

Adaption: Översättning eller palimpsest?

Aleksandr Petrovs *Son smešného človeka*

Maria Engqvist

Institutionen för slaviska och baltiska språk, finska, nederländska och tyska

Examensarbete 15 hp

Ryska

Magisterkurs 15 hp

Vårterminen 2017

Handledare: Prof. Anna Ljunggren

English title: Adaptation: Translation or palimpsest?



Stockholms
universitet

Adaption: Översättning eller palimpsest?

Aleksandr Petrovs *Son smešnogo človeka*

Maria Engqvist

Sammanfattning

Denna magisteruppsats undersöker förhållandet mellan Fëdor Dostoevskijs *Son smešnogo človeka* och Aleksandr Petrovs adaption av berättelsen. Adaptionen rymmer talrika referenser till några av Dostoevskijs verk, liksom till Andrej Tarkovskijs film *Stalker* från 1979. Undersökningen har visat att Dostoevskijs och Tarkovskijs konstnärskap möts genom Aleksandr Petrovs adaption, som bildar en hypertext genom filmens medium.

Nyckelord

Son smešnogo človeka, adaption, översättning, palimpsest, Fëdor Dostoevskij, Aleksandr Petrov, hypertextualitet, amalgam.

Innehållsförteckning

Introduktion	4
1.0 Inledande kommentarer och avgränsning	4
1.1 Fëdor Dostoevskijs <i>Son smešnogo čeloveka</i>	4
1.2 Tolkningar av Dostoevskijs löjliga människa	6
1.3 Adaption. Översättning eller palimpsest?	9
Dostoevskij – Liv och verk till film	13
2.0 Text till text: bearbetning och omstrukturering.....	13
2.1 Elimineringen av smešnoj čelovek.....	15
2.2 Reduktion av repetitioner	16
2.3 Elimineringen av det expositionella narrativet	17
2.4 Dostoevskijs "vattenstämplar" i adaptionen.....	20
2.5 Tågresenärer hos Dostoevskij och Petrov.....	22
2.6 Vem är Petrovs huvudperson?.....	23
Tarkovskij och Dostoevskij – Kommunikation inom adaption.....	25
3.0 Profeterna: Den löjliga människan och Stalkern.....	25
3.1 Planeten och Zonen: Utopi och heterotopi.....	27
3.2 Referenser till <i>Stalker</i> i ljud och bild.....	30
3.3 Den kristna tematiken hos Dostoevskij, Petrov och Tarkovskij.....	31
Adaptionen som mötesplats.....	35
4.0 Slutsatser och diskussion.....	35
Bibliografi.....	37
5.0 Primärlitteratur.....	37
5.1 Sekundärlitteratur.....	37
Bilaga 1.....	40
Bilaga 1.0.....	40
Bilaga 1.1.....	42
Bilaga 2.....	46

Introduktion

1.0 Inledande kommentarer och avgränsning

Det är nödvändigt att inledningsvis nämna något om begreppen som förekommer i uppsatsen. Aleksandr Petrov har använt Fëdor Dostoevskijs berättelse *Son smešnogo človeka* som litterär förlaga och adapterad denna till animerad film; hädanefter kommer ”berättelsen” att användas. Vad avser ”animerad film” respektive ”adaption” återfinns en diskrepans mellan begreppen, där ”animerad film” i den här uppsatsen avser mediet som sådant och ”adaption” Petrovs verk som helhet.

I adaptionen förekommer intressanta allusioner till både västerländsk konst och masker används även. Detta är något som med fördel skulle kunna analyseras med hjälp av exempelvis Michail Bachtins teoretiska verk. Dessa element i adaptionen har utelämnats i analysen av utrymmesskäl.

Vid translitterering från det kyrilliska alfabetet kommer ScandoSlavicas system att användas i uppsatsen. Notapparat och formalia kommer att följa anvisningarna som återfinns i *The Chicago Manual of Style* i största möjliga mån.

1.1 Fëdor Dostoevskijs *Son smešnogo človeka*

Uppsatsen är tillägnad två verk, Fëdor Dostoevskijs berättelse *Son smešnogo človeka* och regissören Alexander Petrovs animerade adaption av berättelsen från 1992. Adaptionen av *Son smešnogo človeka* ligger mycket nära Dostoevskijs berättelse, men skiljer sig i ett antal avseenden från berättelsen. Det förekommer visuella referenser från Dostoevskijs verk och liv i filmen, liksom visuella referenser till Andrej Tarkovskijs film *Stalker* från 1979. Uppsatsens syfte är att undersöka filmens förhållande till berättelsen, samt att undersöka hur de visuella referenserna i filmen gestaltar sig och analysera dessa mot bakgrund av 1990-talets kontext.

Berättelsen om den löjliga människan, *Son smešnogo človeka* publicerades år 1877 i Fëdor Dostoevskijs tidskrift *Dnevnik pisatel'ja*. I berättelsen får vi följa en ung man som befinner sig i en djup existentiell kris; insikten om sin egen löjlighet och livets meningslöshet driver honom mot självmordet. Kvällen den tredje november är han fast besluten om att det är denna kväll han ska ta sitt liv. På väg hem möter han en ung flicka på gatan som ber honom om hjälp; han avvisar henne. Han vändas inför sitt beteende mot flickan och hans övertygelser börjar rämna; mitt i sitt resonemang somnar huvudpersonen och faller i dröm. I drömmen tar han sitt liv och förs av en okänd varelse till en annan planet; en utopisk värld där människorna, solens barn ”*deti solnca*”, lever i harmoni med naturen och varandra. I utopin når berättaren

ett upplyst tillstånd, den djupa existentiella sanningen, ”istina”. I drömmen inser han att det finns en möjlighet för honom och mänskligheten att leva på ett sannare sätt genom kärleken. Vad händer då i mötet med utopins människor? Berättaren, en ”kontaminerad” varelse från en annan verklighet, fördärvar utopins människor genom lögnen och utopin rasar samman och det sker ett andra syndafall. Berättaren vaknar ur drömmen i ett panikartat tillstånd av skuld och glädje; han beger sig ut efter flickan som han avfärdat, för att hjälpa henne och för att predika sin sanning.

Temat i *Son smešnogo človeka*, drömmen om den ömsesidiga kärleken mellan människorna, är ett av många som kännetecknar Dostoevskijs författarskap. Temat utvecklas i en bredare dialogisk polemik i romaner som *Prestuplenie i nakazanie*, *Idiot* och *Brat’ja Karamazovy*. Där låter Dostoevskij idéerna kommunicera genom romanfigurerna i dialogisk form; de blir idéns människor i den polyfona romanen. Michail Bachtin har beskrivit *Dnevnik pisatel’ja* som ett undantag i Dostoevskijs produktion, han klassar den som monologisk i det avseende att Dostoevskij förmedlar sina monologiskt bekräftade idéer istället för bilder av idéer.¹ I denna passus blir Bachtins självutsägelse uppenbar. Han karaktäriserar senare i kapitlet *Žanrovyje i sjužetno-kompozicionnye osobennosti proizvedenij Dostoevskogo* just *Son smešnogo človeka* som dialogisk, om än i monologisk form. Berättelsen blir dialogisk då den löjliga människans monolog har en riktning, den löjliga människan för en inre dialog med sin skapare, människorna och världsalltet.²

I *Son smešnogo človeka* återfinns den ideologiska och polemiska problematik som tidigare nämnts. Konflikter mellan idéer uppstår, de stöts mot varandra, stöps om, och nyanser tillförs. Detta genremässiga särdrag hos Dostoevskij har sitt ursprung i den antika satirformen menippén, vilken Bachtin anser vara särskilt framträdande i *Son smešnogo človeka*.³ Bachtin menar även att berättelsen om den löjliga människan fungerar som ett koncentrat av de mest centrala tematana i Dostoevskijs författarskap; nästan samtliga ideologiska problem som återfinns i romanerna påträffas även i *Son smešnogo človeka*. Ateism ställs mot gudstro, kärlek mot förakt, godhet mot ondska, liv mot död, synd mot dygd, helt genom den löjliga människans självständiga medvetande.

Hjältens position i Dostoevskijs berättelser är också specifik, denne befinner sig alltid på en tröskel i livet, detta är Dostoevskijs narrativa modus operandi. Genom att utsätta sin

¹ Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.105, s.178

² Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s. 175.

³ Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, ss.174-175

huvudperson för en kris blottläggs hennes innersta väsen och hennes karaktärsdrag får ett fritt spelrum där hon kan verka efter sin och idéns egen logik.

Den mycket vida läsarkretsen av *Dnevnik pisatel'ja* var vid publiceringen av *Son smešnogo čeloveka* väl bekanta med självmordet som ämne; Dostoevskij behandlade det i betraktelsen *Dva samoubijstva* i oktobernumret 1876, samt i berättelsen *Krotkaja* i decembernumret samma år. Dostoevskij betraktar självmordet som en lösning på den existentiella kris som uppstod hos delar av den ryska intelligentian som påverkats mycket starkt av Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft*; det utgjorde även det mest extrema uttrycket för människans fria vilja.⁴

1.2 Tolkningar av Dostoevskijs löjliga människa

Son smešnogo čeloveka har inom litteraturforskningen ägnats förhållandevis stor uppmärksamhet. Den tvetydiga narrativa strukturen har resulterat i många varierade läsningar av texten. Elizabeth Welt Trahan menar exempelvis att tvetydigheten lämnar läsaren otillfredsställd och att det är till synes omöjligt att avgöra hur berättelsens huvudperson, som äger både profetens och en galen mans personlighetsdrag, bör tolkas.⁵ Medan Trahan uppfattar detta som en svaghet i berättelsen menar Roger W. Phillips att det är tvetydigheten i berättelsen som gör den rik för läsaren.⁶

Berättelsens religiösa diskurs har även diskuterats intensivt. Trots att uttalade referenser till kristendomen saknas i berättelsen menar Konstantin Močulskij att den löjliga människan genomgår en kristen andlig metamorfos. Den solipsistiska, post-Kantianska Petersburgsbon når en ny frälsning genom drömmen, men som Maria Woodford mycket riktigt påpekar har berättelsen även panteistiska drag där hela universum står i fokus, snarare än endast kristendomen.⁷ A. Boyce Gibson menar i likhet med Močulskij att Gud är närvarande i berättelsen och att Guds existens är en given utgångspunkt även om den inte uttrycks i

⁴ Post-Kantianismens inverkan på det ryska intellektuella klimatet beskrivs av bland andra Irina Paperno, ”В эпоху Достоевского конфликт, описанный Кантом, получил особую остроту – достижения эмпирических, позитивистских наук воспринимались как подрывавшие трансцендентные истины, поставленные под сомнение уже в конце восемнадцатого века.” Irina Paperno, *Samoubijstvo kak kul'turnyj institut*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1999, ss. 159-160

⁵ Elizabeth Welt Trahan, ”The Golden Age – Dream of a Ridiculous Man? A Concentric Analysis of Dostoevskij's Short Story”, *The Slavic and Eastern European Journal*, No.3, Spring 1959, 17, ss.349-371.

⁶ Roger W. Phillips, ”Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous Man'”: A Study in Ambiguity. *Criticism*, vol.17, No.4. Fall 1975, ss.355-363

⁷ Konstantin Vasil'evič Močul'skij, *Dostoevskij: žizn' i tvorčestvo*, Ymca-press, Pariž, 1947, s.455.

klartext; Gibson menar att Dostoevskij vill lyfta fram den kristna devisen ”du skall älska din nästa såsom dig själv”, ”возлюби ближнего твоего, как самого себя”.⁸

I skarp polemisk kontrast till både Močulskij och Gibson står Edward Wasioleks läsning av *Son smešnogo čeloveka*. Wasiolek uppfattar den löjliga människans tankar och handlingar som blasfemiska, där huvudpersonen handlar helt i eget syfte, och Wasiolek menar att Dostoevskij tecknar en grotesk imitation av Kristus.⁹ Wasiolek kan sägas representera den fåra i den rika tolkningsflora av *Son smešnogo čeloveka* där huvudpersonens uppriktighet ifrågasätts. Nathan Rosen närmar sig berättelsen från en symbolisk och psykologisk utgångspunkt och ansluter sig till Wasioleks tolkning av berättelsen, där den löjliga människan ägnar sig åt ett intellektets självbedrägeri som tjänar sitt eget syfte. Rosen menar även att bilden av paradiset på jorden och gemenskapen med naturen och universum i berättelsen blir så stark att läsaren inte förmår uppfatta självbedrägeriet. Rosen anser att Dostoevskij i *Son smešnogo čeloveka* gör en närstudie av den ryska progressivistens psykologi.¹⁰

Berättelsens narrativa struktur, en för uppsatsen mycket relevant punkt, har analyserats av både Maria Woodford och Christopher Pike. Pike delar narrativet i två delar; Woodford utgår från hans studie och utvecklar den i sin analys. Hos Woodford interagerar dessa två plan med varandra. I det Woodford kallar det expositionella narrativet förses läsaren med en handling och berättelsens basala förutsättningar som miljö, människor och omständigheter. Sub-narrativet förser läsaren med berättelsens metafysiska aspekter; den löjliga människans inre kamp mellan förnuftet och känslan, där känslan segrar.¹¹ Sub-narrativet är enligt Woodford dominanten i berättelsen.

Robert Louis Jackson uppfattar den löjliga människan som överkänslig inför moralfilosofiska frågor, vilket leder till ett tillstånd av handlingsförlamning och apati. Jackson gör här en intressant iakttagelse; den löjliga människan genomgår inte en nihilistisk metamorfos i Nietzsches mening, där det rationella värdesystemet orsakar sin egen upplösning och en ny moralisk filosofi med nya värderingar föds. Den löjliga människan återvänder istället till den kristna moralfilosofi han har lämnat för vetenskapen och rationaliteten; han återupptäcker religionen, som åter skänker hans liv mening.

⁸ A. Boyce Gibson, ”Variations of an Earthly Paradise”, kapitel 6 i *The Religion of Dostoevsky*, S.C.M. Press, London, 1973, s.167.

⁹ Edward Wasiolek, *Dostoevsky: the major fiction*, M.I.T., Cambridge, Mass., 1964, s.167.

¹⁰ Nathan Rosen, ”The Defective Memory of the Ridiculous Man”, *Canadian-American Slavic Studies*, No.12, 1978, s.338.

¹¹ Maria Vladimirovna Woodford, ”Competing Narratives in Dostoevsky’s ’Dream of a Ridiculous man’”, *Irish Slavonic Studies*, No.21, 2000, ss.27-47.

Robin Feuer Miller uppfattar berättelsen om den löjliga människan som oavslutad i samma tradition som Charles Dickens *A Christmas Carol*; den löjliga människans öde är ännu ej beseglat och en möjlighet till verklig förändring sker genom att han fullt ut accepterar sin löjlighet. Miller kommenterar även berättelsens palimpsestiska komposition; berättelsens olika strukturella lager i fråga om form, narrativ och temata kolliderar och interagerar ständigt med varandra. Både Jackson och Miller ansluter sig till traditionen där den löjliga människan upplevelser tolkas som uppriktiga.

Animatören och konstnären Alexandr Petrovs *Son smešnogo čeloveka* från 1992 tillkom i Sverdlovsk filmstudio i nuvarande Ekaterinburg. Petrov utbildades vid Allryska statliga kinematografiska institutet i Moskva, och var under en tid elev till animatören Jurij Norštein.¹² Förutom regi och animation har Petrov själv adapterat Dostoevskijs berättelse.

Den animerade filmen i Sovjetunionen riktades traditionellt till en yngre publik. Motiven baserades ofta på ryska folksagor eller på sovjetisk barnlitteratur, i vissa fall med ideologiskt innehåll. Folksagorna inom sovjetisk animation har en särskild ställning. Liksom ryska litterära klassiker har de betraktats som ideologiskt frikopplade och därför som ett tacksamt ämne för att undvika censur.¹³

Under det sena 60-talet försköts gränserna för den sovjetiska animerade filmen; filmer för vuxna med en mer poetisk och ”konstnärlig” ton i auteur-anda dök upp i större utsträckning än tidigare.¹⁴ Medan sovjetisk animation traditionellt har genomsyrats av en skämtsam diskurs rör sig Petrovs verk snarare mot en sorgsen och empatisk ton, vilket filmvetaren Dina Goder menar är en ovanlig inriktning inom rysk animation.¹⁵

Den sovjetiska traditionen av att adaptera rysk litterär kanon till film och animation är mycket utbredd, på samma vis som i väst. Detta är en tradition som Petrov följer. Förutom *Son smešnogo čeloveka* har han adapterat Andrej Platonovs novell *Korova* och den ryska folksagan om vattennymfen *Rusalka* till animerad film. Sin största internationella framgång nådde Petrov med adaptationen av Ernest Hemingways *The Old Man and the Sea* (*Starik i more*), som vann en Oscar för bästa animerade kortfilm år 2000.¹⁶ Under senare år har Petrov

¹² Jegor Pachomenko, ”Mul’tiplikator Aleksandr Konstantinovič Petrov”, *Nezabytye stranicy Jaroslavlja*, <http://old-yar.ru/figure/34/> (hämtad 170518)

¹³ Birgit Beumers i Marina Balina, *Russian children's literature and culture*, s.160. Etnologen Natalie Kononenko ifrågasätter dock denna föreställning. Kononenko, s.273

¹⁴ Birgit Beumers, *Pop culture Russia!: media, arts and lifestyle*, ABC-CLIO, Oxford, 2005, ss.99-101

¹⁵ Dina Goder, ”The Little-Known History of Russian Animation”, s. 30. I *Russian Life*.

¹⁶ Dina Goder, ”The Little-Known History of Russian Animation”, s. 30. I *Russian Life*.

även gjort en animation till Paralympiska spelen i Sochi 2014, då med den ryska folksagan *Žar-ptica* som förlaga.¹⁷

1.3 Adaption. Översättning eller palimpsest?

Relationen mellan berättelse och adaption har hittills endast ytligt berörts i uppsatsen. Emedan syftet är att undersöka förhållandet mellan Dostoevskijs litterära verk och Petrovs adaption i text och film är det nödvändigt att stipulera villkoren för, och synen på relationen mellan primärmaterialen innan undersökningen tar vid.

Adaptionsteorin har länge haft en välkänd inneboende problematik. Det finns ett traditionellt hierarkiskt förhållande mellan källa och adaption; adaptionen ofta betraktas som mindervärdig och estetiskt underlägsen, särskilt om källan är litterär.¹⁸ I *A Theory of Adaption* försöker litteraturvetaren Linda Hutcheon delvis att bemöta adaptionens traditionellt låga kulturella status.

Hutcheon menar att eftersom adaptionen har betraktats som en mindervärdig kulturyttring så har dess status som vetenskapligt studieobjekt också varit lågt, framförallt inom filmforskningen. Hutcheon vill flytta fokus från den värdeladdade diskurs om trohet till originalet i förhållandet källa-adaption, för att istället betrakta adaptionen såsom adaption, där adaptionen först och främst ämnar repetera utan att replikera. Vad avses då med detta? Hutcheon menar att en adaption inte är helt autonom; den är alltid i varierande utsträckning, avhängig ett annat verk. För att ytterligare försöka förtydliga adaptionens dubbla naturer använder sig Hutcheon främst av två metaforer, först översättningen; hon menar att en adaption är föremål för samma slags problematik som en text som översätts från ett språk till ett annat. Vissa aspekter, konnotationer eller allusioner i texten och språket går förlorad i en översättning medan andra läggs till och broderas ut i en ny kontext där nya konnotationer vävs in. Liksom den översatta texten är adaptionen också föremål för tolkning i sin egen rätt. Den andra metaforen Hutcheon använder sig av för att närma sig adaptionens kärna är genom grekiskans palimpsistos (παλίμψηστος),¹⁹ något som verkar självständigt på en bakgrund av något annat, delvis med ett nytt innehåll. Som Robin Feuer Miller nämner har även Dostoevskijs berättelse en palimpsestisk struktur.

¹⁷ Elina Truchanova, "Aleksandr Petrov: Ne umeju delat' kassovye fil'my" i *Rossijskaja Gazeta*, 11 juni 2014, <https://rg.ru/2014/06/11/reg-cfo/petrov.html> (hämtad 170518)

¹⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, Routledge, New York, 2013, ss. 2-3

¹⁹ Grek. palimpsistos. Pergament eller rulle, vars originaltext helt eller delvis skrapats bort och försätts med ny text med annat innehåll, men där originalet fortfarande kan skönjas. Encyclopædia Britannica, <http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/palimpsest/58105>, (170308)

Den intertextuella kommunikationen mellan källa och adaption diskuteras även av Hutcheon; hon förhåller sig till ett antal olika typer av intertextuell kommunikation.²⁰ Sker ett större kontextskifte under adaptationsprocessen, temporalt, ekonomiskt eller ideologiskt, kan intressanta skiften ske i tolkningen av källtexten i adaptationsprocessen.²¹ Hutcheon beskriver adaptionens intertextuella process som dialogisk, här i begreppets vidaste bemärkelse.²² Bachtins mycket universella resonemang om dialogicitet, bland annat i *Voprosy literatury i estetiki*, har givit upphov till talrika läsningar av begreppet och många skiftande tolkningar har uppstått.²³ Adaptionsforskaren Robert Stam menar att begreppets öppenhet möjliggör en användning över ämnesgränser, exempelvis inom film. Då varje kulturell yttring i Bachtins mening istället är att betrakta som en text uppenbaras således en möjlighet till dialog mellan dessa.²⁴ I uppsatsen kommer förhållandet mellan berättelsen och den adapterade texten att undersökas och relationen mellan Dostoevskijs text och Petrovs film att analyseras, i ett försök att klarlägga hur berättelsen kommunicerar med adaptionen.

Hur kan då den intersemiotiska transpositionen från ett teckensystem (litterär förlaga och text) till ett annat (film och adaption) ta sitt uttryck? Enligt Hutcheon beror det mycket på mediet, liksom på adaptören och dennes motiv. Vad avser den tecknade filmen som medium så bör den, liksom varje konst, betraktas enligt sin egen genrespecifika logik; i artikeln ”O jazyke mul'tiplikacionnych fil'mov” menar den ryske semiotikern Jurij Lotman att den tecknade filmen inte äger fotografins dokumentära exakthet. Istället talar han om den tecknade filmens säregna språk.²⁵ Enligt Lotman verkar fotografien i vårt kulturella medvetande som ett substitut för naturen i sin mycket exakta återgivning av denna. Den tecknade filmen å sin sida ser Lotman som en antites till den fotografiska filmen; istället för att visa en bild av ”verkligheten” visar den en bild av bilden.²⁶ Lotman argumenterar även för att det i den målade bilden finns en större likhet med det som avbildas, än i fotografiet.²⁷

²⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, Routledge, New York, 2013, s. 16.

²¹ Ett extremt exempel på detta analyseras med hjälp av Michail Bachtins kronotopbegrepp i Henrik Christensens uppsats ”Hur Dostoevskij fick sin stjärna på Hollywood Boulevard: Adaption, dialogicitet och kronotop i Fëdor Dostoevskijs *Spelaren* och Robert Siodmaks *Allt eller intet*” (*magisteruppsats, Stockholms Universitet, 2013*)

²² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, Routledge New York, 2013, s.21.

²³ Robert Stam, *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*, Johns Hopkins paperbacks ed., Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, Md., 1992 ss.13-18

²⁴ Ibid.

²⁵ Jurij Michajlovič Lotman, *Izbrannye stat'i v trech tomach. T. 1, Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, Aleksandra, Tallinn, 1992, s.324

²⁶ Jurij Michajlovič Lotman, *Izbrannye stat'i v trech tomach. T. 1, Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, Aleksandra, Tallinn, 1992, s.323

²⁷ Ibid.

Lotman diskuterar här snarare mediets ”stil”; mediet i sig äger näst intill oändliga visuella möjligheter, men det semiotiska tolkningsförfarandet (teckenrelationerna) förändras inte. Exempelvis signifierar en tecknad bild av ett träd fortfarande ett träd och dess egenskaper, fastän åskådaren vet att det inte är ”verkligt”. Enligt semiotikern Göran Sonessons definition är detta ett exempel på en ikonisk teckenrelation, ”Vi har att göra med en ikonisk grund, i den mån de egenskaper med avseende på vilka uttryck och innehåll förenas finns i både uttryck och innehåll, betraktade var för sig.”²⁸

Hutcheon har även diskuterat olika aspekter av adaptörens skäl till att göra sin adaptation och även om skälen till synes är personliga sker ett aktivt ställningstagande.²⁹ Aleksandr Petrov frågades i en intervju för den ortodoxa internetportalen *pravoslavie.ru* om sitt förhållande till Dostoevskij och varför han valde att adaptera *Son smešnogo čeloveka* till animerad film,

[...] А Достоевский? Как он на Вас повлиял? Вы же сняли «Сон смешного человека»... Почему взяли именно этот рассказ?

— Когда я обращаюсь к Достоевскому, то пытаюсь разобраться в вещах, которые не понимаю... Достоевский своим опытом духовным, своим прозрением и отчаянным сомнением гораздо глубже меня проник в суть этих вещей, и я с его помощью пытаюсь разобраться в своих сомнениях и вопросах. Это, конечно, не значит, что все такие вопросы немедленно решаются. Более того, я заметил, что и веры особенно не прибавляется, не прибавляется и знаний, но... что-то меняется. Я нахожу аргументы, пусть на чувственном и понятийном уровне, но это аргументы, которые меня в чем-то утверждают. Что же касается выбора темы — так это интуитивный путь. Не могу сказать, что вот шел-шел — и дошел до этого рассказа Достоевского, решил делать по нему кино. В какой-то мере так оно и есть, но все-таки это путанная, долгая тропа с большими петлями и возвратами. И все же я дошел, вернулся в третий или четвертый раз к этому рассказу — благодаря своим поискам. Вы спрашиваете, а что во мне поменял Достоевский? Знаете, вы задали вопрос, который мне никто не задавал... Мне кажется, я перестал быть самонадеянным, во мне поутихли юношеские азарт и агрессия. Вообще, мне кажется, что самые рьяные православные — это люди новообращенные. Они столько усилий затрачивают, чтобы отстоять свое мнение, что делают много жестокого. И в этом смысле Достоевский как-то меня успокоил и согрел, помог вот этот мой рьяный пыл преодолеть. Ну уж очень мне в свое время хотелось быть таким правильным и истовым христианином, наставлять и поучать, но я понял, что надо как-то иначе. Надо быть нетерпимым к самому себе, а не к другим.³⁰

När Petrov således talar om ”Dostoevskij” bär namnet redan en för honom etablerad konnotation med en given diskursiv inriktning. Av Petrovs svar att döma är det rimligt att anta att Petrovs Dostoevskij har en religiös och existentiell laddning. Hur Petrovs Dostoevskij tar sitt uttryck i adaptationen kommer även att tas i beaktning i analysen.

Sammanfattningsvis så kommer den följande analysen att utgå från text och film. Förhållandet mellan den berättelsen och den adapterade texten kommer att undersökas, liksom

²⁸ Göran Sonesson, *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992, s.128

²⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, Routledge New York, 2013, ss.91-92

³⁰ Dar’ja Roščenja, ”Risuju kak dyšu. Mul’tplikator Aleksandr Petrov – O fil’max, kartinax i žizni”, *pravoslavie.ru*, 16 september 2008, www.pravoslavie.ru/36996.html (170518)

de respektive texternas förhållande till filmen. Hur hanterar adaptationen de intertextuella referenserna till Dostojevskijs tidigare verk i *Son smešnogo človeka*? Hur överförs dessa till den animerade filmen? Vad dras bort och vad läggs till? Rekontextualiserar Aleksandr Petrov *Son smešnogo človeka* genom sin adaptation, hur sker i så fall detta? Rör det sig om en ren översättning av Dostojevskijs verk till film? Skapar Petrov ett palimpsest? Eller rör det sig möjligen om en tredje metafor? Dessa frågor ska försöka besvaras genom analysen.

Dostoevskij – Liv och verk till film

2.0 Text till text: bearbetning och omstrukturering

Den adapterade text som används i Aleksandr Petrovs animerade film har uteslutande hämtats från berättelsen. I adaptationsprocessen har dock Dostoevskijs berättelse reducerats kraftigt, omarbetats och omstrukturerats. Den adapterade texten befinner sig dock fortfarande mycket nära berättelsen.

I adaptionens början hämtas texten från berättelsens tredje kapitel, textens läses av en berättarröst. Huvudpersonen har placerats på ett tåg, och adaptionen inleds med en sekvens där huvudpersonen berättar om sina upplevelser i drömmen för en medpassagerare. Det framgår inte att huvudpersonen har en medpassagerare för än denne svarar vid (01:28), fram till dess tycks det som om huvudpersonen för en dialog med åskådaren,

[D] О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. (3:5)

[P] Все было точно так же, как у нас, но всё-то сияло каким-то и великим, святым торжеством. (0:55-1:00)

Scenen där adaptionen tar sin början hämtas emellertid från det femte kapitlet i berättelsen, då drömmen är över. Den löjligen människan beskriver hur han försöker förklara sin dröm och sin insikt för människorna i sin omgivning, men han blir inte trodd,

Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел воочию, хотя и не умею пересказать, что я видел. Но вот этого насмешники и не понимают: "Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию". Эх! Неужто это премудро? А они так гордятся! Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!),--ну, а я все-таки буду проповедовать.³¹

Petrov omarbetar det mer abstrakta ”de” i expositionen, världen och människorna som inte förstår, ”[они] не понимают”, till en tågpassagerare vars replik istället blir direkt riktad till Petrovs huvudperson.

Det går således att konstatera att det sker en förskjutning av adaptionens kronologi i förhållande till berättelsen. Istället för att utgå från berättelsens första kapitel tar adaptionen sin början i det tredje kapitlet, då den löjligen människan berättar om *när* han skådar den djupa sanningen. I berättelsens första kapitel konstaterar den löjligen människan endast *att* han gjort

³¹ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.118

detta fram till det tredje kapitlet, då en förklaring till insikten för första gången ges i berättelsen. Här sker en korrespondens mellan adaption och berättelse; adaptionen utgår här från en konkret händelse i berättelsen vilken narrativet centrerar kring,

[D] Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста [...] 3:6

[P] Никогда я не видел на нашей земле такой красоты в человеке. Разве только в детях наших, в самые первые годы их возраста. (1:00) 3:6

[D] О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие [...] 3:7

[P] Я так даже при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие. (1:22) 3:7

Det är först efter den sjätte repliken som hämtats från kapitel fem (5:6), då huvudpersonen i adaptionen börjar berätta om kvällen den tredje november, som Petrov i huvudsak återvänder till kronologin som den ser ut i Fëdor Dostojevskijs berättelse; dock sker det förskjutningar av textfragment kontinuerligt i den adapterade texten. Exempel på detta visas nedan,

[D] Я видел их сам, их: познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. 4:1

[P] Я видел их сам их познал я любил их, я страдал за них потом. (1:27) (10:04) 4:1

[D] Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию. 5:5

[P] ”Сон, батенька мой, бред, галлюцинация” (1:28) 5:5

[D] Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. 5:4

[P] Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. (1:56) 5:4

[D] А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* – все бы сразу устроилось! Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо 5:6

[P] Ну же тем так то просто, в один бы день, в один бы час – все сразу устроилось! Главное – любить других как себя, вот главное, больше ровно ничего не надо. (2:15) 5:6

Efter scenen där huvudpersonen möter flickan i adaptionen infogas även textfragment från berättelsens andra kapitel,

[D] Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? 2:6

[P] Но неужели не все равно, сон это или нет, если этот сон возвестил мне Истину? (9:41)

[D] Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? 2:6

[P] Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. (11:20) Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? [9:41] (11:28)

[D] Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так перевозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь! 2:7

[P] Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так перевозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, он возвестил мне новую, великую, обновленную, жизнь! (19:23)

Dessa fragment från kapitel två markerar en ram för drömmen; drömmen som visas i filmen är i själva verket en återberättelse. Genom att infoga textfragment som indikerar att huvudpersonen återberättar sin dröm påminns åskådaren om detta. Den sista repliken i adaptationen (19:23) hämtas även från det andra kapitlet, strax innan återberättandet av drömmen tar sin början i Dostoevskijs berättelse.³² Vad som också framträder vid denna inledande jämförelse av Dostoevskijs berättelse och texten som läses i adaptationen är att Petrov gör en stilistisk redigering av texten som hämtats ur *Son smešnog človeka*. Exempelvis ändras verbet ”видывать” till ”видеть” i Petrovs text.

2.1 Elimineringen av smešnoj človek

I det första kapitlet av Dostoevskijs *Son smešnog človeka* förses läsaren med ett antal nödvändiga narrativa kontexter. Den löjliga människan berättar om sin likgiltighet inför världen, och om hur han varit medveten om sin löjlighet redan som barn; han upptas helt av löjligheten och likgiltigheten. I Dostoevskijs berättelse tar huvudpersonens reflektion kring sitt tillstånd sin början redan i berättelsens första mening,

Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной – и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, – не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину.³³

I det första kapitlet benämner sig berättaren som ”löjlig” tio gånger; Dostoevskij stipulerar i expositionen berättelsens ton och utgångspunkt, och den uttalande löjligheten ekar genom berättelsen. Robin Feuer Miller påpekar att berättarens medvetenhet om sin egen löjlighet fungerar som en ram för berättelsen; både före och efter sin omvändning vet berättaren att

³² Se bilaga (1).

³³ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.104

både han själv och omgivningen betraktar honom som en löjlig person.³⁴ Samtidigt gör han läsaren medveten om att han har skådat den djupa sanningen, *istina*. Detta driver berättelsen framåt. Denna repetitiva fras försvinner helt i adaptationen, huvudpersonen refererar inte en enda gång till sig själv som ”*smešnoj čelovek*”. Därmed förändras också adaptationens ton; huvudpersonen i adaptationen är inte längre den löjligen människan i samma bemärkelse som hos Dostoevskij.

2.2 Reduktion av repetitioner

Dostoevskij arbetar frekvent med repetitioner i berättelsen; den löjligen människan staplar påståenden på varandra för att understryka sin uppfattning, ”Но они этого не **поймут**. Нет, не **поймут**.”³⁵, eller ”Это было в **мрачный**, самый **мрачный** вечер, какой только может быть.”³⁶ Detta stilistiska grepp förekommer ofta hos Dostoevskij. Emellertid finns ett antal nyckelord i berättelsen som förekommer oftare än andra, *istina*³⁷ och *vsě ravno*; dessa förekommer tjugo respektive sjutton gånger i berättelse. Repetitionerna av dessa nyckelord har blivit kraftigt reducerade i Petrovs adapterade text; dessa repeteras visserligen i adaptationen, men på ett stort tidsmässigt avstånd från varandra,

Istina

[P] *Истину* я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. (2:27) 1:1

[P] Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне *Истину*? (9:41) 2:5

[P] Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. (11:20) Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне *Истину*? [9:41] (11:28) 2:5

[P] что я видел *истину*, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. (11:38) 5:2

[P] Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь *истину*, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. (17:23) 5:1

³⁴ Robin Feuer Miller, *Dostoevsky's unfinished journey*, Yale University Press, New Haven, 2007, s. 158

³⁵ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s. 104

³⁶ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s. 105

³⁷ Begreppet *istina*, som generellt kan översättas till svenska som ”den djupa existentiella sanningen” är till skillnad från *pravda*, försett med särskilda konnotationer som i uppsatsens sammanhang är kräver ett särskilt omnämnande; där *pravda* är intimt sammankopplad med sanning i en positivistisk bemärkelse står *istina* snarare för en högre, universell sanning. Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev, *Russkaja ideja: (osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načalaXX veka)*, YMCA-Press, Pariž, 1946, ss. 5-6

Vsě ravno

[P] Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, [...] было бы мне все равно или нет? (4:32) 2:3

[P] Но неужели не *все равно*, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? (9:41) 2:5

[P] Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. (11:20) Но неужели не *все равно*, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? [9:41] (11:28) 2:5

Som visas i exemplen ovan använder Petrov textfragment ur Dostoevskijs berättelse där *istina* och *vsě ravno* återfinns i samma mening. Således sker en dubbling, (9:41) samt (11:28).

2.3 Elimineringen av det expositionella narrativet

Vid en undersökning av adaptionen går det snart att konstatera att ett antal scener som förekommer i berättelsen har uteslutits. Förutom reduktionen av repetitionerna och elimineringen av berättelsens ram, ”ja cmešnoj čelovek”, försvinner hos Petrov interaktionen med människorna i huvudpersonens värld innan drömmen. Den löjliga människan förtäljer i det första kapitlet i berättelsen om hur han spenderat kvällen den tredje november hos en ingenjör tillsammans ytterligare två personer,

Я в этот день почти не обедал и с раннего вечера просидел у одного инженера, а у него сидели еще двое приятелей. Я все молчал и, кажется, им надоел. Они говорили об чем-то вызывающем и вдруг даже разгорячились. Но им было все равно, я это видел, и они горячились только так. Я им вдруг и высказал это: "Господа, ведь вам, говорю, все равно". Они не обиделись, а все надо мной засмеялись. Это оттого, что я сказал без всякого упрека, и просто потому, что мне было все равно. Они и увидели, что мне все равно, и им стало весело.³⁸

Åskådaren får genom adaptionen inte heller veta något om den löjliga människans bror som dött fem år tidigare,

Мой брат, например, умер пять лет назад. Я иногда его вижу во сне: он принимает участие в моих делах, мы очень заинтересованы, а между тем я ведь вполне, во все продолжение сна, знаю и помню, что брат мой помер и схоронен.³⁹

Ytterligare en scen ur det tredje kapitlet, gravscenen, har uteslutits av Petrov. Efter det att den löjliga människan har skjutit sig i drömmen upplever han omvärlden som död; han

³⁸ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.105

³⁹ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, ss.108-109

beskriver hur allt omkring blir fruktansvärt svart (ужасно черно), hur han ligger med ryggen mot något hårt, oförmögen att se eller röra sig. Runt omkring honom går människor omkring och skriker, hans granne kaptenen med basröst och värdinnan i falsett. Den löjligen människan beskriver hur det sker en paus från skriken och hur han istället upplever hur han blir buren till graven. Sedan skildras hur den löjligen människan upplever livet i graven; den är våt och kall, den löjligen människan beskriver hur vatten från kistlocket droppar på hans ögonlock. Denna gravscen har blivit väl omskriven i den litterära forskningen om *Son smešnogo čeloveka*. Exempelvis menar Maria Woodford i sin analys av berättelsens narrativ att mörkret och fukten som den löjligen människan upplever i graven relaterar till det andra kapitlet, där berättelsens huvudperson först möter den nödställda flickan; det regnar och hon är genomvåt. Woodford nämner också regnet och vätan som symboler hos Dostoevskij; regnet betecknas inte som en katalysator som ger upphov till nytt liv utan förknippas både i *Son smešnogo čeloveka* och *Zapiski iz podpol'ja* med död och icke-existens.⁴⁰

Efter döden i drömmen förs den löjligen människan till den utopiska planeten av en främmande varelse utan namn,

Мы неслись в пространстве уже далеко от земли. Я не спрашивал того, который нес меня, ни о чем, я ждал и был горд. Я уверял себя, что не боюсь, и замирал от восхищения при мысли, что не боюсь. Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце. Я помню, что вдруг увидел в темноте одну звездочку. "Это Сириус?" – спросил я, вдруг не удержавшись, ибо я не хотел ни о чем спрашивать. – "Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой", – отвечало мне существо, уносившее меня. Я знал, что оно имело как бы лик человеческий. Странное дело, я не любил это существо, даже чувствовал глубокое отвращение.⁴¹

I adaptionen förändras denna scen. När huvudpersonen drömmer att han skjuter sig sitter han på en stol, efter att han avlossat skottet mot hjärtat faller han mot golvet; vi får se hur huvudpersonen tycks falla genom golvet och ner mot graven. Under fallet i adaptionen syns scener från gatan när huvudpersonen var på väg hem, där hörs också grannen som tidigare skralade när huvudpersonen kommit in i trapphuset. Åskådaren får se hur "bitar" av huvudpersonens ansikte fogas samman samtidigt som han säger,

[P] "А, стало быть, есть и за гробом жизнь!" (5:33) 3:2

⁴⁰ Maria Vladimirovna Woodford, "Competing Narratives in Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous man'", *Irish Slavonic Studies*, No.21, 2000, s.43

⁴¹ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.110

Därefter visas ur ett förstapersonsperspektiv hur huvudpersonen färdas genom universum; stjärnor och planeter försvinner förbi i hög hastighet innan huvudpersonen når den utopiska planeten. I berättelsen kommunicerar den löjliga människan och den namnlösa varelsen under färden; detta sker inte i adaptionen,

[...] И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная, но дорогая и вечно любимая и такую же мучительную любовь рождающая к себе в самых неблагодарных даже детях своих, как и наша?.. – вскрикивал я, сотрясаясь от неудержимой, восторженной любви к той родной прежней земле, которую я покинул. Образ бедной девочки, которую я обидел, промелькнул передо мною. – Увидишь все, – ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове.⁴²

Bilden som beskrivs ovan under färden genom universum, den av flickan som den löjliga människan avvisade i berättelsen, migrerar till film i adaptionen, men den förflyttas. I drömmen i adaptionen, strax innan huvudpersonen skjuter sig, syns en miniatyr av flickan springa omkring på bordsduken under det tända ljuset. Flickan i adaptionen har en tvilling på den utopiska planeten; hon är den första person som huvudpersonen möter i utopin. Flickan i adaptionens utopi representerar även planetens invånare. I slutet av adaptionen, när huvudpersonen har fördärvat utopins människor, förekommer en scen där flickan i utopin sitter på en sandstrand. Huvudpersonen startar genom sin närvaro på stranden en lavin av sand som rasar mot flickan, och huvudpersonen försöker maktlöst att rädda henne; i samma ögonblick som flickan och huvudpersonen begravs av sanden slutar återberättandet av drömmen, och vi ser åter huvudpersonen som befinner sig på tåget, där adaptionen tog sin början. I scenen på sandstranden står huvudpersonen dubbelt maktlös; han kan varken rädda den utopiska civilisationen eller flickan på sandstranden.

Sammanfattningsvis går det att konstatera att det i Petrovs adaption uppstår luckor efter de narrativa sekvenser som eliminerats i adaptionprocessen. Maria Woodford, som har studerat narrativet i *Son smešnogogo človeka*, delar in detta i två plan. Det första, som Woodford kallar det expositionella narrativet, hanterar konkreta händelser i den löjliga människans liv och människorna som han interagerar med; Woodford påpekar att den löjliga människans liv i berättelsen är relativt innehållslöst, läsaren förses inte med mycket information om den löjliga människan och hans personliga omständigheter. Det andra narrativa planet, det emotionella-intellektuella sub-narrativet, hanterar den löjliga människans hela medvetandeström av medvetenhet och undermedvetenhet. Woodford menar förvisso att sub-narrativet är sekundärt,

⁴² Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.111

men att det samtidigt utgör ett narrativ i narrativet; det är sub-narrativet som är dominant i berättelsen.⁴³

När Aleksandr Petrovs adaption belyses av Woodfords analys hittas en korrelation; det är händelser ur det Woodford kallar det expositionella narrativet som först försvinner ur adaptionen; konkreta scener i berättelsen *Son smešnogo čeloveka* som används för att kontextualisera, men också knyta samman den löjliga människan med sin omgivning försvinner även ur Petrovs adaption. I adaptionen elimineras även de tidsspecifika markörer som Dostoevskijs förser läsaren med. En i berättelsen mycket uttryckt sådan markör är när den löjliga människan refererar till sig själv,

[...] мне, как современному русскому прогрессисту и гнусному петербуржцу, казалось неразрешимым то, например, что они, зная столь много, не имеют нашей науки.⁴⁴

Istället är det sub-narrativet, som hanterar medvetandets narrativ i berättelsen, som lyfts fram i adaptionen.

Vad sker då med tomrummen som uppstått efter den eliminering som skett i adaptionprocessen? Dessa fylls istället med referenser och markörer som relaterar till Dostoevskijs övriga verk, men också till sin tidsspecifika kontext. Dessa kommer att undersökas närmare i följande avsnitt.

2.4 Dostoevskijs "vattenstämplar" i adaptionen

Ett antal kortare scener från några av Dostoevskijs verk har fogats in i adaptionen av Petrov, av vilka några hämtats från drömmar. Drömmen som företeelse hos Dostoevskij är mycket central. I det andra kapitlet i *Son smešnogo čeloveka* sker en redogörelse över den löjliga människans syn på drömtillståndet,

Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающею ясностью, с ювелирски-мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем какие хитрейшие вещи продельвал иногда мой рассудок во сне! Между тем с ним происходят во сне вещи совсем непостижимые.⁴⁵

⁴³ Maria Vladimirovna Woodford, "Competing Narratives in Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous Man'" *Irish Slavonic Studies* 21 (2000), ss.37-38

⁴⁴ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.113

⁴⁵ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.108

Även i ett företal till Raskolnikovs dröm om hästen i *Prestuplenie i nakazanie* beskrivs drömmens natur,

В болезненном состоянии сны отличаются часто необыкновенною выпуклостью, яркостью и чрезвычайным сходством с действительностью. Слагается иногда картина чудовищная, но обстановка и весь процесс всего представления бывают при этом до того вероятны и с такими тонкими, неожиданными, но художественно соответствующими всей полноте картины подробностями, что их и не выдумать наяву этому же самому сновидцу, будь он такой же художник, как Пушкин или Тургенев. Такие сны, болезненные сны, всегда долго помнятся и производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека.⁴⁶

Denna beskrivning av drömmens funktion som ges läsaren i *Prestuplenie i nakazanie* äger lika stor giltighet om den skulle appliceras som beskrivning av den löjligen människans dröm; både Raskolnikov och den löjligen människan plågas svårt av sina medvetandens kriser, de upplever sina drömmar med en stor intensitet, som om de vore verkliga. De respektive drömmarnas tragiska innehåll och skärpa tvingar både Raskolnikov och den löjligen människan genom en slags katharsis; Raskolnikovs katharsis realiseras dock aldrig fullt ut och han begår slutligen mordet på pantlånerskan och hennes syster till följd av att katharsis uteblir. Den löjligen människans medvetande renas dock genom drömmen och han finner sig efter uppvaknandet i ett nytt tillstånd; han har skådat den djupa sanningen och självmordet kan inte längre komma i fråga eftersom att hans lidande har upplösts av insikten. Raskolnikov och den löjligen människan kan sägas utgöra två varianter, två lösningar, på en och samma idéproblematik som Dostoevskij formulerar.

Drömmen fungerar som en narrativ katalysator hos Dostoevskij; Versilovs dröm i *Podrostok*, Raskolnikovs drömmar i *Prestuplenie i nakazanie* och Stavrogins dröm i *Besy*, för att nämna några exempel. Motiv ur både Raskolnikovs dröm om märren och Stavrogins syn som förebådar syndafallet har migrerat till film i Petrovs adaptation av *Son smešnogo čeloveka*. I *Prestuplenie i nakazanie* drömmer Raskolnikov om hur han som barn blir vittne till när en berusad bonde brutalt piskar och slår ihjäl sin gamla märren utanför en krog inför en skrattande folkmassa. Pojken i drömmen blir förkrossad och kastar sig på bonden i ursinne och vanmakt över hans dåd. När huvudpersonen i adaptationen har lämnat flickan och med raska steg beger sig därifrån genom en högljudd folkmassa dyker en scen i ”masscenen” upp (03:39-03:44) där en man piskar en häst. Bakom honom står två personer, de håller i tömmarna och skrattar när mannen piskar hästen.

I *Besy* ser Stavrogin en liten röd spindel när han stänger ögonen en kort stund,

⁴⁶ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 6, Prestuplenie i nakazanie, [1]*, Nauka, Leningrad, 1973 ss. 45-46

Был уже полный вечер; в окно моей маленькой комнаты сквозь зелень стоящих на окне цветов прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом. Я поскорее закрыл опять глаза, как бы жаждая возвратить миновавший сон, но вдруг как бы среди яркого-яркого света я увидел какую-то крошечную точку. Она принимала какой-то образ, и вдруг мне явственно представился крошечный красненький паучок.⁴⁷

Konstantin Močul'skij menar att spindeln i Dostoevskijs verk är en symbol för ondskans ankomst; hos Stavrogin är spindeln en symbolisk markör för början på syndafallet.⁴⁸ I adaptionen återfinns även spindeln som symbol för syndafallets inledning; huvudpersonen har med hjälp av en mask lärt en kvinna i utopin att ”ljuga”, strax därefter (13:12) klättrar en spindel upp på huvudpersonens hand och adaptionen tar en narrativ vändning mot utopins syndafall.

2.5 Tågresenärer hos Dostoevskij och Petrov

Då det redan konstaterats att element ur det expositionella narrativet i berättelsen har försvunnit ur adaptionen, går det att ytterligare nämna något om de strategier Aleksander Petrov använder sig av för att förse adaptionen med referenser till Dostoevskijs övriga verk.

I adaptionen reser huvudpersonen i en öppen kupé tillsammans med andra sovande människor på ett tåg. Han berättar för en medpassagerare om sin fantastiska dröm, men medpassageraren tror honom inte. När huvudpersonen i adaptionen förflyttas från vad som i berättelsen måste antas vara Sankt Petersburg till en tågagn i rullning alluderar Petrov återigen till Dostoevskijs övriga verk. Tågresor förekommer i *Idiot*, *Zimnye zametki o letnych vpečatlenijach*, men inte minst även i Dostoevskijs eget liv; han vistades under långa perioder i Europa och reste genom kontinenten med tåg.⁴⁹ I *Zimnye zametki o letnych vpečatlenijach* är det Dostoevskij själv som skildrar en av sina resor genom Europa. Anteckningarna sker från en tågagn,

По записной моей книжке приходится, что я теперь сижу в вагоне и приготавлиюсь на завтра к Эйджунену, то есть к первому заграничному впечатлению, и у меня подчас даже сердце вздрагивает.⁵⁰

I inledningen till *Idiot* ges läsaren följande beskrivning av miljön,

⁴⁷ Fjodor Dostojevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 10, Besy*, Nauka, Leningrad, 1974, s.

⁴⁸ Konstantin Vasil'evič Močul'skij, 1892-1948, *Dostoevskij: žizn' i tvorčestvo*, Ymca-press, Pariž, 1947, s.457

⁴⁹ Joseph Frank, *Dostoevsky: the mantle of the prophet 1871-1881*, Robson, London, 2002, ss.14-15

⁵⁰ Fjodor Dostojevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 24, Dnevnik pisatelja za 1876 god : nojabr'-dekabr'*, Nauka, Leningrad, 1982, s.

Из пассажиров были и возвращавшиеся из-за границы; но более были наполнены отделения для третьего класса, и всё людом мелким и деловым, не из очень далека. Все, как водится, устали, у всех отяжелели за ночь глаза, все назяблись, все лица были бледно-желтые, под цвет тумана.⁵¹

Denna miljöbeskrivning migrerar till film i Aleksandr Petrovs adaption; färgerna i adaptionens exposition är mörka, brunt och svart dominerar. Kontrastfärgen som används för att skapa ett intryck av att människornas ansikten lysas upp av en lykta är just ljusgult. I adaptionen ser vi vidare hur sovande och halvsovande människor trängs i den öppna kupén, detta är utan tvekan en skildring från en tredjeklasssvagn. Vi hör hur adaptionens huvudperson berättar om sin dröm för sin medpassagerare, vidare i filmen får vi se huvudpersonen sittande på en bänk på tåget. Han blir avbruten av sin medpassagerare som avfärdar huvudpersonens insikt som en dröm och en hallucination (01:28). I inledningen till *Idiot* har furst Myškin sällskap i vagnen av Rogožin, som talar mycket nedlåtande till honom,

В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира – оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор.⁵²

I denna scen i adaptionen sker en tydlig interaktion mellan verken *Idiot* och *Son smešnogo človeka*; Petrov skapar här ett amalgam av de två berättelserna. Det sker en upplösning av verkens gränser och de tillåts därmed att fritt interagera med varandra.

2.6 Vem är Petrovs huvudperson?

I *Son smešnogo človeka* används en för Dostoevskij ovanlig berättarteknik; berättelsen är skriven i jag-form. Förutom i *Son smešnogo človeka* används detta narrativa grepp i *Podrostok*, *Zapiski iz podpol'ja* samt *Krotkaja*. Jag-formen möjliggör att en omedelbar relation upprättas mellan berättaren och läsaren. Berättarjaget, den löjliga människan, förmedlar personligen sina erfarenheter och sin insikt till läsaren. Michail Bachtin karakteriserar som nämnts i uppsatsens inledning berättelsen som dialogisk, om än i monologisk form, berättarjaget kommunicerar här även med läsaren.⁵³

Hos Petrov hörs berättaren, men han ses aldrig tala. Det skapas en illusion av inre monolog i filmen som förmedlar en upplevelse av närhet till berättarens inre; även här upprättas en direkt relation mellan berättaren och åskådaren.

⁵¹ Fjodor Dostojevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 8, Idiot*, Nauka, Leningrad, 1973, s.5

⁵² Fjodor Dostojevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 8, Idiot*, Nauka, Leningrad, 1973, s.5

⁵³ Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.178

Som undersökningarna ovan har visat så försvinner ”smešnoj čelovek” som personage från Petrovs adaption och det sker istället en sammansmältning av andra personage från Dostoevskijs konstnärskap; huvudpersonen i adaptionen utgör ett slags amalgam av Dostoevskijs löjliga människa, furst Myškin och av Dostoevskijs själv. En annan intressant iakttagelse, som utgör ännu ett argument för att det sker en sammansmältning av personer genom huvudpersonen i adaptionen, är att denne visar stora bildliga likheter med en etsning av en ung Fëdor Dostoevskij; huvudpersonen i adaptionen har liksom den unge Dostoevskij en begynnande flint, hög panna, rak näsa och accentuerade höga kindben.⁵⁴

Konstantin Močul'skij menar att den löjliga människan i själva verket är synonym med sin författare,

Правда, героя своего рассказа писатель называет ”смешным человеком”; но эта предосторожность тщетна: не ”смешной человек” рассказывает нам свой фантастический сон, а сам автор, 56-летний Достоевский позволяет себе наконец досказать до конца ”самую невероятную” свою идею, пробыть хоть одно мгновение в земном раю. Он забывает на минуту доводы разума и бросается в океан ”мировой гармонии”, – какое освобождение, какое блаженство!⁵⁵

Det Močul'skij försöker komma till rätta med är i själva verket en av många kärnor i Dostoevskijs författarskap; drömmen om ”guldåldern”. Denna idé hos Dostoevskij migrerade till hans verk, där den modulerar genom de olika personagerna. Det är även detta som Bachtin avser med ”idéns människa” hos Dostoevskij.⁵⁶

Petrov uppfattar dessa idéer, som inte bara återfinns i *Son smešnogo čeloveka*, och lånar motiv från Dostoevskijs övriga verk och för över dem till film i adaptionen och påvisar därmed idéernas släktskap genom filmens medium.

En annan iakttagelse som icke låter sig förbigås är att Aleksandr Petrovs adapterade text läses av skådespelaren Aleksandr Kajdanovskij, som spelar huvudrollen i Andrej Tarkovskijs film *Stalker*. Huvudpersonen i adaptionen bär även bildliga drag av Kajdanovskij.⁵⁷ Tidigare forskning visar även att stalkern alluderar på furst Myškin. Även andra referenser till *Stalker*, såväl i ljud som i film, återfinns i adaptionen av *Son smešnogo čeloveka*. Dessa, liksom Andrej Tarkovskijs relation till Fëdor Dostoevskijs konstnärskap kommer att undersökas närmare i nästa del av uppsatsens analys.

⁵⁴ Se bilaga (2).

⁵⁵ Konstantin Vasil'evič Močul'skij, 1892-1948, *Dostoevskij: žizn' i tvorčestvo*, Ymca-press, Pariž, 1947, ss.456-457

⁵⁶ Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.97

⁵⁷ Se bilaga (2).

Tarkovskij och Dostoevskij – Möten inom adaption

3.0 Profeterna: Den löjliga människan och Stalkern

Emedan referenserna till Fëdor Dostoevskijs liv och verk har avhandlats i tidigare avsnitt kommer nu referenserna till Andrej Tarkovskijs film *Stalker* i Aleksandr Petrovs adaption att behandlas. I adaptionen återfinns både referenser såväl som likheter med *Stalker*, i det följande kommer några av dessa att identifieras och analyseras.

Filmen *Stalker* av Andrej Tarkovskij hade premiär 1979 i Sovjetunionen; den är löst baserad på bröderna Arkadij och Boris Strugatskijs roman *Piknik na obočine* från 1972.⁵⁸ I ett dystopiskt fabrikslandskap har ett utomjordsligt föremål slagit ned. På platsen, som kallas Zonen, är tiden till synes upplöst och i Zonens innersta finns ett rum där den som besöker det får reda på sin innersta önskan. I Zonen finns också osynliga faror. Stalkern är en Zonens profetiske vägvisare; han möter sina kunder i en bar, Författaren och Professorn. Stalkerns fru motsätter sig häftigt att han åter ska resa in i Zonen, men han åker ändå med sina klienter. Under färden genom Zonen talar de om sina motiv med resan; det visar sig dock när resenärerna har nått Zonens innersta rum att Professorn dolt sina motiv, han tänker utlösa en sprängladdning. Bråk utbryter och de återvänder till världen utanför utan att ha gått in i rummet.

En mycket specifik referens till *Stalker* i Petrovs adaption är berättarens röst; den adapterade texten läses av skådespelaren Aleksandr Kajdanovskij, som spelar stalkern i Tarkovskijs film. Konnotationen Kajdanovskij-Stalker blir väl etablerad såväl för den ryska publiken som internationellt i och med det stora genomslag som *Stalker* fick.⁵⁹

Ytterligare en iakttagelse är att bilden av adaptionens huvudperson, som nämnts i den föregående delen av uppsatsen, bär drag av en ung Dostoevskij. Denne bär även drag av skådespelaren Aleksandr Kajdanovskij; adaptionens huvudperson har liksom den unge Dostoevskij en bred panna med begynnande flint, rak näsa och höga, accentuerade kindben. Detta är en beskrivning som även är giltig för Kajdanovskijs utseende.⁶⁰ Denna påfallande

⁵⁸ Birgit Beumers, *A history of Russian cinema*, English ed., Berg, New York, NY, 2009, s.167

⁵⁹ Stalkerns röst kan även sägas inneha en instrumentell funktion i filmen. Filmvetaren Thomas Redwood beskriver hur Tarkovskij använder stalkerns (Kajdanovskijs) röst för att belysa ett narrativ utanför narrativet i *Stalker* genom att rama in den mellan Författarens och Professorns dialoger; medan de stalkerns blivande medresenärer diskuterar intensivt uppmärksammar stalkern istället ljud utanför dialogen (en tågvissla). Tåget ska senare visa sig vara en av nycklarna till Zonen. Därmed kan rösten som sådan sägas ha en särskild funktion utöver sitt estetiska uttryck. Thomas Redwood, *Andrei Tarkovsky's poetics of cinema*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, 2010, ss.122-123.

⁶⁰ I uppsatsens bilaga (2) återfinns en jämförande bildserie.

likhet mellan de olika personagernas utseenden utgör även en bildlig representation av personagens sammansmältning i adaptationen.

Att Tarkovskij fascinerades av Dostoevskijs verk och moralfilosofi är väl känt; redan i den första meningen i regissörens nästan tusen sidor långa dagbok *Martyrologion* nämns författaren.⁶¹ Tarkovskij planerade länge för en filmatisering av *Idiot*, liksom för en film om Dostoevskij själv, och han citerar ofta Dostoevskij i sin dagbok. Tarkovskij finner uppenbarligen att han har ett stort utbyte mellan Dostoevskijs konstnärskap och sitt eget; filmvetaren Nariman Skakov nämner just Dostoevskij och Uppenbarelsboken som de viktigaste litterära komponenterna i Tarkovskijs konstnärskap.⁶²

Stalkern, den löjligen människan och furst Myškin bär samtliga drag av den helige dåren; fram till inspelningen av *Stalker* författar Tarkovskij inte enbart manus till *Stalker* i samarbete med bröderna Strugatskij, han genomför även en omfattande studie av Dostoevskijs liv och verk inför en filmatisering av *Idiot*, som aldrig fullföljdes.⁶³ Tarkovskijs initiala bild av stalkern under manusarbetet var starkt kopplad till bilden av profeten och han förseddes slutligen med den helige dårens karaktärsdrag.⁶⁴ Detta utgör dock inte bevis för att Tarkovskijs eller bröderna Strugatskij aktivt skulle ha arbetat in drag av furst Myškin hos stalkern.⁶⁵ Även fast det saknas bevis för att kunna göra en konkret koppling mellan stalkern och furst Myškin utgörs dessa personer av ett antal gemensamma nämnare som hämtas från samma palett; i en intervju har Tarkovskij beskrivit filmen som centrerad kring stalkern och berättelsen som "[...] the crisis of one of the world's last remaining idealists."⁶⁶ Stalkerns kris finner sin motsvarighet hos hjältarna i Dostoevskijs romanvärldar, där handlingen koncentreras kring krisen.⁶⁷

Michail Bachtin beskriver krisen som karaktäristisk för Dostoevskijs hjältar; den manifesteras genom likgiltigheten som den löjligen människan känner, utlöst av den Kantianska förnuftstanken. Bristen på andlighet i en värld där ateism och positivism är de dominerande idéströmningarna driver honom mot självmordet. Detta är ett klassiskt tema hos

⁶¹ Andrej Arsen'evič Tarkovskij, *Martyrologion: dagböcker 1970-1986*, Atrium, Umeå, 2012, s.31

⁶² Nariman Skakov, *The cinema of Tarkovsky: labyrinths of space and time*, I.B. Tauris, London, 2012, s.142

⁶³ Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s.126

⁶⁴ Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s.125

⁶⁵ Cederlöf beskriver här manusarbetet till *Stalker* som en slags kamp mellan Andrej Tarkovskij och bröderna Strugatskij. Boris Strugatskij tillskriver sig själv och sin bror idén om stalkern som "helig dåre", men som Cederlöf påpekar finns det goda skäl att ifrågasätta detta påstående.

⁶⁶ Aldo Tassone i Andrej Arsen'evič Tarkovskij, *Andrei Tarkovsky: interviews*, 1st ed., University Press of Mississippi, Jackson, 2006, s.59

⁶⁷ Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, ss.173-174

Dostoevskij.⁶⁸ Den löjliga människan utgör där sinnebilden av den ”vise dåren” eller den ”tragiske narren”, som återkommer i hela Dostoevskijs romanvärld men som framträder uttryckligast hos furst Myškin.⁶⁹ I *Stalker* plågas huvudpersonen av bristen på insikt, främst på sina medresenärers och hela mänsklighetens brist på insikt. Han lider å hela kollektivets vägnar, som inte har sett sanningen och förstått meningen med Zonen; detta i likhet med den löjliga människan som är den ende som har skådat den djupa sanningen om livet, men som omvärlden omöjligen kan förstå.

3.1 Planeten och Zonen: Utopi och heterotopi

I Dostoevskijs berättelse benämns aldrig planeten som en utopi, detta är ett epitet som har tillskrivits planeten inom forskningen om *Son smešnogo čeloveka*. Däremot så råder det en konsensus om planeten som en utopisk plats; den speglar den löjliga människans föreställning om mänsklighetens idealiska tillvaro. Zonen kategoriseras av Cederlöf som en heterotopi, ett begrepp som hon definierar efter Michel Foucaults teori. Heterotopin och utopin har enligt Cederlöf ett spatialt släktskap, men platserna skiljer sig åt,

Unlike utopia, 'the good place,' and dystopia 'the bad place,' a Foucauldian heterotopia is simply 'the other place.' It can be a illusory space – the room you see in the mirror, or the place where a telephone conversation takes place. In its more concrete form it can be a place apart from ordinary lif, somewhere people go as a part of a process of change, like a boarding school or a hotel. Its disparate incarnations are united by how they are axplicitly 'not here.'⁷⁰

Bilden av utopin i Petrovs adaption och Zonen i Tarkovskijs *Stalker* låter sig mycket väl jämföras i förhållande till varandra. Det är två platser som är rumsligt och temporalt avgränsade i de respektive filmerna. Dessa platser intar således särskilda positioner inom sina respektive medium; de utgör ett slags parenteser. Det går att göra en rent plastisk jämförelse av de båda rummen och hur de tar sina respektive bildliga uttryck. Här ges en möjlighet att ta fasta på de binära bildliga oppositioner som förekommer i *Stalker* och i adaptionen, men också hur tiden fungerar på dessa platser.

I Petrovs adaption kan miljön utanför utopin karaktäriseras som mörk och skum; i rummet utanför utopin förekommer exempelvis inget dagsljus, utan ljuskällorna i bild är huvudsakligen syntetiska. Ljuset kommer från gatlyktor, lanternor eller stearinljus, men även från himlen där både stjärnor och måne syns i bild; de kastar ett sparsamt ljus över scener i

⁶⁸ Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.177

⁶⁹ Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.174

⁷⁰ Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s.16

adaptionen. Dessa oppositioner hämtas från berättelsen. Där kontrasteras ofta mörker och ljus, där ”verkligheten” i berättelsen är mörk och obehaglig,

Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть. Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда дождь шел, и ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переуллка, если заглянуть в него в самую глубину, подальше, с улицы.⁷¹

Utopin och människorna i drömmen beskrivs däremot som ljusa, ”Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском.”⁷² Dessa bildliga oppositioner i berättelsen kan även sägas representera idéerna i medvetandet hos berättelsens löjliga människa; Roger W. Phillips menar att den löjliga människan även bär med sig ljuset efter drömmen,

But he then leaps up in the silent darkness, a brilliant new light dawning in his mind, and goes forth into the world filled with incandescent purpose. The truth he has seen in his dream is 'perhaps a thousand times brighter' [...] than he can communicate it to us. [...] This truth is as 'clear as daylight' to him [...] but not to the others who have not yet seen it.⁷³

I adaptionen kan scenerna från utopin karaktäriseras som just ljusa; färger förekommer även i mycket större variation i adaptionens utopi-scener. Det kan sägas förekomma en slags ekvivalens mellan yttre och inre attribut i berättelse och adaption.⁷⁴

I *Stalker* utgör skiftningarna mellan sepia och färg en markör för tid-plats. Innan resenärerna når Zonen, då filmen fortfarande utspelar sig i världen utanför denna, är den filmad i sepia; först vid (37:15), när resenärerna når Zonen med dressinen, övergår filmen till färg. Även denna skiftning utgör en slags narrativ parallell mellan Tarkovskijs film, Dostoevskijs berättelse och Petrovs adaption. Övergången till färg informerar åskådaren om att huvudpersonerna har anlant till Zonen. Zonen har givit upphov till ett stort antal tolkningar; tid och rum upplöses och förändras ständigt och icke-lineärt. Det är en fantastisk plats, men också potentiellt livsfarlig; Zonen gillar fällor för sina besökare och försöker förvränga deras medvetanden. Det är också en plats som där dess besökare tvingas genomgå

⁷¹ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.105

⁷² Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.112

⁷³ Roger W. Phillips, ”Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous Man'”: A Study in Ambiguity. *Criticism*, vol.17, No.4. Fall 1975, s.361

⁷⁴ I detta förhållande åsyftas det semantiska schema som beskrivs av Roman Jakobson i hans modell över kommunikationsfunktioner. Roman Jakobson, *Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*, PAN/Norstedt, Stockholm, 1974, ss.19-20

en metamorfos i enlighet med heterotopins logik. Tarkovskij beskriver själv Zonen på följande vis,

The Zone doesn't symbolise anything, anything more than anything else does in my films: the zone is the zone, it's life, and as he makes his way through it a man may break down or he may come through.⁷⁵

I Zonen, där tiden är till synes sekundär, blir istället händelserna där primära. När den löjliga människan förs genom universum av den okända varelsen kan han omöjligen bilda sig en uppfattning om tiden och även den är sekundär,

Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце.⁷⁶

Uppfattning om tid och rum upplöses enligt Bachtin genom själva kompositionen i Dostoevskijs romanvärld; handlingen koncentreras inte linjärt, utan fokuserar istället på berättelsens väsentliga kris och vändpunkt.⁷⁷ I den löjliga människans drömtillstånd passerar dock "tusentals" år i utopin, i enlighet med drömmens inre logik.

Det går att konstatera att Zonen och utopin har ett antal gemensamma nämnare; på dessa platser är tiden "ur led", de utgör båda spatials och temporala parenteser i sina respektive narrativ och platserna verkar som ett slags katalysatorer som förändrar personerna som besöker platserna. Dock föreligger en skillnad mellan platserna; i berättelsens och adaptionens utopi sker dock en slags progression när utopi förvandlas till dystopi. Den löjliga människan anländer till planeten och "kontaminerar" den genom sin blotta närvaro, en närvaro som ger upphov till den utopiska civilisationens förstörelse, men syndafallets process i utopin är också den som får den löjliga människan att skåda den djupa sanningen, och gör det möjligt för honom att förändra sitt liv. Det är inte planeten, utan drömmen som sådan, som således utgör en heterotopi. Zonen är en statisk heterotopi; det är en fast plats, där människorna som besöker Zonen blir förändrad av Zonen, Zonen låter sig däremot inte förändras av sina besökare.

⁷⁵ Andrej Arsen'evič Tarkovskij, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986, s.200

⁷⁶ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.110

⁷⁷ Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.173

3.2 Referenser till *Stalker* i ljud och bild

En väl uttryckt referens till *Stalker* som förekommer i Petrovs adaption är den svarta schäferhunden, om direkt hämtats från Tarkovskijs film. I adaptionen dyker hunden upp i utopin och dess svarta färg utgör där en skarp visuell kontrast till den ljusa utopiska naturen i adaptionen. Även i *Stalker* syns hunden i bild först när resenärerna befinner sig inuti Zonen, där dess svarta färg är mycket tydlig i förhållande till den annars färgrika miljön i Zonen, den bildar nästan en silhuett. Hunden utgör enligt filmvetaren Nariman Skakov en representation av Zonens oförutsägbarhet; i *Stalker* materialiseras den enligt Skakov som ett otämjt djur.⁷⁸ I Dostoevskijs berättelse beskrivs förhållandet mellan utopins människor och djuren i utopin; till en början är relationen mycket kärleksfull och symbiotisk. Efter att syndafallet har inletts i berättelsen börjar utopins människor att plåga djuren, de rymmer ut i skogen och blir deras fiender.⁷⁹ I adaptionen används den svarta schäferhunden för att illustrera denna scen; när syndafallet inleds morrar hunden och visar tänderna mot adaptionens huvudperson och springer sedan iväg.

I adaptionen återfinns även mer subtila allusioner till *Stalker* genom ljuden som förekommer däri. Vad som generellt utmärker Tarkovskijs hantering av ljuden i *Stalker* är att specifika ljud framträder isolerade; i Petrovs adaption av *Son smešnogo čeloveka* överlappar ljud, dialog och musik varandra i mycket större utsträckning. Strax innan adaptionens exposition tar sin början hörs ljudet av ett tåg i rörelse (00:38); adaptionens huvudperson befinner sig också på ett tåg. Vid (01:40) hörs även en ångvissla. I bild ses tågets sovande passagerare, bland annat ett barn. Även i expositionen i *Stalker* förekommer ljudet av ett tåg i rörelse. Här indikeras tågets närvaro av en ångvissla (04:39, samt 05:07), varpå ljudet av själva tåget därefter träder in i ljudbilden; samtidigt gör kameran en svepning ovanifrån, där syns stalkern, hans sovande fru och dotter i en säng. Noteras bör att tåget aldrig syns i bild hos Tarkovskij, utan endast hörs när stalkern befinner sig sin lägenhet. I Petrovs adaption är förhållandet ljud-bild mer konkret; åskådaren hör tåget och ser att det är på ett tåg som berättelsen utspelar sig.

Ännu en specifik ljudreferens som alluderar till *Stalker* återfinns i adaptionen; när huvudpersonen har nått utopin och mött utopins människor hörs göken, vid första tillfället (07:37). I *Stalker*, när de tre besökarna har vandrat en bit in i Zonen, hörs göken ett antal gånger; första gången (51:39).

⁷⁸ Nariman Skakov, *The cinema of Tarkovsky: labyrinths of space and time*, I.B. Tauris, London, 2012, s.147

⁷⁹ Fjodor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god : janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983, s.113, s.116

En annan möjlig allusion är ljudet av droppande vatten som förekommer i filmerna. Vid (2:53) i adaptionen, när huvudpersonen just har kastat den nödställda flickan till marken hörs droppande vatten. Droppande vatten hörs även i utopin, innan syndafallet. Liknande ljud av droppande vatten hörs i *Stalker*, både i och utanför Zonen. Huruvida ljudet av droppande vatten i adaptionen faktiskt rör sig om en allusion till *Stalker* (det vill säga, om allusionen är intentionell) är svårt att avgöra; om så är fallet är allusionen i så fall mycket subtil. Oavsett denna omständighet är vattnet förknippat med icke-liv hos Dostoevskij; i berättelsen används emellertid inte vattnet som markör i utopin.⁸⁰ I adaptionen har dock vattnet i den paradisiska utopin en helt annan laddning än utanför; där förknippas vattnet just med liv. Ett mycket konkret exempel på detta förekommer vid (08:37) i adaptionen. En flicka syns vid ett vattenkär, hon tar vatten ur kärlet i sina händer och ger det till adaptionens huvudperson; vattnet har förvandlats till ett litet barn, som huvudpersonen nu håller i sina händer.

Hos Tarkovskij har vattnet en annan funktion; bland annat menar Cederlöf att vattnet i *Stalker* används i bild för att exponera föremål som är laddade med betydelse; hon tolkar även vattnet hos Tarkovskij som laddat med en spirituellt betydelse, ”The influence of Tarkovsky is clearly discernible in the importance of water in the composition of the frames, especially in relation to religious imagery. Tarkovsky transforms the [...] landscape, [...] into one vested with spiritual meaning”.⁸¹ Skakovs uppfattning är dock den motsatta, han menar att objekten under vatten snarare är utsatta för en slags semantisk övertrötthet, ”The items placed under the water appear to the viewer as if they are tired of signification.”.⁸²

3.3 Den kristna tematiken hos Dostoevskij, Petrov och Tarkovskij

Dostoevskijs berättelse omgärdas generellt i forskningen av två diskurser; tilltrons diskurs och misstankens diskurs. Den traditionella sovjetiska läsningen av *Son smešnogo čeloveka* är anti-religiös; Viktor Belopol'skij menar att *Son smešnogo čeloveka* utgör ett exempel på Dostoevskijs humanism, där utopin i berättelsen är en ”guldålder” utan religion.⁸³ Medan Bachtin genremässigt härleder Dostoevskijs berättelse om den löjlige människan till den antika menippén, ger berättelsen ett stort utrymme för religiösa tolkningar; där utmärker sig

⁸⁰ Maria Vladimirovna Woodford, ”Competing Narratives in Dostoevsky’s ’Dream of a Ridiculous Man’” *Irish Slavonic Studies* 21 (2000), s.43

⁸¹ Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s.120-121

⁸² Nariman Skakov, *The cinema of Tarkovsky: labyrinths of space and time*, I.B. Tauris, London, 2012, s.148

⁸³ Maria Vladimirovna Woodford, ”Competing Narratives in Dostoevsky’s ’Dream of a Ridiculous Man’” *Irish Slavonic Studies* 21 (2000), s.33

främst Konstantin Močul'skij och A. Boyce Gibson, som båda anser att berättelsen huvudsakligen har en kristen religiös utgångspunkt; de uppfattar även berättelsens huvudperson som uppriktig.⁸⁴ Močul'skij närmar sig berättelsen med utgångspunkt i kristendomen,

Картина 'Земного рая', нарисованная смешным человеком, есть попытка развернуть в словах мистическое содержание экстаза. Духовный опыт Достоевского – экстатический и в центре его стоит культ Матери-Земли-Богородицы.⁸⁵

Som tidigare påpekats av bland andra Nathan Rosen så saknar berättelsen uttalade referenser till kristendomen. Rosen, liksom Wasiolek, låter till skillnad från Močul'skij och Gibson sina analyser kretsa kring drömmaren istället för kring drömmen; de uppfattar hans beteende som ett tecken på blasfemi och de misstänkliggör den löjligen människans intentioner, upplevelser och uppriktiga omvändelse.⁸⁶

I adaptionen av *Son smešnogo čeloveka* väljer Aleksandr Petrov att ta fasta på tilltrons diskurs; den förtydligas av Petrov i adaptionen genom att han förstärker referenser till kristendomen i filmen som inte förekommer i berättelsen. Vid (09:43) syns en havande kvinna klädd i blått, där tyget täcker huvudet. Scenen alluderar utan tvivel på gudsmo- dern. Den blå färgen på kvinnans klänning talar även för denna tolkning; gudsmo- dern avbildas traditionellt i just denna färg inom kristen konst.⁸⁷ Ännu en tydlig kristen referens som syns i filmen (08:19) är när en äldre man tvättar huvudpersonens fötter i utopin, en hänvisning till Johannesevangeliet där Jesus tvagar lärjungarnas fötter efter den sista måltiden.⁸⁸

Vid tiden för adaptionens tillblivelse, åren 1989-1992 pågick omvälvande förändringar i den sovjetiska politiken som också skulle leda till unionens upplösning. Den sovjetiska inställningen till den kristna ortodoxa tron var mycket hård; Timothy Ware beskriver den i *The Orthodox church* som ”militant ateistisk” där troende förföljdes systematiskt och fängslades.⁸⁹ I samband med perestrojkan ändrades under åren 1990-1991 ett antal lagar rörande religiösa organisationer och deras verksamhet i Sovjetunionen; upphävandet av lagen

⁸⁴ A. Boyce Gibson, ”Variations of an Earthly Paradise”, kapitel 6 i *The Religion of Dostoevsky*, S.C.M. Press, London, 1973 s.166. Konstantin Vasil'evič Močul'skij, 1892-1948, *Dostoevskij: žizn' i tvorčestvo*, Ymca-press, Pariž, 1947, ss.455-456

⁸⁵ Konstantin Vasil'evič Močul'skij, 1892-1948, *Dostoevskij: žizn' i tvorčestvo*, Ymca-press, Pariž, 1947, s.456

⁸⁶ Nathan Rosen, ”The Defective Memory of the Ridiculous Man”, *Canadian–American Slavic Studies*, No.12, 1978, s.334

⁸⁷ Laurie Schneider Adams, *A history of Western art*, 4. ed., McGraw Hill, Boston, Mass., 2005, s.18

⁸⁸ *Bibel 2000: texterna : Gamla testamentet, Tillägg till Gamla testamentet - de apokryfa eller deuterokanoniska skrifterna, Nya testamentet : Bibelkommissionens översättning 1999 / [träsnittsvinjetter: Kristina Anshelm]*, Verbum, Stockholm, 2000, Joh. 13:4-13:17

⁸⁹ Timothy Ware, *The Orthodox church*, New ed., Penguin, London, 2015, s.152-154

om religiösa organisationer öppnade för kyrkan och troende att i större utsträckning fritt uttrycka sin tro.⁹⁰ Mot bakgrund av sin samtida kontext förefaller Aleksandr Petrovs tolkning av *Son smešnogo čeloveka* som tidstypisk; istället för att ansluta sig till den sovjetiska, anti-religiösa tolkningstraditionen eller misstankens diskurs väljer Petrov istället att ta fasta på berättelsens kristna strömningar och föra över dem till bild i adaptationen. Detta är en tolkningsmöjlighet som åter öppnas vid tiden för adaptationens tillkomst, som sker under Sovjetunionens sista år. Petrov har även i intervjuer diskuterat sitt konstnärskap i förhållande till sin tro.⁹¹

Andrej Tarkovskij konstnärskap består enligt Skakov, av två huvudsakliga influenser: Uppenbarelseboken och Dostoevskij. Genom Tarkovskijs dagbok *Martyrologion* blir det även uppenbart att kristendomen utgör en stor del av hans liv, både personligen och som kulturellt uttryck, och som i sin tur tar sitt uttryck genom hans verk. Cederlöf har undersökt den stora mängd referenser till den ortodoxa kristendomen som återfinns i *Stalker*; hon beskriver den även som en viktig underström i filmen.⁹² I filmen citeras Uppenbarelseboken liksom Lukasevangeliet; en intressant iakttagelse är att Jesu namn och andra direkta referenser (såsom ortsnamnen Jerusalem och Emmaus) har uteslutits av Tarkovskij.

I *Stalker* återfinns religiösa element hos karaktärerna men också religiösa markörer hos tingen. Cederlöf menar att det sker en överföring från andligheten och religionen till kulturen, som representeras av tingen som finns i Zonen.⁹³ Den ”tomma” ateism som Cederlöf beskriver ovan är ett parallellt uttryck för den likgiltighet som plågar den löjliga människan hos Dostoevskij, som utlösts av den Kantianska förnuftstanken. Bristen på andlighet i en värld där ateism och positivism är de dominerande idéströmningarna driver honom mot självmordet; ett klassiskt tema hos Dostoevskij.⁹⁴

Cederlöf menar även att stalkerns dotter ytterligare lyfter det religiösa temat i filmen och flickan liknas vid ikonerna av Gudsmorden,

With shawl wrapped around her head and shoulders she resembles a figure from an icon, an impression further underlined in the scene towards the end of the film where the stalker carries her like a holy image. Her apparent psychic gifts position her firmly on the side of ”irrational” – the kinds of miracles

⁹⁰ Timothy Ware, *The Orthodox church*, New ed., Penguin, London, 2015, ss.155-156

⁹¹ Jegor Pachomenko, ”Mul’tiplikator Aleksandr Konstantinovič Petrov”, *Nezabytye stranicy Jaroslavlja*, <http://old-yar.ru/figure/34/> (hämtad 170518)

⁹² Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s.121

⁹³ Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, s.122

⁹⁴ Michail Bachtin, *Problemy poëтики Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, s.177

she can perform belong to the religious sphere, where hope for new life is evidently to be found in the film.⁹⁵

Kristendomen kan således sägas utgöra en kärna i dessa tre konstnärskap, som alla möts genom Petrovs adaption av *Son smešnogo čeloveka*.

⁹⁵ Henriette Cederlöf, (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014, ss.131-132

Adaptionen som mötesplats

4.0 Slutsatser och diskussion

I uppsatsens första undersökande del analyserades Dostoevskijs berättelse i förhållande till Petrovs adapterade text. Det står klart att texten som läses i adaptionen har genomgått förhållandevis små förändringar under adaptationsprocessen. Det förkommer få tillägg, det rör sig då ofta om stilistiska ändringar. Texten har emellertid reducerats kraftigt och genomgått en omstrukturering; Petrov flyttar scener ur berättelsens tredje, fjärde och femte kapitel till ett tidigt skede i adaptionen, istället för att utgå från berättelsens första kapitel. Vad som ytterligare framkommit i analysen är att ett antal narrativa element som förekommer i Dostoevskijs berättelse eliminerats av Petrov. Det självreflexiva ”löjlige” elementet i berättelsen, som av Miller benämns som berättelsens ram, försvinner helt ur Petrovs adaption. I ljuset av Woodfords narrativa analys har det även gått att konstatera att element ur det så kallade expositionella narrativet har eliminerats; information om den löjlige människans liv och tillvaro som förankrar honom i en kontext (som i tidigare forskning och analyser av berättelsen funnits vara förhållandevis återhållsamma) försvinner ur adaptionen. Petrov tar istället fasta på det som Woodford benämner som sub-narrativet, som fokuserar på den löjlige människans medvetande och utopin.

Petrov fyller istället adaptionen med referenser till Dostoevskijs övriga verk. Element ur *Prestuplenie i nakazanie*, *Besy* och *Idiot* har lagts till; dessa tillägg migrerar till bild i filmen. Fler utfyllnader görs av Petrov i adaptionen. Det refereras adaptionen igenom kontinuerligt till filmen *Stalker*, dels genom berättaren Aleksandr Kajdanovskijs röst, men också genom referenser i bild och ljud. Det sker en ett möte i mellan tre konstnärskap i adaptionen, och därtill en slags amalgamisering av Dostoevskijs och Tarkovskijs konstnärskap genom Petrovs adaption. Denna kommunikation sker främst mellan stalkern och den löjlige människan, vars karaktärer bär stora likheter med varandra. Denna likhet representeras delvis genom bilden. Petrovs huvudperson utgör ett bildligt amalgam mellan en ung Dostoevskij och stalkern.

Petrov fyller även adaptionen med element som korrelerar med hans egen tolkning av berättelsen; han förstärker kristna motiv till filmen. Detta är en stark indikation på att han därmed också ansluter adaptionen av Dostoevskijs berättelse till tilltrons diskurs, där den löjlige människans omvandling uppfattas som uppriktig.

Rör det sig slutligen om en översättning av Dostoevskijs berättelse, eller skapar Petrov en palimpsest av adaptionen? Båda dessa metaforer tycks otillräckliga; det rör sig inte fullt ut om varken en översättning eller en palimpsest i ordens egentliga mening. Petrovs utförande

låter sig delvis förklaras med hjälp av hypertextualitetsbegreppet, där hypertexten (filmen) härleds ur en annan text (hypotexten) som sedan transformeras. Petrovs adaptation av Dostoevskijs berättelse är ett allvarligt försök att skapa ett verk i sin egen rätt och hypertext fungerar i detta fall som en delförklaring till en komplex adaptationsprocess där ett antal verks gränser upplöses och fungerar genom varandra, med den animerade adaptationen som ram.

Bibliografi

5.0 Primärlitteratur

Dostoevskij, Fëdor, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 25, Dnevnik pisatelja za 1877 god: janvar'-avgust*, Nauka, Leningrad, 1983

Son smešnogo čeloveka, Kompanija ViKinG LTD. 1992.
<https://www.youtube.com/watch?v=NBw-ZVWi5Jk> (hämtad 170518)

Stalker, <https://youtu.be/TGRDYpCmMcM> (hämtad 170518)

5.1 Sekundärlitteratur

Adams, Laurie Schneider, *A history of Western art*, 4. ed., McGraw Hill, Boston, Mass., 2005

Bachtin, Michail, *Voprosy literatury i estetiki: issledovanija raznych let*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1975

Bachtin, Michail, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979

Balina, Marina, *Russian children's literature and culture [Elektronisk resurs]*, 2008

Berdjaev, Nikolaj Aleksandrovič, *Russkaja ideja: (osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načalaXX veka)*, YMCA-Press, Pariž, 1946

Beumers, Birgit, *Pop culture Russia!: media, arts and lifestyle*, ABC-CLIO, Oxford, 2005

Beumers, Birgit, *A history of Russian cinema*, English ed., Berg, New York, NY, 2009

Bibel 2000: texterna : Gamla testamentet, Tillägg till Gamla testamentet - de apokryfa eller deuterokanoniska skrifterna, Nya testamentet : Bibelkommissionens översättning 1999 / [träsnittsvinjetter: Kristina Anshelm], Verbum, Stockholm, 2000

Cederlöf, Henriette (2014). *Alien places in late Soviet science fiction: the "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as novels and films*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014

Christensen, Henrik, ”Hur Dostoevskij fick sin stjärna på Hollywood Boulevard: Adaption, dialogicitet och kronotop i Fëdor Dostoevskijs *Spelaren* och Robert Siodmaks *Allt eller intet*” (*magisteruppsats, Stockholms Universitet, 2013*) <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:708512>, (hämtad 170518)

Dostojevskij, Fjodor, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 6, Prestuplenie i nakazanie, [1]*, Nauka, Leningrad, 1973

Dostojevskij, Fjodor, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 8, Idiot*, Nauka, Leningrad, 1973

Dostojevskij, Fjodor, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 10, Besy*, Nauka, Leningrad, 1974

- Dostojevskij, Fjodor, *Polnoe sobranie sočinenij. T. 24, Dnevnik pisatelja za 1876 god : nojabr'-dekabr'*, Nauka, Leningrad, 1982
- Frank, Joseph, *Dostoevsky: the mantle of the prophet 1871-1881*, Robson, London, 2002
- Gibson, A. Boyce, *The religion of Dostoevsky*, Philadelphia, Pa., 1973
- Goder, Dina. *Russian Life*. Nov/Dec2003, Vol. 46 Issue 6, p24-31.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaption*, Routledge, New York, 2013
- Jackson, Robert Louis, *The art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*, Princeton University Press, Princeton, 1981
- Jakobson, Roman, *Poetik och lingvistik: litteraturvetenskapliga bidrag*, PAN/Norstedt, Stockholm, 1974
- Kononenko, Natalie, "The Politics of Innocence: Soviet and Post-Soviet Animation on Folklore Topics", *Journal of American Folklore*, 124, 2011
- Lotman, Jurij Michajlovič, *Izbrannye stat'i v trech tomach. T. 1, Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, Aleksandra, Tallinn, 1992
- Miller, Robin Feuer, *Dostoevsky's unfinished journey*, Yale University Press, New Haven, 2007
- Močul'skij, Konstantin Vasil'evič, 1892-1948, *Dostoevskij: žizn' i tvorčestvo*, Ymca-press, Pariž, 1947
- Pachomenko, Jegor, "Mul'tiplikator Aleksandr Konstantinovič Petrov", *Nezabytye stranicy Jaroslavlja*, <http://old-yar.ru/figure/34/>, (hämtad 170518)
- Paperno, Irina, *Samoubijstvo kak kul'turnyj institut*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 1999
- Phillips, Roger W. "Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous Man'": A Study in Ambiguity. *Criticism*, vol.17, No.4. Fall 1975, s.355-363
- Pike, Christopher & Andrew, Joe (red.), *The structural analysis of Russian narrative fiction*, Univ., Keele, Staffs, 198n
- Redwood, Thomas, *Andrei Tarkovsky's poetics of cinema*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, 2010
- Skakov, Nariman, *The cinema of Tarkovsky: labyrinths of space and time*, I.B. Tauris, London, 2012
- Sonesson, Göran, *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992

- Stam, Robert, *Subversive pleasures: Bakhtin, cultural criticism, and film*, Johns Hopkins paperbacks ed., Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, Md., 1992
- Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Bodley Head, London, 1986
- Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Andrei Tarkovsky: interviews*, 1st ed., University Press of Mississippi, Jackson, 2006
- Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, *Martyrologion: dagböcker 1970-1986*, Atrium, Umeå, 2012
- Trahan, Welt Elizabeth, "The Golden Age – Dream of a Ridiculous Man? A Concentric Analysis of Dostoevskij's Short Story", *The Slavic and Eastern European Journal*, No.3, Spring 1959, 17
- Truchanova, Èlina, "Aleksandr Petrov: Ne imeju delat' kassovye fil'my", *Rossijskaja Gazeta*, 11 juni 2014, <https://rg.ru/2014/06/11/reg-cfo/petrov.html>, (hämtad 170518)
- Ware, Timothy, *The Orthodox church*, New ed., Penguin, London, 2015
- Wasiolek, Edward, *Dostoevsky: the major fiction*, M.I.T., Cambridge, Mass., 1964
- Woodford, Maria Vladimirovna, "Competing Narratives in Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous Man'" *Irish Slavonic Studies* 21 (2000): s. 27-47

Bilaga 1

Bilaga 1.0

Kapitel 1

Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. (2:27) 1:1

я положил в эту ночь убить себя. (2:30) 1:2

"Мамочка! Мамочка!" (2:40) 1:3

"Барин, барин!..." (2:34) 1:4

И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка. (2:34) 1:5

Kapitel 2

через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда, и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный. (3:22) 2:1

через два часа все угаснет". (3:14) 2:2

[...] что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. 2:3

Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, [...] было бы мне *все равно* или нет? (4:32) 2:4

Вот тут-то я вдруг и заснул, [...] Я заснул совершенно мне неприметно. (4:40) 2:5

Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. (11:20) Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? (9:41) (11:28) 2:6

Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь! (19:23) 2:7

Kapitel 3

что заснул незаметно и даже как бы продолжая рассуждать о тех же материях. (4:46) 3:1

"А, стало быть, есть и за гробом жизнь!" (5:33) 3:2

то неужели она такая же земля, как и наша... (6:21) 3:3

"Как может быть подобное повторение и для чего? (6:27) 3:4

О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. (0:55-1:00) 3:5

Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, (1:00) 3:6

О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем. (1:22) 3:7

Капител 4

Я видел их сам, их: познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. (1:27) (10:04) 4:1

У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. (8:58) 4:2

Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая. (8:32) 4:3

Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! (9:53) О, судите сами: я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех! (12:01) 4:4

Капител 5

Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья -- выше счастья" (17:23). 5:1

что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. (11:38) 5:2

А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. (11:48) 5:3

Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. (1:56) 5:4

"Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию". [...] Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? (1:28) (19:09) 5:5

в один бы день, *в один бы час* – все бы сразу устроилось! Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: (2:15) 5:6

Bilaga 1.1

[D] О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым наконец торжеством. (0:55-1:00) 3:5

[P] Все было точно так же, как у нас, но всё-то сияло каким-то и великим, святым торжеством. (0:55-1:00)

[D] Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, (1:00) 3:6

[P] Никогда я не видел на нашей земле такой красоты в человеке. Разве только в детях наших, в самые первые годы их возраста. (1:00) 3:6

[D] О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем. (1:22) 3:7

[P] Я так даже при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие. (1:22) 3:7

[D] Я видел их сам, их: познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. (1:27) (10:04) 4:1

[P] Я видел их сам, их: познал, я любил их, я страдал за них потом. (1:27) (10:04) 4:1

[D] Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию. 5:5

[P] Сон, батенька мой, бред, галлюцинация! (1:28) 5:5

[D] Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. (1:56) 5:4

[P] Но как устроить рай – я не знаю, потому что не умею передать словами. (1:56) 5:4

[D] А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* – все бы сразу устроилось! Главное – люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: (2:15) 5:6

[P] Ну же тем так то просто, в один бы день, *в один час* – все сразу устроилось! Главное – любить других как себя, вот главное, больше ровно ничего не надо! (2:15)

[D] Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. (2:27) 1:1

[P] Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. (2:27) 1:1

[D] я положил в эту ночь убить себя. (2:30) 1:2

[P] я положил в эту ночь убить себя. (2:30) 1:2

[D] И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка. (2:34) 1:5

[P] И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка. (2:34) 1:5

[D] "Барин, барин!.." 1:4

[D] "Мамочка! Мамочка!" 1:3

[P] Барин! Там! Мамочка! Барин! Барин! (2:34)

[D] ...через два часа все угаснет. (3:14) 2:2

[P] Девять минут бы все равно, или через два часа все угаснет. (3:14)

[D] ...через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда, и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный. (3:22) 2:1

[P] ...через два часа, и тогда- какое мне дело до этой девочки и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный. (3:22) 2:1

[D] [...] что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. 2:3

[P] А ведь жизнь и мир теперь от меня зависят. Застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. (4:22) 2:3

[D] Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, [...] было бы мне *все равно* или нет? (4:32) 2:4

[P] Я еще подумал тогда, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь бесчестный поступок, было бы я отсюда все равно или нет? (4:32) 2:4

[D] Вот тут-то я вдруг и заснул, [...] Я заснул совершенно мне неприметно. (4:40) 2:5

[P] Вот тут-то я и заснул. (4:40)

[D] что заснул незаметно и даже как бы продолжая рассуждать о тех же материях. (4:46) 3:1

[P] Заснул незаметно, и как бы продолжая рассуждать о тех же материях. (4:46)

[D] "А, стало быть, есть и за гробом жизнь!" (5:33) 3:2

[P] А, стало быть, есть и за гробом жизнь! (5:33)

[D] то неужели она такая же земля, как и наша... (6:21) 3:3

[P] неужели она такая же земля, как и наша... (6:21)

[D] Как может быть подобное повторение и для чего? (6:27) 3:4

[P] Как же может быть подобное повторение и для чего? (6:27)

[D] Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая. (8:32) 4:3

[P] Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая. (8:32)

[D] У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и

всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. (8:58) 4:2

[P] У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того жестокого сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и каждый и служит почти единственным источником всех грехов человечества. (8:58)

[D] Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? (9:41) 2:6

[P] Но неужели не все равно, сон это или нет, если сон этот возвестил мне Истину? (9:41)

[D] Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! (9:53) 4:4

[P] Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! (9:53)

[D] Я видел их сам, их: познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. [1:27] (10:04) 4:1

[P] Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом. [1:27] (10:04)

[D] Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. (11:20) Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? [9:41] (11:28) 2:6

[P] Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. (11:20) Но все не равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? [9:41] (11:28)

[D] что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. (11:38) 5:2

[P] что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. (11:38)

[D] А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются. (11:48) 5:3

[P] А ведь над этой верой-то моей смеются. (11:48)

[D] Неужели же мелкое сердце мое и капризный, ничтожный ум мой могли возвыситься до такого откровения правды! [9:53] О, судите сами: я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех! (12:01) 4:4

[P] А может это было вовсе не сон, я до сих пор скрывал, но теперь доскажу и эту правду. Дело в том, что я... развратил их всех! (12:01)

[D] Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья – выше счастья" (17:23). 5:1

[P] Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. (17:23).

[D] "Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию". [...] Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? (19:09) 5:5

[P] Сон, дескать, видел, бред, галлюцинацию. Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон? (19:09)

[D] Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь! (19.23) 2:7

[P] Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, он возвестил мне новую, великую, обновленную, жизнь! (19.23)

Bilaga 2



Bild 1, <https://goo.gl/kYDN87> (hämtad 170522)



Bild 2, <https://www.youtube.com/watch?v=NBw-ZVWi5Jk> (hämtad 170518)



Bild 3, <https://youtu.be/TGRDYpCmMcM> (hämtad 170518)