

Bunin använder greppet *minnet av minnet* för att förstärka minnets betydelse som inte hittas hos Nabokov. Arsenjevs *Jag* i sin nutid vänder sig till två moment i det förflutna, en händelse och ett minne som var orsakat av denna händelse. Avståndet mellan dessa två moment är tjugo år: ”Сколько раз в жизни я вспоминал эти слёзы! Вот вспомнил, как вспомнил однажды лет через двадцать после той ночи [...] и, вспомнив [...] что с тех пор я прожил без нее полжизни [...] / Hur många gånger i livet kom jag ihåg dessa tårar! Jag kom bara ihåg på samma sätt som jag en gång kom ihåg tjugo år senare efter denna natt [...] och efter jag hade kommit ihåg [...] att jag sedan dess hade levt utan henne i halva mitt liv”.⁶⁵

⁶² Nabokov (1999), s. 17

⁶³ Nabokov (1999), s. 17

⁶⁴ Boyd (1991), s. 155

⁶⁵ Bunin (1982), s. 310

Bunin beskriver det andra moment inte bara som ett minne utan som en mycket dramatisk upplevelse. Det initiala minnet blir alltså inramat av det andra emotionella minnet och fördubblat när det kommer till nuets tidpunkt. I denna *Jagets fördubbling* – det som huvudkaraktären berättar och den känslomässiga upplevelsen orsakad av det berättade finns återigen en distansering mellan två jag – mellan livet när hon levde och livet efter att hon dog. Döden är igen det första motivet och den fungerar här som ett andra instrument förutom tid som separerar två jag.

Nabokov uppnår en sådan förstärkande volymeffekt på ett annat sätt. Han gör det genom att berätta om sin andra passion – fjärilar. Många som har studerat Nabokovs biografi och författarskap uppmärksammar motivet med fjärilar. Det gör exempelvis Brian Boyd i *Vladimir Nabokov. Russian Years*⁶⁶ där han på tjugo sidor berättar om Nabokov som entomolog. Boyd nämner väldigt kort en episod i sjätte kapitlet när Vladimirs passion för fjärilar började. Ustin, en av tjänstemännen fångade en sällsynt fjäril - Machaon, men nästa dag flög den iväg. Vad Boyd inte beskriver är vilken fantastisk, nästan surrealistisk resa denna fjäril hade gjort:

...бабочка... устремилась к растворенному окну, и вот ныряя и рея, уже стала превращаться в золотую точку, и всё продолжала лететь на восток, над тайгой и тундрой, на Вологду, Вятку и Пермь, а там за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск, а из Верхнеколымска – где она потеряла одну шпору – к прекрасному острову Св. Лаврентия, а через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль Скалистых Гор, где наконец, после сорокалетней погони, я настиг ее...⁶⁷

... fjärilen...flög mot det öppna fönstret och började förvandlas inom kort till en gyllene fläck som sjönk och kantrade och fortsatte fortfarande att flyga österut över taiga och tundra, till Vologda, Viatka och Perm, och där bakom de karga Uralbergen, till Jakutsk och Verchne-Kolymsk, och från Verchne-Kolymsk - där den tappat en vingspets – till den underbara Sankt Laurentius ön, och tvärs över Alaska till Dawson och söderut längs Klippiga Bergen där jag, äntligen efter fyrtio års jakt, tog emot henne...

Jag vill betona att Nabokov här gör något väldigt innovativt – han lägger rum till tid och gör genom detta sin berättelse tredimensionell. Hans *Jag* existerar inte bara vid två tidpunkter åtskilda av fyrtio år utan också vid två punkter i rummet, nämligen i Ryssland i sin barndom och i USA i vuxen ålder. Samma grepp använder han i scenen där hans schweiziska guvernant Mademoiselle kommer till Ryssland. Den vuxne Nabokov placerar sig själv i sina tankar i sin barndom: "Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев. / Allt är stilla, allt är förtrollat av en

⁶⁶ Boyd (1990), ss. 85–105

⁶⁷ Nabokov (1999), s. 89

ljusskiva över min ryska öken. Snön känns vara verklig vid beröring och när jag böjer mig ned för att ta upp en handfull, smulas ett livs femtio år till frostigt damm mellan mina fingrar”.⁶⁸

Det som är specifikt för Nabokov i båda episoderna är att han vill koppla ihop de två jagen - pojkens jag och författarens jag. I första episoden är det fjärilen som flyger genom tid och rum ett sådant anslutningsverktyg, i andra – snön som författaren kan känna i sina händer. Detta utbyte mellan Nu och Då vilket Melberg definierar som Nabokovs sätt att uppnå odödlighet kan man tolka som ett försök att motstå förlusten och övervinna sin nostalgi. Och detta är principiellt annorlunda jämfört Bunin som hela tiden tenderar att skilja åt de två huvudkaraktärens jag.

Konkreta föremål så som mors ring eller mors necessär förvärvar en särskild betydelse för Nabokovs minne.⁶⁹ Deras funktion är att bevara minnet av det förflutna för evigt. Mammans ring är till och med en sorts magisk kristall som kunde förutsäga framtiden i exil: ” [...] различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь – целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо. / [...] ett se en rad rum, människor, ljus, regn, ett torg – en hel era av det livet i exil, som skulle levas på de pengar som vi fick för denna ring”.⁷⁰ Nabokov skapar en slags ny bild som liknar filmens episod där han ser in i framtiden. En sådan *framåtblick* är i själva verket användningen av samma *prolepsis* som nämnts tidigare i samband med Bunins berättelse (se s. 18), men detta är mer visuellt hos Nabokov. Den känsla av förutsägbarhet som förbinder dåtid med framtid kan också anses som en del av det mönster som Nabokov ständigt syftar på.

3.3.3. Kronofobi och nostalgi

Kronofobi, det vill säga en rädsla att förlora det lyckliga ögonblicket är av olika ursprung för Bunin och Nabokov. För den förstnämnde är det framför allt rädslan att förlora det som man älskar: ”Всё и все, кого любим мы, есть наша мука, - чего стоит один этот вечный страх потери любимого! / Allt och alla som vi älskar är vår plåga – vad den eviga rädslan för att förlora den älskade är värt!”⁷¹ Eftersom denna rädsla också orsakas av döden kan man känna igen Bunins traditionella motiv även i denna kategori.

⁶⁸ Nabokov (1999), s. 71

⁶⁹ Nabokov (1999), ss. 57, 105

⁷⁰ Nabokov (1999), s. 57

⁷¹ Bunin (1982), s. 84

För Nabokov är lyckan koncentrerad till något väldigt konkret nämligen en sommardag från hans barndom. Detta är överhuvudtaget en kvintessens av det lyckliga ögonblicket som aldrig kommer att förändras i barnets medvetande: ”Всё так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет. / Allt är som det ska, inget kommer någonsin att förändras, ingen kommer någonsin att dö”.⁷² Förutom rädslan att förlora de älskade finns en ytterligare viktig detalj i citatet – *inget kommer någonsin att förändras*. Detta handlar om en rädsla för att hela livet kan förändras. Nabokov skriver det när han redan vet att allting i framtiden ska förändras och allting ska förloras i exil. Detta antyder att exil är det främsta motivet hos Nabokov.

När exil blir en del av verkligheten utvecklas kronofobins tema till nostalgins tema, det vill säga rädslan att förlora blir en längtan efter det förlorade. Det finns två nyanser i översättningen av det grekiska ordet *nostalgi* enligt SAOL: 1) melankolisk längtan hem och 2) längtan tillbaka. En sådan distinktion illustrerar perfekt den stora skillnaden mellan nostalgi för Nabokov och Bunin. Den sistnämnde använder aldrig ordet *nostalgi* men skriver många gånger om Arsenjevs medvetenhet om sig själv som en ryss och hans ”blodsband” till Ryssland. Unge Aljosja säger: ” [...] впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России [...] и я вдруг почувствовал эту Россию [...] и мое кровное родство с ней [...] / [...] för första gången blev jag medveten om att jag är rysk och bor i Ryssland [...] och jag kände plötsligt detta Ryssland och mitt blodsband med det [...]”⁷³

Många år senare redan i exilen kallar den vuxne Arsenjev Frankrike ”landet som ersatt mitt hemland”⁷⁴ vilket innebär att det finns bara ett hemland för honom. Samtidigt är det överhuvudtaget inte typiskt för Bunin att öppet uttrycka sin hemlängtan vilket kan betyda att nostalgi och exil inte står på första plats i Bunins självskrivande.

Nabokov, till skillnad från Bunin, vänder sig ständigt till nostalgitemat. Han kallar sig själv *den förvisade* långt före exilen när han skildrar den femåriga Vladimir i någon adriatisk villa som ritat en imaginär bild från familjens ryska gods: ”На адриатической вилле [...] я [...] пятилетний изгнанник чертил пальцем на подушке дорогу вдоль высокого парка [...] и при этом у меня разрывалась душа, как и сейчас разрывается [...] Объясните-ка вы, нынешние шуты-психологи, эту пронзительную репетицию ностальгии! / I den adriatiska villan [...] ritade jag [...], en förvisade femårig, med pekfingret på kudden vägen som svängde upp längs den höga

⁷² Nabokov (1999), s. 54

⁷³ Bunin (1982), ss.122–123

⁷⁴ Bunin (1982), s. 78

parken [...] och min själ höll på att gå sönder liksom den går sönder nu [...] Förklara ni, dagens gycklare-psykologer denna genomträngande repetition av nostalgi!”⁷⁵

Den episoden demonstrerar återigen att Nabokov använder *prolepsis*, greppet som jag tidigare nämnde (se s. 2) i sammanhang med konkreta föremål.

Den vuxne Nabokov erkänner att hans hemlängtan är inget annat än nostalgi efter det förlorade livet i Ryssland och den förlorade barndomen: ”Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству. / Min hemlängtan är bara en sorts hypertrofi av längtan efter den förlorade barndom”.⁷⁶ Men det finns fler bevis som understryker att det var en mycket smärtsam upplevelse för tjugoföråriga Nabokov under exilens första år: ”Она [тоска по родине] впиалась, эта тоска в один небольшой уголок земли, и оторвать ее можно только с жизнью. / Denna längtan fastnade i ett litet hörn av jorden, och den kan rivas av bara med livet”.⁷⁷

Nabokov uttrycker sin längtan ganska explicit och återvänder på nytt till nostalgitemat när han skriver om sina år i Cambridge: ”Настоящая история моего пребывания в английском университете есть история моих потуг удержать Россию [...] Кембридж и все его знаменитые особенности существуют только для того, чтобы обрамлять и подпирают мою невыносимую ностальгию. / Den verkliga historien av min vistelse vid ett engelskt universitet är historien av mina försök att behålla Ryssland [...] Cambridge och dess berömda egenheter finns bara för att inrama och stödja min outhärdliga nostalgi”.⁷⁸

Bunin, även när han skriver från den vuxne Arsenjevs jag-perspektiv, definierar aldrig sin känsla som nostalgi. För Nabokov verkar exil vara betydligt viktigare som motiv och detta visar att Mebergs distinktion mellan två genrer stämmer på skillnaden mellan Bunins och Nabokovs romaner.

⁷⁵ Nabokov (1999), s. 53

⁷⁶ Nabokov (1999), s. 50

⁷⁷ Nabokov (1999), s. 172

⁷⁸ Nabokov (1999), s. 176

3.4. Exil som motiv

För att besvara frågan om vilken roll exil spelade för dessa två självframställningar bör man lägga en speciell uppmärksamhet på romanernas slut som på ett mycket symptomatiskt sätt visar deras principiella skillnad.

Bunins roman avslutas på ett väldigt tragiskt sätt – Arsenjevs äskade kvinna Lika dör i ung ålder och lämnar honom ett ljuvligt minne om de starkaste känslorna i hela hans liv. I verkligheten dog Bunins första flickvän Varvara inte - ett litet citat bekräftar detta: ”Лика умерла, а Варвара Владимировна благополучно вышла замуж за Бибикова. / Lika dog och Varvara Vladimirovna [Likas prototyp] gifte sig lyckligt med Bibikov”.⁷⁹

Två moment är viktiga. För det första måste man förstå varför Bunin väljer en tragisk final och placerar döden på första plats. Genom detta konstruerar författaren en annan verklighet och sitt andra litterära *Jag*. För detta *Jag* tar det lyckliga livet slut i det förflutna. Valet av paret kärlek-död som två komponenter av livets helhet indikerar återigen romanens tillhörighet till den klassiska genren där motivet för självframställningen är någon slags utpressningssituation som är kopplad till död.

För det andra ska man titta på det allra sista stycket som är skrivet från den vuxne Arsenjevs jag. Vad är anledning till att avsluta sin berättelse när hjälten är tjugo år gammal och den som berättar är femtio? Det möjliga svaret som jag kan tänka mig är att Bunin ville stanna i det förflutna. Han vägrade helt enkelt att ta sin hjälte in i den revolutionära och postrevolutionära tiden. Aljosjas historia avslutades långt före det destruktiva ögonblicket då Bunins Ryssland upphörde att existera: ”И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшебной короткий срок? / Och varför överhuvudtaget hände det som hände Ryssland som avled framför våra ögon på så magiskt kort tid?”⁸⁰

Det iögonfallande är att Bunin använder particip (погибшая-avlidne) när han skriver om Ryssland. På sitt karakteristiska och i högsta grad dramatiska sätt betonar författaren att hans land inte finns mer. Han berör därför aldrig det smärtsamma revolutionstemat i *Zizn Arsenjeva*. När Bunin redan är i exil vänder han sig till den tid som varit före revolutionen. Detta pekar på det faktum att Bunin aldrig accepterat eller kommit över *döden* av sitt hemland. Dessa två moment tillsammans visar

⁷⁹ Muromtseva-Bunina (1989), s. 142

⁸⁰ Bunin (1982), s.109

tydligt att Bunin fördubblar dödens betydelse. För båda Arsenjevs jag är döden främsta motiv – flickvännens död för den unge Arsenjev och hemlandets död för den vuxne.

Nabokov skriver däremot ganska mycket om revolutionens händelser. Han ger sina förklaringar om de dramatiska förändringar som ägde rum år 1917 i elfte kapitel. Det tolfte kapitlet börjar han redan i sommar år 1919 när familjen var i exilen i London. Vidare uttrycker författaren sina reflektioner över det som hände Ryssland efter revolutionen. Hans bedömning av den politiska katastrofen är i princip annorlunda från det som hans engelska vänner tyckte.

Efter tre år i Cambridge konstaterade Nabokov att han lyckades hantera sin känsla av hemlandets förlust: ” [...] когда то, чем я только и занимался три года, кропотливая реставрация моей может быть искусственной, но восхитительной России была наконец закончена, т.е. я уже знал, что закрепил ее в душе навсегда. / [...] när det som jag bara hade gjort i tre år, den noggranna återställningen av mitt kanske artificiella men förtjusande Ryssland äntligen slutfördes, det vill säga att jag redan visste att jag hade säkrat det i min själ för alltid”.⁸¹ Jag ser det som en avgörande vändpunkt. Nabokov hade kunnat bli den författare som han blev precis tack vare denna förmåga att bearbeta sin nostalgi till en ny kreativ impuls.

Handlingen i *Drugie berega* tar slut år 1940 då Nabokovs familj är redo att ta ett nytt steg in i framtiden. Den sista symbolen skildras som en enorm ångbåt som kommer att ta dem till Amerika. Den nya flykten från Europa blir en ny epok för Nabokov. Romanens sista mening låter mycket optimistisk: ”Там, перед нами [...] можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выроставшие из-за белья великолепные трубы парохода несомненные и неотъемлемые [...] однажды увиденное не может быть превращено в хаос никогда. / Där, framför oss [...] kunde man se, bland kaoset av sneda och räta vinklar, ångbåtens magnifika rör som växte ut ur linnet och var obestridliga och omistliga [...] det som man en gång sett kan aldrig förvandlas till kaos”.⁸²

När han skriver om kaos menar Nabokov självklart alla dessa år som han har tillbringat i exil. En sådan final är väldigt karakteristisk inte bara med sin optimism, den visar att det finns ett annat motsatspar hos Nabokov. Om det är död-liv hos Bunin så är det kaos-ordning hos Nabokov. Ordningen betyder en återgång till livet. Blicken mot framtiden utesluter något kaos, ordningen

⁸¹ Nabokov (1999), s.183

⁸² Nabokov (1999), s. 209

vinner och livet går vidare. Denna uppåtgående ton innebär att författarens *Jag* ska fortsätta leva trots exilen.

Brian Boyd skriver också om denna återgång från kaos till mönster och mening i romanens final: ”Even in such apprehensive, anarchic moments he [Nabokov] can detect pattern och point”.⁸³ Hans tolkning skiljer sig dock från min, eftersom han kopplar Nabokovs andra flykt med sin egen familj från Hitlers Europa till den första flykten när Nabokov lämnade Lenins Ryssland med sin far. I detta upprepande mönster föreslår Boyd att se Nabokovs strävan efter att gå ut ur den världen av mänsklig tid: “He makes his patterns converge on the last line of his life story as if to suggest that, could we only detach ourselves from the world of human time, something surprising might emerge into view: an artfulness and harmony hiding in things [...] leading us to the point where all the patterns meet, to the great transition of death, [...] to our passage at last into “the free world of timelessness”.”⁸⁴

Boyd's tolkning antyder förmodligen en djupare filosofisk-existentiell betydelse men jag tycker ändå att Nabokovs final betyder en helt mänsklig känsla av befrielse från det gamla och kaotiska och glädjen över det kommande nya livet.

⁸³ Boyd (1991), s. 164

⁸⁴ Boyd (1991), s. 165

4. Diskussion

I denna analys har de två romanerna jämförts med hänsyn till de aspekter som är mest relevanta för min frågeställning: narratologiska struktur, tillhörighet till de klassiska respektive modernistiska genrerna samt flera teman och grepp.

Skillnaden finns i narratologiska struktur. Man kan konstatera att Bunins roman är byggd i större överensstämmelse med den ”korrekta” kronologin och står närmare den diakrona typen. Nabokovs roman har sin egen kronologiska struktur och tillhör snarare den episodiska typen där vissa episoder eller *highlights* förenas under samma tema eller som författaren kallar det *mönster*. Det gemensamma för romanerna är vissa ”brott mot kronologi” som prolepsis/framåtblickar och analepsis/tillbakablickar. Detta bekräftar Melbergs *både-och* teori vilken förutsätter närvaron av både diakrona och episodiska egenskaper i självframställningen.

Analysen visade författarnas tillhörighet till två olika litterära genrer nämligen att Bunin är en klassiker och Nabokov är en modernist. Detta återspeglades på ett visst sätt i romanernas stil. Bunins berättelse är mer beskrivande medan Nabokov skriver enligt en välordnad tematisk struktur och använder ett symboliskt språk betydligt oftare.

Dessutom har författarna olika definitioner av syftet med sin självframställning. Melberg påstår att klassiker syftar på att svara på den gamla frågan *Vem är jag?* eller *Vem var jag?* Denna analys har bidragit till forskningen om syftet just för klassikerns självbiografi och visat att målet för Bunin som klassikern dessutom är att skydda sina minnen från glömskan.

Jämförelseprocessen visade att det finns några gemensamma teman (död och odödlighet, minne, kronofobi och nostalgi), men författarna hade olika motiv för självskrivande. För Bunin är döden det första motivet medan exilen är en ”latent” faktor. Nabokovs självframställning motiveras dock av exilen. Detta bekräftar helt och hållet Melbergs distinktion mellan klassikerna och modernisterna. En viktig detalj kan läggas till nämligen att Nabokov, när han lyckades att hantera sin nostalgi, kunde förvandla exilen till en ny kreativ impuls.

Det finns ytterligare en observation som utvecklar Melbergs indelning. Detta handlar om det *fördubblade Jaget*. Bunins tendens är att mycket tydligt separera de två jagen i tiden. Det är oftast kopplat till tidsdelning i före döden och efter döden. Det tycks att Bunins jag befinner sig väldigt

starkt i dåtid medan nutidens jag ständigt tittar tillbaka till det förflutna. Nabokov styr sina två jag på ett helt annat sätt. De är åtskilda i tid men samtidigt har författaren makt att koppla dem ihop genom rum med hjälp av vissa symboliska verktyg. Melberg uppmärksammar också detta fenomen och förklarar det på så sätt: ”Minnet balanserar mellan Nu och Då; och Nabokov ger knappast sin läsare möjlighet att avgöra om det är Nu eller Då som har initiativet i minnesarbetet”.⁸⁵ Det innebär att det inte finns några temporala begränsningar för Nabokovs jag, det vill säga att jaget befinner sig jämnt i det förflutna och nuet.

Skillnaden finns också i de grepp som författarna använder. Hos Bunin är det greppet *minnet av minnet* och *minnet om två olika händelser vid två tidpunkter* som förenas under en symbol. Det sista greppet hittas hos Nabokov, men symbolen själv har en annan funktion. Om symbolen i Bunins berättelse visar någon sorts kontrast mellan två händelser så tjänar Nabokovs symbol till att hitta samma mönster i dem. Dessutom är det typiskt för Nabokov att använda *prolepsis* på ett mer visuellt sätt vilket syns i samband med konkreta föremål samt greppet *ostraneniye*.

Jag vill notera också att kronofobi och nostalgi har olika nyanser i de två självbiografierna. Kronofobi är av två olika typer av rädsla: att förlora sina älskade hos Bunin, och att förlora det lyckliga sättet att leva hos Nabokov. Nostalgi betyder en längtan efter en plats (hemlandet) hos Bunin, och den lyckliga tiden i det förflutna (barndomen i synnerhet) hos Nabokov.

Och slutligen vill jag definiera det grundläggande som åtskiljer romanerna. Det är frågan om hur exilen har påverkat de två självframställningarna. Bunins *Jag* har blivit kvar i det förflutna, det finns ingen framtid för Bunins huvudkaraktär. Nabokovs *Jag* finns i alla tider - i det förflutna, i nuet och det kommer att leva vidare i framtiden.

⁸⁵ Melberg (2008), s. 90

5. Avslutning

Två självframställningar av två ryska författare Ivan Bunin och Vladimir Nabokov har undersökts i detta arbete. Analysen visade att det finns vissa likheter men att romanerna skiljer sig åt på ett markant sätt.

Likheterna är begränsade till följande punkter: båda romaner är skrivna i exil och har några gemensamma teman och grepp. Dessutom innehåller båda verk, fast i olika grad, diakrona och episodiska egenskaper vilket bekräftar Melbergs *både-och* teori.

Skillnaden mellan de två självbiografierna är mer framträdande och orsakad av författarnas tillhörighet till olika litterära genrer. Jag har kunnat visa att Melbergs distinktion av klassiker och modernister stämmer i förhållande till detta par Bunin-Nabokov. Det avgörande som skiljer dessa två inriktningar gäller motiv. Bunins skildring av sig själv motiveras alltid av döden som också återspeglas i tendensen att strikt separera två jag. För Nabokov är exil det främsta motivet. Till skillnad från Bunin strävar han efter att koppla ihop de två jagen som är åtskilda i tid under något gemensamt tema.

Den viktigaste och mest intressanta frågan för denna studie gäller exilens påverkan på klassikerns och modernistens självframställning med tanke på att båda romanerna skrevs i exil. Detta innebär i själva verket att motivet för Bunin är mer komplicerat. En detaljerad jämförande analys har gjort det möjligt att besvara frågeställningen: hur har exilen påverkat Bunins och Nabokovs skildring av sig själv? Analysen visar på principiellt olika sätt att beskriva huvudkaraktärens plats i tiden. Det finns nämligen ingen framtid för Bunins jag medan Nabokovs jag kommer att finnas i alla tider.

Som jag tidigare nämnde är Bunin inte så väl undersökt som Nabokov. Den sistnämnde skrev sin självbiografi tre gånger och de alla har utforskats väldigt noggrant. Man kan konstatera att Nabokov lämnade ett starkt vittnesbörd om sig själv, vilket bevisar att exilen inte fungerade bara som motiv för att skriva hans självbiografi, utan som en viss drivkraft för hela hans författarskap. I denna uppsats har jag analyserat en mindre utforskad Bunins roman och visat att exilen hade en helt annan påverkan på Bunins skrivande om sig själv. Bunin förblev även i exilen trogen den roll som han valde för sig själv – rollen som en klassisk rysk författare.

6. Referenser

- Boyd, Brian, 1991. *Vladimir Nabokov. American Years*. Princeton University Press. USA
- Boyd, Brian, 1990. *Vladimir Nabokov. Russkije godi*. Izdatelstvo Nezavisimaja gaseta. Izdatelstvo Simpozium. Sankt Petersburg
- Bunin, Ivan, 1982. *Zizn Arseneva, Roman i rasskazi*. Izdatelstvo Sovetskaja Rossia. Moskva
- Currie, Marc, 2007. *About time. Narrative, Fiction and the Philosophy of time*. Edinburgh University Press Ltd. UK
- Ledenev, Alexander, 2013. *Literatura pervoj volni emigratsii*, Russkoe Zarubeje via <http://cyberleninka.ru> hämtat 15.05.2021
- Melberg, Arne, 2008. *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*. Atlantis. Stockholm
- Muromtseva-Bunina, Vera, 1989. *Zizn Bunina. Besedi s pamjatju*. Izdatelstvo Sovetskij pisatelj. Moskva
- Nabokov, Vladimir, 1999. *Drugie berega. Roman. Rasskazi*. Izdatelstvo Folio. Moskva
- Ponomarev, Evgenij P, 2014. «Arseniev's life» as a «history of my contemporary»: «Zhizhn' Arsen'eva» by Ivan A. Bunin and «Istorija moego sovremennika» by Vladimir G. Korolenko. Part 1. Vestnik SPbGUKI #4 via <https://cyberleninka.ru> hämtat 15.05.2021
- Svenska Akademiens ordlista SAOL via <https://svenska.se> hämtat 29.05.2021
- Shrayer, Maxim D, 2014. *Bunin i Nabokov. Istorija sopernitjestva*. M. Alpina non-fiktion. Moskva
- Sjklovskij, Viktor, 1994. *Konsten som grepp*. Institutionen för estetik. Uppsala universitet. Uppsala
- Skalin, Lars-Åke, 2002. *Narratologi – studiet av berättandets principer, Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten. Författarna och studentlitteratur. Lund
- Strawson, Galen, 2004. *Against narrativity*, Ratio (new series) XVII 4, USA, via <http://lhc.ucsd.edu> hämtat 12.04.2021
- Volodina, A.E., 1998. *Zizn Arsenjeva kak literaturovedcheskaja problema*. Izdatelstvo Uralskogo Universiteta. via <https://elar.urfu.ru> hämtat 14.06.2021