

Hans Andersson

DOBYČINS FOKUS

Detaljerna och debatten om Gud i *Šurkina rodnja*

Magisteruppsats i Ryska
Slaviska institutionen, Stockholms universitet
Handledare Peter Alberg Jensen
2010

Innehåll

1. DOBYČINS DETALJER I ETT STÖRRE SAMMANHANG.....	3
2. DOMINANTEN I DETALJEN HOS DE RYSKA KLASSIKERNA	9
PUŠKIN.....	11
GOGOL´	13
NEKRASOV	14
TURGENEV.....	15
DOSTOEVSKIJ	16
ČECHOV.....	17
TOLSTOJ	19
3. MODERNISMENS DOMINANT?	22
TIDIGARE FORSKNING OM ŠURKINA RODNJA	24
4. ŠURKINA RODNJA – DETALJER	25
KONSTATERANDE – INSISTERANDE.....	25
BERÄTTANDE I DETALJER	28
DEN VERKLIGE ŠURKA – EN SJÄLVBIOGRAFISK TEKNIK	29
BERÄTTANDE I DETALJER – FORTSÄTTNING	31
5. ŠURKINA RODNJA – DEBATTEN OM GUD	35
HANDLINGEN	35
DET RELIGIÖSA TEMAT	37
ŠURKAS REAKTIONER	43
TIDENS PUNCTUM.....	50
6. SLUTSATS.....	53
LITTERATUR.....	55

1. Dobyčins detaljer i ett större sammanhang

– Показать тебе фокус? – отчистив пиджак от муки, спросил Колька, и Шурка ударил себя кулаком по ноге и сказал:

– Покажи.

Тогда Колька вошел к себе в дом, вынес корку, встал с ней у калитки, зазвал кобеля, пробежавшего мимо, и дал корку Шурке.

– Верти у него перед носом, – велел он, – а есть не давай. Занимай его, чтобы он не смотрел, что я делаю.

– Есть, – сказал Шурка и стал занимать кобеля. Тогда Колька продвинул колоду, подставил ее под хвост кобелю, взял топор, замахнулся и тяпнул. Кобель обернулся и взвизгнул два раза.

– Ой, смех, – крикнул Шурка и, изнемогая от хохота, лег.¹

Ordet ”fókus” kan betyda ”trollkonst, trick, knep”, som i det ovanstående, eller ”fokus, brännpunkt”. Vad går detta Kol’kas trick egentligen ut på, vad vill författaren visa med denna scen och dess konkreta detaljer? Och om man vidare antog att den talade indirekt om författarens eget trick, det karakteristiska i hans berättande, metoden med vilken han åstadkommer sitt specifika fokus på tillvaron, – vilket är i så fall författarens trick och författarens fokus?

Scenen är hämtat från näst sista sidan i den sovjetiske 20- och 30-tals författaren Leonid Ivanovič Dobyčins kortroman *Šurkina rodnja* (*Šurkas släkt*). Manuskriptet till verket, en ”povest” enligt ryska mått även om Dobyčín själv inte gav det någon genrebeteckning, bevarades från 1936 efter misslyckade utgivningsförsök hos litteraturvetaren Aleksej Grigor’ev innan det 1989 lämnades i förvar till Puškinskij dom (IRLI) och publicerades för första gången 1993 (i *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god*). På manuskriptet går en tidigare titel, ”Blagopolučnyj konec”, att utläsa.²

Alltså, en scen ur vardagslivet i ett samhälle utanför staden Samara, där handlingen följer pojken Šurkas uppväxt under första världskriget fram till strax efter ryska revolutionen (1915–1920). Det må vara för lite sagt att scenen inte betyder något

¹ Leonid Dobyčín, ”Šurkina rodnja”, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, ss. 199–246, s. 245.

² Fakta från Vladimir Bachtin i Leonid Dobyčín, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, sost., vstup. stat’ja, primeč. V. S. Bachtin, Sankt-Peterburg, 1999, s. 500, i vilken *Šurkina rodnja* publicerades för andra gången. Samtliga citat i uppsatsen är från denna utgåva. Om manuskriptet står också att läsa att sidorna 1–43 är maskinskrivna, en andra eller tredje version, med rättelser av författaren, medan sista delen, sidorna 44–76, är renskriven för hand. – Tredje och senaste publiceringen skedde i Leonid Dobyčín, *Gorod Ėn: Roman, povesti, rasskazy, pis’ma*, Moskva, 2007. (S. I. Korolev, ”Leonid Dobyčín: Bibliografičeskij ukazatel’: 1924–2008”, *Ruthenia: Ob’edinennoe gumanitarnoe izdatel’stvo: Kafedra russkoj literatury Tartuskogo universiteta*, <http://www.ruthenia.ru/document/547253.html>, 2010-04-09.)

utöver det rent konkreta, att Šurka blir visad hur man kan hugga svansen av en hund om man håller den upptagen med en brödbit. En metaforisk läsning av scenen, rent av som talande för författarens poetik, blir dock lika poänglös. *Šurkina rodnja* måste, som jag ska visa i min analys, tas i beaktande i sin helhet.

I min tidigare uppsats *Kunst lämnar huvudstaden: Ett möte med L. Dobyčins författarskap*³ där jag introducerade författarskapet men också närmare analyserade novellsamlingen *Portret*, visade sig ett slags dubbel läsning – en mimetisk respektive semiotisk eller längs textens syntagmatiska/metonymiska respektive paradigmatis-ka/metaforiska axel beroende på terminologi⁴ – i huvudsak fruktsam vid tolkning av de ytterst korta novellerna. Möjligen gör det större formatet på *Šurkina rodnja* jämfört med Dobyčins noveller i sig en viss skillnad i detta avseende. Genom sin korthet och fragmentariska, enligt vissa helt syuzhetlösa⁵ uppbyggnad kom kortnovellerna att närma sig ett lyriskt uttryck. Deras enskildheter, som detaljer, sinneförmimmelser, ord eller föremål liksom korta scener, blir inte endast av större specifik vikt för helheten, utan står också ut från den enskilda novellens helhet, och spelar så väl mot det samfällda mimesis som novellerna byggde upp som den konkreta historiska verklighet de utspelas i. Scener och detaljer står ut som metaforer eller symboler i texten, laddade med betydelse och kallande på tolkning. Som jag vill hävda och visa i tolkningen av *Šurkina rodnja* handlar det problematiska med att tillämpa liknande analysmetoder i detta sammanhang emellertid om en förändring i Dobyčins stil. En förändring – till vilken en antydning kan märkas redan i romanen *Gorod Ėn* (1935) i och med de nya krav som det längre formatet ställer – som genomgående påverkar sammansättningen och förhållandet mellan enskildheter och helheten i texten. Förändringen får till följd att delarna, scener och specifika detaljer, i *Šurkina rodnja* inte längre tycks stå ut ur sammanhanget och vid tolkning inte låter sig lyftas ut ur helheten för enskilda tolk-

³ Hans Andersson, *Kunst lämnar huvudstaden: Ett möte med L. Dobyčins författarskap*, Kandidatuppsats i Ryska, Slaviska institutionen, Stockholms universitet, 2008.

⁴ Utifrån Michael Riffaterre (som utgår ifrån textens mimetiska respektive semiotiska sidor) i ”The Referential Fallacy”, *Columbia Review*, No. 57, ss. 21–35, och Nils-Åke Nilsson (metonymisk och metaforisk axel baserat på Roman Jakobsons paradigmatisksyntagmatisk) i texten ”Isaak Babel’s ’Perechod čerez Zbruč’”, *Scando-Slavica*, tomus 23, 1977, ss. 63–71.

⁵ ”[У] Л. Добычина [...] даны лишь намеки на события, а ’сюжета’ в общепринятом смысле нет.” N. Stepanov, ”Novella Babelja”, *I. Babel’: Stat’ i i materialy*, Russian Titles for the Specialist No. 47, Herts, 1973 (faks. av orig.-utg., Leningrad, 1928), ss. 11–41, s. 37.

ningar på samma sätt som i novellerna. Detaljerna kan inte längre (eller möjligen bara ännu mindre här) studeras fristående från textens helhet.⁶

Dobyčĭn skriver redan 1925 i ett brev till författaren Kornej Čukovskij att han befarar att han fallit in i en ”Dobyčĭnsk schablon” i sitt skrivande.⁷ Möjligen handlar emellertid hans farhåga, hans obekvämheter över att hamna i en schablon, inte uteslutande om att den skulle vara ”Dobyčĭnsk”, att han skulle upprepa sig stilmässigt, utan att skrivandet faller in i en för den samtida prosan allmän ”modernistisk” schablon. Det finns flera anledningar till att placera Dobyčĭns texter i en vidare kontext än den samtida modernistiska prosans. För det första har vi det allmänna problemet med att studera ett verk eller en författare i förhållande till den litterära riktning som man själv eller andra anser dem ingå i. Det man riskerar är att det specifika eller unika i verket eller författarskapet faller undan till förmån för det som passar in i vad andra forskare, eller man själv utifrån andra författare och verk som tillskrivs riktningen på förhand karakteriserat den med. I Dobyčĭns fall, och i synnerhet när han senare i författarskapet avlägsnar sig från sin schablon, är dock skälen särskilt starka för att vidga kontexten. För även om vi i hans författarskap, om vi söker efter det, kan finna likheter med hans samtida författare och den ryska modernistiska prosan så som den oftast kategoriseras, så finner vi såväl i brev och i andras vittnesbörder om hans uttalanden som i hans litterära texter, särskilt i den starkt självbiografiska romanen *Gorod Ėn*, uttryck för en obekvämheter i, ibland närmast avoghet mot det mesta ur den samtida prosan. Den schablon han befarar att själv falla in i tycks handla om det alltför fragmentariska, det formalistiska i betydelsen formexperiment för experimentets skull, effektsökeri, överdrifter, det romantiska och himlastormande, det patetiska och hyperbola draget som den modernistiska kulten av det nya många gånger kom att tendera till. Även en i stilen så återhållen och Dobyčĭn närliggande författare som Isaak Babel’ ansåg han till

⁶ Problematiken kan jämföras med den Roman Jakobson, då angående lingvistik, behandlar i ”Parts and Wholes in Language”, *On Language*, Cambridge, Massachusetts, 1990, ss. 110–114. ”An important structural particularity of language is that at no stage of resolving higher units into their component parts does one encounter informationally pointless fragments.” (113) Att trots detta bryta ut delar ur helheten, och göra delarna till tillsynes självständiga helheter som man därefter underkastar en studie, menar Jakobson ofrånkomligen leder till begränsningar och felaktigheter i beskrivningen. På samma sätt som Jakobson menar att man i lingvistik måste belysa ”[t]he relative place of each phase within the whole process of speech” (112) menar jag att detaljer och andra enskildheter hos Dobyčĭns, och särskilt så som hans stil utvecklat sig i Šurkina rodnja, måste studeras utifrån dess position i helheten, dess specifika betydelse i relation till andra delars och helhetens betydelse. ”[T]he outer, perceptible part of the sign, its *signans*”, måste studeras med ”reference to the whole sign, which unites signans with signatum, that is, with the intelligible, translatable, semantic part of the total signum.” (111)

⁷ ”Мне хотелось бы узнать еще, как Вы нашли Козу с Сорокиной, в частности – нет ли там Добычинский шаблон? / В новом рассказе, кажется, увы, этот шаблон есть.” – Leonid Dobyčĭn, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, s. 259.

exempel, även om han inte tyckte att texterna var direkta dåliga, för ”parfymär”.⁸ Det modernistiska uppskruvade temperamentet är en sak, det låg Dobyčín från början tämligen långt ifrån. Med modernismen som den visar sig i det fragmentariska berättandet, det starkt komprimerade språket och inte minst detaljanvändningen är det anorlunda. Kanske var det i detta som Dobyčín både stilmässigt, språkligt och med sin uppenbara fascination för detaljer tycktes befara schablonen, att hans genuina uttryck, ”livet” i hans texter, skulle försvinna bakom formalistiska effekter. Brevet om schablonen, efter att han konstaterat att den tyvärr finns i hans nya novell, fortsätter: ”No vse-taki rasskaz ne bez živosti”⁹. Kanske kan Dobyčíns litterära utveckling, som visar sig i övergången till ett längre format i och med *Gorod Ėn* och särskilt i det uttryck han funnit i det sista verket *Šurkina rodnja*, ses som ett sökande efter denna ”livlighet” bort från döda schabloner. Det handlar inte om att Dobyčín stilmässigt söker närma sig de klassiker inom såväl rysk som utländsk 1800- och tidig 1900-talslitteratur som han genomgående uttrycker sin stora beundran inför, och inte minst i *Gorod Ėn* omfattande alluderar, och även beskriver sitt förhållande, till (Gogol’ och Čechov är möjligen de som mest frekvent omnämns, men så gott som alla de stora ryssarna och flera utländska klassiker figurerar). Förändringen handlar om ett undvikande av störande ytterverk för berättelsens levande kärna och visar sig kanske tydligast i en ny harmoni i detaljanvändningen. Detaljerna, särskilt som de uppträder i *Šurkina rodnja*, är nu mer naturligt och syntetiskt inlemmade, som organiska och från varandra och helheten inte särskiljbara delar, i berättelsen.

En författare som intar en liknande position som Dobyčín (om än följt av större berömmelse) gentemot den litterära samtiden – beundrar och inspireras av klassikerna, medan han är skeptisk mot och parodierar sina samtida – är Michail Bulgakov. Hans författarskap är liksom Dobyčíns, vilka former det än tar sig, starkt grundat i det självupplevda. Och även om också Bulgakov präglas av stor detaljfascination är detaljerna av ett annat slag än hos samtida författare som Babel’, Evgenij Zamjatin och Jurij Oleša, där de oavsett självbiografisk förankring, stundtals kan tyckas, åtminstone

⁸ ”Прозу Бабея [Добычин] считал «парфюмерной».” – Arkadij Suchich, ”O Brodskom: Aleksandrijskij mnogočlen”, *Lechaim*, jan. 2008, 1(189), <http://www.lechaim.ru/ARHIV/189/ivov.htm>, 2010-03-27. – I Dobyčíns brev finner man liknande kritiska kommentarer om andra samtidsförfattare: Om en povest’ av Lidija Sejfullinaja skriver han ”’Виринея’ же, как я и ожидал, – сюсюканье.”. Michail Zoščenko tycks han ha ett klucket förhållande till: ”[...] ЗОЩЕНКО [...] Зошенку [sic!] я особенными буквами писал, чтобы Михаил Леонидович [Слонимский (vilken brevet är skrivet till)] не сказал, что у меня нет вкуса [...]” (Leonid Dobyčín, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, ss. 252, 284.)

⁹ Leonid Dobyčín, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, s. 259.

med vår tids ögon, alltför slipade, expressionistiska och effektsökande (på bekostnad av det genuina i uttrycket). Kanske är det en högre utvecklade detaljkänsla som hos Bulgakov och (framför allt den sene) Dobyčĭn får detaljerna att aldrig kännas tillkämpade och bearbetade, utan tillsynes tillfälliga, omedvetet upplevda och självklart ingående i uttryckets helhet. Bulgakovs *Rokovye jajca (De ödesdigra äggen)* må vara en allegori som kan handla om mycket annat än detaljanvändning. Men läst i detta sammanhang är det intressant att notera hur professor Persikov omedvetet, av en tillfällighet, råkar lämna mikroskopet i ett läge utanför sitt skarpa fokus och att det är i detta lätt ofokuserade läge som en stråle med stark livgivande kraft plötsligt uppstår. Det främmandegörande i det förstörade och det skarpa tydliga fokuset har blivit slentrian och förlorat sin kraft. Det ”nya livet” (som samtiden vill poängtera, Persikov verkar blandat stolt och skeptisk över nyheten i det) uppkommer istället ur det omedvetna, tillfälliga och slumpartade. När den revolutionära samtiden övertar den nya tekniken för att medvetet använda den för sina syften utan vetenskapligt kunnande – konkret för att påskynda hönsproduktionen – går det emellertid genast galet. Äggen de skall använda strålen på råkar genom ännu en av ödets nycker vara orm- istället för höns- ägg, och katastrofen är ett faktum.¹⁰

Möjligen är det en liknande skillnad på detaljer som Roland Barthes, då angående fotografier, söker beskriva i *La chambre claire: Note sur la photographie*. De formalistiska effektsökande detaljerna skulle i Barthes’ system falla under det han benämner ”studium”. I ett fotografi som enbart innehåller *studium* igenkänner betraktaren fotografens medvetna grepp och intentioner. Inför denna typ av fotografier, menar Barthes, att betraktaren beroende på intresse och smak deltar i ett kulturellt utbyte med fotografen; man kan känna en dragning till en detalj och entusiasm och engagemang för bilden, men blir inte akut drabbad. Den drabbande detaljen, den som jag menar att Dobyčĭn och Bulgakov ibland lyckas åstadkomma, kallar Barthes ”punctum”. *Punctum* är något som bara tycks vara där, oavsiktligt och ofrånkomligt¹¹, som bär på en potentiell expansionskraft genom den kausalitet som förklarar dess närvaro; expansionskraften är metonymisk snarare än metaforisk.¹²

¹⁰ Michail Bulgakov, ”Rokovye jajca”, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 2, Moskva, 1989, ss. 45–116.

¹¹ Vilket också skapar närvaro- och verklighetskänsla: ”Il [punctum-detaljen] dit [...] que le photographe se trouvait là, ou [...] qu’il ne pouvait pas ne pas photographier l’objet partiel en même temps que l’objet total [...]” Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, 1980, s. 80.

¹² *Ibid.*, ss. 47–95.

L'effet est sûr, mais il est irréparable [olokaliserad], il ne trouve pas son signe, son nom; il est coupant [skarp] et atterrit [landar] cependant dans une zone vague de moi-même; il est aigu et étouffé [akut och dämpad], il crie en silence.¹³

Om jag här trots allt tillåter mig en metaforisk läsning av den inledande uttryckta scenen, för att ge en ingång till min tolkning av *Šurkina rodnja* där detaljer och andra enskildheter ska analyseras utifrån deras förhållande till varandra och helheten, ringar Kol'kas instruktioner till Šurka ganska väl in vad jag ämnar undersöka: ”Верти у него перед носом, [...] а есть не давай. Занимай его, чтобы он не смотрел, что я делаю.” För om vi dristar oss att säga att detta inte bara är Kol'kas utan också en metafor för Dobyčín litterära metod, vad är det i så fall Dobyčín gör, vilka underströmmar rör sig i texten, medan – om jag som en utgångspunkt uttrycker det så – han håller läsaren fokuserad på vardagliga, ofta tillsynes obetydliga, detaljer?

En annan sak som jag inledningsvis vill påpeka utifrån scenen har att göra med det jag talat om som en utveckling i Dobyčíns skrivande jämfört i novellerna. Ta ”korka”, brödbiten (eller ”brödkanten”, ”skalken”) som Šurka håller framför nosen på hunden. Ordet förekommer på tre platser i berättelsen. I början renas ”sinen'kij” (denaturerad sprit) genom att silas genom en brödbit. I mitten av berättelsen kommenterar farfadern, som Šurka nu ska få bo hos, hans förbättrade situation: ”čto teper' on ne u materi, gde vidjat tol'ka korki”. Och så slutligen alltså i Kol'kas ”trick” på näst sista sidan. Detta sätt att låta specifika händelser och detaljer – föremål, sinnesförnimmelser och utsagda ord eller fraser – återkomma i nya situationer och både återkalla något från deras tidigare förekomster och ladda dem med nya innebörder, används genomgående i berättelsen och bygger upp den samfälliga väven av betydande där, till en högre grad än tidigare, varje detalj och händelse är inordnad i uttrycket. Man skulle kunna tala om det som att det är i detaljerna och de små händelserna som Dobyčíns berättande sker. Om novellerna ibland kunde betraktas som fragmenterade narrativ smyckade med laddade detaljer och händelser, verkar narrativet i *Šurkina rodnja* istället organiskt utvecklat, framfött, ur detaljerna och händelserna. Detta innebär också att gränsen mellan handling och beskrivning (bakgrund) blir otydlig, men ska man ändå försöka skilja dem åt, kan man uttrycka det som att beskrivningarna avtäckes handlingen istället för att handlingen läggs ut och fylls ut med beskrivningar. I analysen av novellerna beskrev jag det som att detaljerna verkade i ett växelspel med den enskilda handlingen och med det mimesis som novellerna sammantagna byggde upp,

¹³ Ibid., s. 87.

ser detaljens funktion i *Šurkina rodnja*, där den är symbiotiskt infogad i handlingen, annorlunda ut. Uttrycket står inte längre att söka i växelspelet utan i handlingen berättad genom detaljerna. Genom denna samling av uttrycket följer det redan sagda om att man i högre grad måste förhålla sig till texten som odelbar. Väljer man ändå att bryta ut detaljer ur handlingen för att underkasta dem en fristående tolkning, kommer en rättvisande sådan endast bli en upprepning av det som handlingen, genom varje detaljs deltagande, redan uttrycker i sin helhet. Kortfattat och något grovt skulle man kunna kategorisera *Šurkina rodnja* som ett *berättande genom detaljer*, till skillnad från novellernas *berättelser med talande detaljer*. Istället för att se till detaljernas betydelsemöjligheter (deras metaforiska potential) bör man behandla dem som en egenskap i berättandet, en *detaljskärpa* som möjliggör det samlade uttrycket, vilket rör sig både i och under ytan.

2. Dominanten i detaljen hos de ryska klassikerna

För den skisserade egenarten hos Dobyčín, och särskilt som den kommer till uttryck i *Šurkina rodnja* med dess medföljande tolkningsproblematik, är litteraturforskaren Aleksandr Čudakovs arbeten värda att konsultera. Det av två anledningar. För det första behandlar hans analysmetod de samlade författarskapen och deras enskilda texter som just odelbara helheter; analysen av delarna görs med beaktande av deras relation till varandra och helheten. Målet för analyserna är att avtäcka varje författarskaps specifika egenskaper, dess *dominant*. Utifrån föresatsen att dominanten yttrar sig på alla nivåer i texterna (eller omvänt, att varje enskildhet tar del i uttryckandet av den) söker han den såväl i språkliga fenomen, i tingliga detaljer som i texternas (och dessa sammantagna – i författarskapets) världsbild eller budskap. Även om Čudakov betonar nödvändigheten att behandla ett författarskap i sin helhet för att komma åt dess dominant, kan förhållningssättet vara till hjälp även vid studier, som i detta fall, av en enskild text i ett författarskap. Den andra anledningen att ta upp Čudakov är att han i de arbeten jag använt behandlar ryska klassiska författare. Förhoppningsvis kan en inblick i dessa studier således vidga kontexten för Dobyčín och *Šurkina rodnja* utanför den snävt samtida och modernistiska och sätta oss i kontakt med den litteratur som Dobyčín visade starkast affinitet till. Detta känns inte minst relevant för just detalj användningen och dess relation det genomgående uttrycket, som i Čudakovs studier

framförallt behandlas under det som han kallar varje författares specifika – och domi-
nanten på samma gång avspeglade och konstituerande – ”vídienie predmetov”.

Aleksandr Čudakov var framförallt känd som Čechovforskare genom sin bok *Poëtika Čechova* från 1971. I den tecknar han hos Čechov ett slags tillfällighetens poetik, förstått som att det tillfälliga (detaljer, händelser) inte är *viktigare* än det väsentliga (för berättelsen, för karaktärerna), men väl att de tillmätts *samma* betydelse.¹⁴ ”Предметный мир чеховской художественной системы предстает перед читателем в его *случайностной целостности*”¹⁵, skriver Čudakov och menar att Čechovs konst därmed kom att bryta med rådande konstuppfattningar, som att en konstnär ska sträva efter att så få tillfälliga element som möjligt förekommer i ett verk (I. I. Vinogradov) eller att konst och verklighet skiljer sig åt just genom att man i konsten avlägsnar det tillfälliga och sekundära medan verklighetens fakta betecknas av det väsentligas ofullkomlighet och uppblandning med rent tillfälliga element (L. I. Timofeev).¹⁶ Čechov tycks tvärtemot vilja fånga verkligheten just på det sätt som den här beskrivs, med dess komplicerade peripetier och okausala och förbiflygande intryck icke underställde konstnärliga generaliseringar, utan med betydelselösa och betydelsefulla föremål, och situationer som resulterar i något och resultatlösa, likställda, på samma nivå.¹⁷ De tillfälliga detaljerna fyller på detta sätt i Čechovs texter trots allt en funktion, men enligt nya principer:

В сцену, эпизод может быть включена деталь, ни к ним, ни даже к произведению в целом прямого отношения не имеющая. В прежнем понимании целесообразности такая деталь «не нужна» этой сцене, этому произведению. Но случайная деталь нужна при новом, гораздо более широком понимании художественной целесообразности. При таком понимании художественно оправданно не только то, что «работает» на произведение, направлено внутрь его, но и то, что направлено *за* его пределы. «Чеховские» художественные предметы манифестируют мир, лежащий за пределами данной художественной модели.¹⁸

¹⁴ Čudakov understryker detta: ”Нельзя сказать: все внимание автора направлено на случайное. Дело именно в равномерности и нерегламентированном сочетании существенного и случайного.” – Aleksandr Pavlovič Čudakov, *Poëtika Čechova*, Moskva, 1971, s. 282. – Liknade korrigeringar skulle behöva göras av liknande påståenden angående Dobyčín, jfr. exempelvis Arkadij Suchich i ”О Бродском: Александрийский многоочлен”, *Lechaim*, jan. 2008, 1(189), <http://www.lechaim.ru/ARHIV/189/1vov.htm>, 2010-03-27: ”мелочь перерастает по своему значению главное”.

¹⁵ A. P. Čudakov, *Poëtika Čechova*, Moskva, 1971, s. 187.

¹⁶ *Ibid.*, s. 280.

¹⁷ *Ibid.*, s. 277, 280.

¹⁸ *Ibid.*, s. 281.

Även om jag i min analys av *Šurkina rodnja* söker visa att den tillfälliga detaljen faktiskt kan anses verka just inom det enskilda verket, och inte behöver motiveras utifrån en utomliggande större helhet (och att den riktar sig utanför den givna konstnärliga modellen), så skulle mycket ur Čudakovs karakterisering av Čechov väl också kunna tillskrivas Dobyčins poetik. Detta gäller också de implikationer ett konstnärligt system där det lilla ägnas lika stor uppmärksamhet som det stora – där det materiella låga eller stundliga behandlas i oskiljbar enhet med det andliga, höga eller eviga – får för världsbilden (för Dobyčín skulle möjligen ”novoj” behöva utgå i det följande):

Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия, – картину мира в его новой сложности.¹⁹

Även i *Slovo – vešč – mir: Ot Puškina do Tol'stogo: Očerki poëtiki russkich klassikov* (1992) tas Čechovs författarskap upp, men då vid sidan av de flesta av de stora ryska 1800-talsförfattarna – de i titeln namngivna samt Gogol', Nekrasov, Turgenjev och Dostoevskij. Studierna av författarskapen är tidigare publicerade artiklar, tillkomna vid olika tidpunkter, som Čudakov samlat och bearbetat under föresatsen att beskriva dominaten i respektive författarskap, beaktande författarskapens helhet och principen att dominanten uttrycks i allt från små enkildheter till det samlade uttrycket eller världsbilden (*Slovo – vešč – mir*).²⁰ Mest uppmärksamhet ägnar Čudakov författarnas ”tingliga värld” (”predmetnyj/veščnyj mir”) – och hur dominanten där visar sig – eftersom han anser det vara ett alltför ofta förbisett område i forskningen. (5)²¹

Puškin

[С]ущностно-отдельностный тип художественного видения, реализуясь в равномасштабности и принципе повествовательной равноценности, обнаруживается во всех прозаических пушкинских вещах [...]. (24)

Analysen av Puškin avser att visa dominanten i hans prosa, vilken enligt Čudakov skiljer sig från den i poesin (11). Čudakov utgår från Puškina landskapsbeskrivningar och visar hur varje föremålslik enhet alltid förses med endast *en* konkretiserande de-

¹⁹ A. P. Čudakov, *Poëtika Čechova*, Moskva, 1971, s. 282.

²⁰ Idén om dominanten hänvisar Čudakov till konstvetaren Broder Christiansen och dennes *Philosophie der Kunst*, Hanau, 1909 (rysk översättning: *Filosofija iskusstva*, Sankt-Peterburg, 1911). A. P. Čudakov, *Slovo – vešč' – mir: Ot Puškina do Tolstogo: Očerki poëtiki russkich klassikov*, Moskva, 1992, s. 133. Mer om dominanten i litteraturforskningen följer i nästa kapitel.

²¹ Sidhänvisningar i parentes avser här och i resten av kapitlet A. P. Čudakov, *Slovo – vešč' – mir: Ot Puškina do Tolstogo: Očerki poëtiki russkich klassikov*, Moskva, 1992.

talj. Detaljerna läggs inte varandra för att nyansera eller bygga ut det föregående, utan fogar alltid något nytt till beskrivningen. På så sätt fördjupas inte bilderna, utan byggs ut och vidgas under berättelsens gång – riktningen är extensiv, inte intensiv. (10)

Genom att detaljerna inte inordnas i ett inbördes beroendeförhållande, för att förtydliga eller konkretisera, framstår varje detalj som självständig, ”suverennaja i samoznačaja”, och därmed av större vikt. (10, 11) Även i förhållande till textens eller textpartiets tes eller centrala känsla visar sig de konstnärliga föremålen ”*otdel'nost'*”; när de är kopplade till den är de det var för sig i sin egen rätt utan nyanser från några omgivande mindre detaljer. (11)²²

Detaljernas suveränitet berör även berättarstrukturen. Utmärkande för Puškins prosa, menar Čudakov, är att han aldrig blandar detaljer av olika storleksordning inom en och samma syntaktiska helhet (”*ravnomaštabnost'*”). Berättelsen kan både röra sig på en hög överblickande nivå och djupt nere bland vardagliga detaljer infångade genom huvudpersonens ögon, men övergången mellan nivåerna är alltid tydligt markerad (oftast genom nytt stycke). (15) Detta gäller inte endast detaljer: Politiska skeenden läggs bredvid politiska skeenden, vardagliga saker bredvid vardagliga saker, utan att under- eller överordnas. Denna *ravnomaštabnost'* skiljer Puškins prosa från samtliga av de andra ryska klassikernas, menar Čudakov. (16–17)

Med principen om *otdel'nosti* och *ravnomaštabnost'* följer att Puškin beskriver föremålen med deras väsentliga, centrala kännetecken (deras ”*suščnost'*”) och inte med sällsynta eller av andra inte uppmärksammade drag (vilket skulle kräva underordnade nyanserande detaljer från en annan storleksordning).²³ Detta slags nakna, objektiva uppvisande av tingen i Puškins prosa skiljde den från romantikerna och sentimentalismen i hans samtid och kom att ha inflytande, såväl estetiskt som metafysiskt, på hans efterföljare: (17–18)

Получив такой твердый предмет из рук Пушкина, русская литература могла (правда, после Гоголя) сделать его социально значимый в произведениях шестидесятников, свободно оставлять его в любой момент ради сфер более высоких у Достоевского, смогла обсуждать истинность или фальшь всего внешностного в романах Л. Толстого, дать колеблющийся облик предмета в сферах разных сознаний в прозе и драме Чехова – вплоть до «мистического

²² Detaljernas suveränitet visar sig också så väl i personbeskrivningar som i syntaxen: Karaktärerna byggs upp av vitt skilda ibland tillsynes oförenliga egenskaper. Satserna samordnas oftare än de underordnas (konjunktion oftare än subjunktion). (12–15, 20.)

²³ Čudakov visar att denna ”*suščnost'*” även märks på *syuzhet*-nivå genom att man direkt får kärnan i varje skeende utan förmedlande omskrivning. Även ”*otdel'nost'*” och ”*ravnomaštabnost'*” präglar *syuzheten* – den läggs ut steg för steg med självständiga händelser av samma storleksordning. (18–20)

исследования скрытой правды о вещах, откровения о вещах более вещных» у символистов и новой у них «слиянности всех образов и вещей». (18)²⁴

Det sista kännetecknet som tas upp i Puškins prosa är dess dynamik och jämvikt, den ”*povestvovatel'naja ravnocennost*” som visar sig i samspelet mellan syntaktisk rytm sammanfaller med semantik. Puškins prosa bryter inte med den förväntan på innehållet som den prosaiska rytmen – skapad av satsdelarnas placering, längden på fraserna etc – bygger upp. Innehållet i de enskilda fraserna i styckena har likvärdig logisk storlek, är av likvärdig vikt och läggs ut på sinsemellan likartat sätt. Inget föremål eller ord laddas mer än något annat, utan spänningen, eller elektriciteten i stilen skapas istället – enligt samtliga principer – av det jämna flödet av fristående, jämbördiga och väsentliga element. (20–23)

Gogol'

Om Puškin är en geograf som systematiskt i olika skalor täcker in ett känt område med sin prosa, är Gogol', enligt Čudakov, snarare en etnograf som uppdagar det exotiska och märkliga i det vi tar för känt, vardagligt och självklart. (34) Detta sker inte minst i beskrivningar av föremål. Det är inte så mycket urvalet av empiriska prototyper för beskrivningarna, som hur dessa bearbetas och uppträder i hans konstnärliga system som får föremålen att, istället för nakna och objektiva, framstå liksom sedda från sidan och med en aura av det mystiska och fantastiska. (26–27) Att se det ovanliga och märkliga i det vardagliga och kända blir drivande för gestaltningen.²⁵ Gogol's slutmål med gestaltningen är inte, understryker Čudakov, att visa det låga och fula i den kända världen: för granne med ett patos att avslöja och förneka världen ”*živet pafos utverždenija mira kak udivitel'nogo i čudesnogo tvorenija*”. (31)

Det främmandegörande i Gogol's sätt att se på världen som från sidan, för att visa det ovanliga och märkvärdiga i den, är dock inte ”ostranenie” i sin vanligaste mening. Beträktaren (den som i texten uppfattar världen) är inte beskriven som märklig eller avvikande (som därigenom skulle se kända saker som nya och främmande), utan i förhållande till den beskrivna världen som fullt normal. Det fantastiska i världen, i tingen och människorna är framställt som det objektivt uppfattbara. (31–34)

²⁴ Citaten från V. Ivanov, *Po zvezdam*, Sankt-Peterburg, 1909, s. 268, respektive N. S. Gumilev, *Pis'ma o russkoj poézii*, Praga, 1923, s. 38.

²⁵ Detta sker främst i beskrivningen av konkreta föremål, men märks också i personbeskrivningar. Ofta inleds de med att det konstaterats att vedebörande är en helt vanlig person, varefter det snart framträder att något ändå inte är som det ska (”ne tak”), vilket leder över till en rad otriviala kännetecken. (30)

Det fantastiska, icke verklighetstrogn, präglar på olika sätt gestaltningen. Vad detaljerna angår kan man till exempel notera att ett föremål sett av en karaktär på långt håll inte utesluter att beskrivningen därefter går in på mikroskopiska – och enligt verklighetens fysiska lagar ouppfattbara – detaljer i föremålet. (33) Dramatiken hos Gogol´ berör också det fantastiska genom att den inte ligger så mycket i vad som byggs upp i narrativet, som i gestaltandets allomfattande ambition. Där inte narrativet räcker till får hyperbola liknelser ta vid och rör sig långt ut över det kompositionellt rimliga för att omfatta ytterligare realia (och i förlängningen trots allt tränga in i narrativet). (36–41) Idén om det alltomfattande berättandet, och processen i vilken föremålen sveps in – som ger känslan av att allt hänger samman och måste tas in på en gång – är den verkliga intrigen i Gogol´s prosa, vilken ”*intriga vseochvatnost*” (43). Strävandet efter att sammanföra det himmelska och världsliga i en alltomfattande förklaring av världen – genom att söka sig utanför gränserna för sina egna ståndpunkter, bryta perspektivets lagar och försöka ”*sovместit´ ´mikroskopičeskoe´ i ´teleskopičeskoe´ videnie*” (44) – leder ofrånkomligen till att Gogol´s prosa bryter mot dramatiken allmänna lagar. Den ”dramatiska bristen” kompenseras dock av dramatiken i själva ambitionen. (41–45)

Nekrasov

Мерещится мне всюду драма (61)²⁶

Nekrasov, skriver Čudakov, var den första ryska poet ”*izobrazivšij polnotu veščnoj žizni človeka v ee neerarchičeskoj celostnosti*”. (60) Nekrasovs användande av traditionellt olitterära bilder, liksom råa vardagliga ord, direkt från den sociala verkligheten och att se dramat och tragedin i verkligheten ”som den är” skulle emellertid ha inflytande även på den ryska prosan. Det utforskandet av ”tragedija budnej” som vanligtvis tillskrivs Čechov, menar Čudakov, ursprungligen härstammar från Nekrasovs, för sin samtid därför svårsmälta, poesi. (61) Det handlar inte bara om en gestaltning av element ur en folklig eller folkloristisk föreställning av världen, som det tidigare gjorts, utan att dessa element självständigt, och liksom jämbördigt (”*na ravnych pravach*”) med författaren, modellerar den konstnärliga världen. (69)

²⁶ Citat ur Nikolaj Nekrasovs dikt ”Van´ka” (1850).

Turgenev

Я не выношу неба, – но жизнь, ее действительность, ее капризы, ее случайность, ее привычки, ее мимолетную красоту... все это я обожаю.
(82)²⁷

Distansen mellan författare och berättare i Turgenevs texter är liten, för att inte säga obefintlig. (71) I hans jagberättelser finner man endast en av (den i rysk tradition såkallade) skaz-berrättelsens möjligheter utnyttjade, nämligen det författaren närstående jagets obegränsade frihet till subjektiva omdömen och självuttryck.²⁸ I tredjepersonsberättelserna liknar berättarinstansen en jagberättare, och liksom i jagberättelserna sammansmälter i stort sett berättaren med den allvetande författarens.

Denna Turgenevs utpräglad opolyfona metod sätter även sin prägel på miljöbeskrivningarna och hans ”predmetno-chudožestvennoe videnie” (80)²⁹. I sina landskapsbeskrivningars subjektiva lyrism kan han tyckas stå nära en romantikers syn på föremålen, men utförligheten, exaktheten och hans förkärlek för mikroskopiska detaljer gör att de snarare präglas av en naturalistisk, nästan agronomisk blick, överträffande både Puškin och Gogol´ i sin uppfattningsförmåga. (80–82) Denna ””meločnaja´ pristrastnost´” (82) eller – som Čudakov också mer värderande uttrycker det – ”črezmernoje podrobnost´” (82)³⁰, ”dotošnost´ éntomologa” (85) som präglar Turgenevs miljöbeskrivningar är förbunden med dels den öppet betraktande karaktären på Turgenevs seende, dels hans sätt att leda läsaren vid handen i perceptionen. (82) Typiskt är beskrivningarnas tvådelade fokus, dels på själva objektet, dels och desto viktigare på perceptionen i sig och hur denna verkar på betraktaren/författaren. (84) Medan liknande perceptioner hos författare som Tolstoj och Čechov alltid är strängt begränsade till den aktuella karaktärens perspektiv – själstillståndet speglas av vad karaktären ser – så är perspektivet inte låst hos Turgenev; den allvetande författaren betraktar med karaktären som förevändning och går, oberoende av situation, så nära föremålet som det behagar honom. Hur perceptionen påverkar karaktären framgår inte indirekt utan är tydligt utskrivet. (84–85)

²⁷ Citat: I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 28 t.*, Moskva i Leningrad, 1960–1968, t. 4 ”Pis´ma”, s. 460.

²⁸ En form som annars erbjuder möjligheten till 1) ett bestämt socialt perspektiv, 2) att få talspråkets särskilda kolorit att medverka i gestaltningen och 3) avgränsning, såväl språkligt som kunskapsmässigt. (77–80)

²⁹ Används omväxlande med ”videnie predmetov”.

³⁰ Čudakov använder K. S. Aksakovs beskrivning i ”Obozrenie sovremennoj literatury”, *Literaturnaja kritika*, Moskva, 1982, s. 222.

Till skillnad från Tolstoj, som vi ska se, söker Turgenev inte tränga in under tingens yta och avtäcka deras verkliga väsen (under deras kulturella beläggning) eller balansera sina reflektioner med objektiva beskrivningar av livets egna rörelser. Föremålen och rörelserna i naturen har istället sin funktion i att ge uppslag till reflektioner och moralfilosofiska utläggningar, överhuvudtaget medverka i författarens självuttryck, av sitt medvetande och sina estetiska och samhällseliga värderingar. (86–93)

Dostoevskij

Сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природа так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства, стало быть, надо дать поболею ходу идее и не бояться идеального. (99)³¹

Den konstnärliga skapelseprocessen innebär ett objektifierande av föreställning i konstnärens medvetande, konstaterar Čudakov. I mötet mellan den ideala föreställningen och de empiriska föremålen, tenderar de senare att få övertaget eftersom de svarar mot ”glavnoj dvuedinoj celi iskusstva: komunikativnoj i – po L. Tolstomu – zarazitel’noj” (103) I vilken grad författarna underordnar sig den sociala rumstidsliga verkligheten, beklädnaden hos den epok han tillhör, skapar en viktig skiljelinje mellan dem, menar Čudakov. Turgenev är exempel på en som underordnar sig, en formorienterad författare, Dostoevskij är ett utpräglat exempel på motsatsen: en väsensorierad (”suščnostnyj”) författare. De inre föreställningarna har ingen annan väg än de empiriska föremålen för sitt uttryck, men i Dostoevskijs konstnärliga blick är föremålen befriade från allt yttre som hindrar kommunikationen med och mellan det väsentliga i dem. (103–104)

Jämfört med Gogol’, som förmedlar ett enat intryck av en karaktär genom ansamling av en viss typ av egenartade detaljerat beskrivna föremål, är Dostoevskij allmänare i sina beskrivningar. Enande för intrycket är inte föremålen i sig utan de emotionella och värdeladdade ord som de bestäms med (hörnet i rummet kan beskrivas som ”užasno ostrij” (96)³²). Miljöerna kan te sig olika ut vid olika tillfällen och för olika personer; det bestämmande kriteriet för detaljerna är alltid karaktären på den för tillfället aktuella perceptionen. Dostoevskij undviker inte föremål i sina texter, men han söker dem aldrig för deras egen skull – för att beskriva en viss social miljö eller med en fascination för en viss typ av föremål. De verkar heller aldrig fristående

³¹ Citat: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie chudožestvennyh proizvedenij*, t. XI, Leningrad, s. 77.

³² Ur *Prestuplenie i nakazanie*: F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij*: V 30 t., Leningrad, 1972–1976, t. 6, s. 241.

(till exempel som bakgrund) från det händelsedrivna berättandet, utan ingår alltid i författarens eller hjältens nät av intentioner, vilka därigenom visas upp och avslöjas. (97)

Naturbeskrivningarnas brist på konkreta angivelser (bestämningarna nöjer sig ofta vid ”fåglar”, ”buskar”, ”blommor”) gör att uppmärksamheten inte fastnar vid föremålen utan fritt kan leda över i karaktärernas inre kontemplationer eller uppblandas med historiska, filosofiska eller litterära associationer. (98–99) I porträtt av karaktärer eller rumsangivelserna vid dialogscener märks en slående obryddhet vad gäller konkreta yttre detaljangivelser; när tempot ska skruva upp i Dostoevskijs texter – för att tankarna ska hopas och känslorna nå och slutligen överskrida det uthärdligas gräns – måste bromsande och distraherande föremål offras för fokuset på rörelsen i idén. (100–101)³³

Dostoevskijs väsensinriktade föremålsanvändning är också förknippad med hans gestaltning av föremålen. Istället för deras givna yttre använder han ofta plötsliga skarpa belysningar för att lyfta ut föremålet, med skarpa kanter och skuggor, så att det inte syns i sin helhet, men istället något väsentligt, annars dolt, fångas. (96)³⁴ Vid de tillfällen ett överflöd av små föremål och detaljer trots förekommer i Dostojevskijs texter är det för att vittna om ett särskilt självstillstånd. Dostoevskij motiverar detta i *Podrostok*:

Удивительно, как много посторонних мыслей способно мелькнуть в уме, именно когда весь потрясен каким-нибудь колоссальным известием, которое, по-настоящему, должно бы было, кажется, задавить другие чувства и разогнать все посторонние мысли, особенно мелкие; а мелкие-то, напротив, и лезут. (102–103)³⁵

Čechov

I kapitlet ”Čechov. Edinstvo videnie” (från 1987) fortsätter Čudakov sitt tidigare arbete med Čechov. Han demonstrerar här enhetligheten i författarskapet genom att visa att dominanten framträder även i Čechovs brevskrivande: hans världsyns ”slučajno-celostnyj karakter” och den ”neirarchičnost” som detta resulterar i.

³³ När ett ansikte eller scenen för ett samtal tycks framträda vid läsningen, även utanför vad som finner grund i de få konkreta angivelserna, handlar det om en indirekt förmedling; bilderna kommer från karaktärernas handlingar, gester, rörelser eller ur rytmen i deras tal och tankar. (101)

³⁴ På samma sätt handlar en enhetlighet i färgsättningen – till exempel Brott och straffs genomgående gula bakgrund – aldrig om att skildra konkreta färger i den sociala miljön utan om att skapa en specifik emotionell laddning. (96–97)

³⁵ Citat: Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij: V 30 t.*, Leningrad, 1972–1976, t. 13, s. 130.

В орбиту этого видения, наряду с деталями существенными, определяющими характер, ситуацию, эпизод, во множестве включаются подробности совершенно иного плана – словно бы «ненужные», попавшие в изображение как будто только по той причине, что они присутствовали в реальной картине-прототипе. Жизнь пишет себя сама – вне активности и воли описывающего. (122)

Kanske borde Čudakov ha infogat ett ”kak budto” även i den sista meningen i citatet för att förtydliga att det ”onödiga” och ”tillfälliga” hos Čechov ändå måste betraktas som en metod, ett medvetet grepp, i Čechovs poetik. Čudakov analyserar språkvändningen i breven och visar hur den i till och med högre grad än novellernas präglas av en ironisk och parodisk blandning av kyrkoslavismer och vetenskapliga termer, tidningsspråk, modeord, ordspråk och folkliga ord (”prostorečie”). På motsvarande vis (och i likhet med novellerna) präglas gestaltningen av sinnesintryck av en medveten lek med olika stilar och schabloner. De ”onödiga” detaljerna (eller ”podrobnosti [...] inogo plana”), besitter, liksom de ”onödiga” orden på den språkliga nivån, en egenskap att spela med schablonen; de skyddar breven från att bli alltför intima, liksom de skyddar berättelserna från det sentimentala.

Čudakov visar på detaljvändningens utveckling från den unge Čechovs ”*humorističeskaja konkretnost*”; med onödiga detaljer och betydelselös fakta utnyttjar Čechov den komiska potentialen i en sammanhangslös och oöverskådlig verklighet. (121–122) Med den följande novellproduktion blir det uppenbart att detaljvändningen också riktar sig utanför den rena komikens område och deltar i förnimmelsen av världens ohierarkiskhet, en ”sootnošenie [...] važnogo i slučajnogo, filosofskogo i bytovogo, duhovnogo i veščestvennogo”. (123–126)³⁶

Ohierarkiskigheten avspeglar sig också i det som Čudakov benämner ”*paradoks poëtizmov*” i Čechovs prosa. Att Čechov i många texter parodierar traditionella litterära stilar, ironiskt använder högtravande poetiska ord, eller undviker schabloner genom det tillfälliga och konkreta i bildspråket, hindrar honom inte från att i andra bruka just dessa ”poetismer” i fullast allvar, avlägsnade från all ironi.³⁷ Det poetiska och känslomässigt höga, framfört med klassisk rytm och retorik och en högst konven-

³⁶ Čudakov ger exempel på en aspekt av detta, nämligen Čechovs ”neulovimoe sočėtanie nežnosti s ’neuključest’ju” i inledning av ett kärleksbrev till Olga Knipper: ”Umnica moja, golubka, radost’, sobaka”. (114–115).

³⁷ Eftersom de ”ironiska” texterna i författarskapet ofrånkomligen påverkar läsningen av de allvarliga, poetiska, mer konventionella texterna kan man dock fråga sig om de senare kan undslippa en viss ironisk biton. Möjligen är det detta som ligger bakom den tendens, som Čudakov tycker sig se, att poetiska fraser i Čechovs dramer, i den specifika texten fullt allvarligt menade, i vår tids uppsättningar ofta blir uttalade eller på annat sätt belagda med ironi. (119)

tionell realistisk prosas bilder, är också en sida av Čechov. Det speciella med Čechov är just den paradoxala samexistensen och likvärdigheten mellan dessa sidor. Ironierna och de tillfälliga detaljerna förlöjligar inte – sett genom hela författarskapet – den poetiska och allvarliga ådran; den rör sig likvärdig, sida vid sida med dem och förankras så i verkligheten. (117–121)

Čudakov skriver ”samexistens” (”sosuščestvovanie”), men kanske kunde man tala i termer av en genomgående *konflikt* mellan dessa sidor. Kvalet som uttrycks ”začem ja govoril te slova, dlja čego šutil” i ”Šutočka” från 1886³⁸ återljuder på många ställen i författarskapet och bottenar kanske djupast i en inre konflikt hos Čechov, i en strävan efter att på något sätt få dessa sidor att samexistera. Liksom det högstämnda parodieras, kritiseras oförmåga att tala allvar. Schablonen finns även i skämtandet, och komiken är lika illa som det högstämnda allvaret att fastna i.³⁹ Samexistensen mellan dessa texttyper i författarskapet frisläpper en osäkerhet i språket, liknande den olustiga osäkerhet över vad som är skämt och vad som är allvar som karaktärerna i novellerna och dramerna ofta utsätts för, och för därmed det existentiella kvalet över på oss som läsare.

Tolstoj

Idén om dominanten ges i kapitlet om Tolstoj ett viktigt förtydligande.⁴⁰ Av talet om en specifik dominant hos varje författare får man lätt uppfattningen att det i varje författarskap endast finns *en* (objektivt fastställbar) huvudprincip. Fanns det en sådan sann bestämning av dominanten skulle vidare analyser endast behövas för att undersöka ännu inte utredda områden och nivåer i författarskapet och hur dominanten där visar sig. Tolstojforskningen är dock ett tydligt exemplen på att olika uttolkare kan se olika dominanter i ett författarskap, och att dominanterna för det inte behöver vara mer eller mindre sanna, utan kan komplettera varandra till en sammanlagd fullständigare och sannare bild. I Tolstojs fall kan de två huvudsakliga dominanterna som man finner i forskningen i förstone tycks fullkomligt disparata – motsägande och logiskt

³⁸ A. P. Čechov, ”Šutočka”, *Polnoe sobranie sočinenij*, izd. 2, t. 3, Sankt-Peterburg, 1903, ss. 56–60, s. 60.

³⁹ Jfr t ex skildringen av Ivan Petrovič Turkin i ”Ionyč”: A. P. Čechov, *Rasskazy*, Moskva, 1976, ss. 291–308.

⁴⁰ Kapitlet avslutar den första delen i *Slovo – vešč’ – mir*. Andra delen behandlar berömda litteraturvetare (A. A. Potebnja, V. Šklovskij, V. V. Vinogradov, E. P. Ivanov m fl.). Boken är uppdelad efter de två olika innebörderna i begreppet poetik: Första delen behandlar poetik i betydelsen en författares litterära riktning och karakteristik, medan andra delen tar upp poetik som teoretisk diciplin (t ex historisk eller lingvistisk poetik). (5)

uteslutande varandra. Satta i förhållande till texternas verklighet ser man emellertid hur båda principerna paradoxalt nog kan styrkas och ytterst utgår från en och samma källa; de två perspektivens likvärdiga giltighet fördjupar förståelsen av författarskapet. (133–134, 141–146)⁴¹

Den ena dominanten i Tolstojforskningen beskriver en moraliskt och idémässigt driven, auktoritär författarposition. Dominanten visar sig på språklig nivå i Tolstojns säregna ”*perenazyvanie*” (”omdöpning”). Kända föremål och företeelser befrias från den oexakt och lögn som de traditionella, kulturella benämningar belagt dem med genom Tolstojns avslöjande nya ord på eller utförliga beskrivningar av dem. Tolstoj talar om ”pošlyj literaturnyj jazyk” som döljer sakers sanna, nakna väsen och innebörder. (134–135)

Semantiskt avhåller han sig från fördunklande poetiska principer. Ordvalen sker enligt denna dominant, oavsett texttyp, helt utifrån logisk lämplighet i kontexten, utan hänsyn till ordens tradition (vetenskaplig eller skönlitterär) eller poetiska kvalitéer, vilket ofta resulterar i en överlastad syntax.⁴² Liksom ordvalen, är syntaxen alltid underordnad tanken, fraserna är konstruerade utifrån tydlighet. Även när tanken, som i hans brett anlagda romaner, strider med en översvallande mängd av olika individers ord och tankar, finns den allestädes närvarande och styr och dirigerar dessa för att hålla kursen. (135–136)

Föresatsen att avslöja och riktningen mot en bestämd tanke medför att författarens perspektiv alltid är starkt närvarande i bildspråket. På väg mot det uppställda målet hjälper föremålen, nakna och utstående ur sitt sammanhang, likt en utsträckt hand från författaren, karaktärerna på traven i deras tänkande.⁴³ Denna ”*veščnaja tendencioznost*”, som Čudakov kallar det, resulterar både i att gestaltningen ibland bryter mot naturlagarna samt en kväljande (”pritornyj”⁴⁴) upptagenhet vid små detaljer. Det

⁴¹ Čudakov liknar detta vid kvantteori, där två varandra uteslutande modeller i experimentet, satta i relation till objektet, båda visar giltighet. Modellerna är komplimentära och kan endast sammantagna ge en fullständig beskrivning av föremålet. (141–142)

⁴² Tolstojns prosa innebar på så sätt ett brott mot en tradition av enkel, kortfattad, melodios, bekvämlighetsordnad och ”arkitektonisk” prosa, som odlats (och blivit starkt normgivande) av författare som Puškin, Lermontov och Turgenev. (135–136)

⁴³ Liksom Čechov skildrar Tolstoj oftast omgivningen genom karaktärernas specifika perceptioner. Till skillnad från den förre, som överlåter åsikter och värderingar till karaktären och avhåller sig från att förtydliga eller motsäga dennes perspektiv, är Tolstoj, liksom vid ord och tankar, alltid tydligt närvarande vid perceptionen. Karaktärernas uppfattning ställs mot vad saker ”i själva verket” är. (139)

⁴⁴ Čudakov citerar samme K. S. Aksakov som talade om Turgenevs ”*črezmernoje podrobnost*”: ”описание [Толстого] [...] доходит иногда до невыносимой, до приторной мелочности и подробности; [мелочи] получают большее значение, нежели какое имеют на самом деле, и от

noggranna granskandet, av detaljer till stora politiska skeenden, som förmedlar känslan av ett sökande efter livets och själva historiens mening, där varje del är outhärlig, skapar tillsammans med den bestämda tanken, att ett specifikt mål är i sikte, den för Tolstoj karakteristiska stadiga framåtrörelsen i berättandet. (137–139)

Den andra dominanten i Tolstojforskningen beskriver, tillsynes tvärtemot den första, en konstnär som med största möjliga objektivitet besjunger livets komplexa helhet. Han underordnar sig dess inneboende lagar och avhåller sig från någon som helst subjektiv grund i gestaltningen. Samma observationer som visade på den första dominanten styrker nu istället den andra. Omdöpingarna får föremålen att återgå till sina naturliga egenskaper och natur. Syntaxen ser ut som den gör för att den följer objektens – föremålets och individernas – naturliga nyckfulla slingringar. De detaljerade beskrivningarna avtäckar föremålets sanna egenskaper, vad de är i ”det levande livet” oberoende av människors medvetande. En karaktärs subjektiva perception visar på föremålets tillfälliga och ombytliga tillstånd. En eventuell ”felaktig” uppfattning av föremålen på att karaktären står utanför den naturliga världen, den tillvarons eviga ström som tingen ingår i. Enligt denna dominant styr författaren överhuvudtaget inte styra inre processerna hos karaktärerna och världen, utan beskriver objektivt deras enligt inre lagar naturliga rörelser; innehållet och längden på beskrivningarna bestäms helt av rörelserna i objekten. Även den genomgående idén rör sig enligt egna lagar, utan inblandning från författaren, efter de logiska kedjor den kräver för sin utveckling.⁴⁵ (141–144)

I Tolstojs värld besitter tingen ett inre, objektivt bestämbar, väsen. Enligt den första dominanten friläggs detta väsen genom en auktoritär och insisterande analys. Enligt den andra beskriver författaren endast tingens inneboende egenskaper och rörelser; tingen frilägger *själva* sitt väsen och friläggandet (människornas och tingens) bestämmer gestaltningen. För att beskriva det unika i Tolstojs prosa måste, menar Čudakov, dessa dominanter få existera parallellt och komplettera varandra. (144–146)

Двигаясь по бездорожному полю романа, [Толстой] правит [...] конями воображения так, что, чувствуя его руку, они при этом сами выбирают лучший путь, соответствующий рельефу местности. И мы – читатели – не можем определить, что зависит здесь от руки автора и что – от собственной

этого становятся неверны”. (137, cit.: K. Aksakov, ”Obozrenie sovremennoj literatury”, *Ruskaja beseda*, t. 1, kn. 5, 1857, ss. 34–35.)

⁴⁵ I fabulan dominerar skeden med egna lagar som inte tillåter inverkar och förändringar från författaren, som giftermål, begravningar, födelse, ålderdom och död. I syuzheten (kompositionen av fabulan) dominerar scen framför återberättande, rörelserna gestaltar tillsynes sig själva. (140, 144)

воли коней. Мы можем оценить только общую верность и красоту движения.
(144)

3. Modernismens dominant?

Med användandet av idén om dominanten i sina analyser polemiserar Čudakov också med en, som han menar, alltför genreinriktad modernistisk litteraturforskning. Att som formalisterna analysera texter i förhållande till genre (roman, novell, drama, ode etc), oftast för att visa på hur den aktuella texten *förnyade* genren, menar Čudakov visserligen resulterat i viktiga insikter om de litterära genrerna och deras utveckling. Men i förlängningen, i att med dessa metoder hos Bachtin, Tynjanov, Vynogradov, Ějchenbaum, Tomaševskij m.fl., av deras efterföljare kom att ”absolutiseras” har dock de aspekter av författarskapen som denna analysmetod inte kommer åt – de genreöverskridande, de för varje författare genomgående, oberoende av texttyp, specifika dragen – blivit förbisedda. Överflödet av denna typ av analyser, menar Čudakov, har lett till att betydelsen av genren, så väl för den enskilda författaren (utifrån hur genren tedde sig i den aktuella litterära ismen) som för litteraturens utveckling, blivit starkt överdriven. Genrens stilskapande roll kan möjligtvis vara giltig för masslitteraturen, medan det som förenar de stora ryska författarna, argumenterar Čudakov, snarast är att deras verk inte låter sig inpassas i traditionella genrer. Det Čudakov istället förordar är en återgång till en under 1800-talet rådande litteraturkritik som tar författarskapens helhet i beaktande och söker deras unika särdrag. Eller som Kornej Čukovskij, en författarvän till Dobyčĭn som ordnade med publiceringen av flera av hans texter, uttryckte sin ”idé om dominanten”:⁴⁶

Каждый писатель для меня вроде как бы сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критики в том, чтобы отыскать этот пункт.⁴⁷

Det som Čudakov i sitt sammanhang inte har skäl att ta upp är litteraturforskningens behandling av den modernistiska litteraturen, vilken Dobyčĭns författarskap ordnas under. I *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, en bok tillkommen så sent som 1994 som behandlar de mest kända författarskapen ordnade under modernismen, nämner Victor Erlich visserligen att begreppet modernism under

⁴⁶ A. P. Čudakov, *Slovo – vešč’ – mir: Ot Puškina do Tolstogo: Očerki poetiki russkich klassikov*, Moskva, 1992, ss. 105–107, 133–134.

⁴⁷ Ibid., cit.: Kornej Čukovskij, *Ot Čechova do našich dneĭ*, 3-e izd., Sankt-Peterburg i Moskva, 1908, s. 1.

senare år har ifrågasatts i forskningen, men vill inte ge sig in i den, som han säger, alltför omfattande debatten utan nöjer sig med att försöka använda begreppet med försiktighet.⁴⁸ Han understryker inledningsvis det problematiska med ett begrepp som innefattar ett så brett fält av strömningar och författarskap, men i de följande analyserna visar sig försiktigheten i stort endast i att han behandlar ett författarskap i taget. I övrigt märks snart en stor skillnad jämfört med Čudakovs tillvägagångssätt med de ryska 1800-talsklassikerna. Författarskapen blir visserligen behandlade var för sig, men blir det utifrån deras relation till den inpräntade idén om modernismen (och dess utveckling) i litteratur och övriga konstformer samt dessutom – genom denna boks uttalade perspektiv, författarnas relation till ”Den ryska revolutionen” – i historien (den historiska modernismen).

Problemet med en studie som Erlichs är inte att den karakteristisk av modernismen, utifrån egna och andra forskares studier, som den använder sig av inte skulle vara giltig för såväl de författarskap som Erlich behandlar som för Dobyčins.⁴⁹ Såväl idén om en modernism, en ny konst för en ny tid, som de – genom den tekniska utvecklingen och de på revolutionen följande sociala omvälvningarna – faktiska förändringarna av verkligheten, satte självklart sin prägel på litteraturen.⁵⁰ Problemet i denna typ av studier är istället att aspekter av författarskapen som inte passar in i idén om modernismen hamnar i skymundan. Den ena sidan av problemet har att göra med ett okritisk förhållningssätt till modernismen som ett tydligt brott med det föregående, eller ”a radical discontinuity with the past”, som Erlich uttrycker det. Det av vissa (konstnärer såväl som politiker och andra) hävdade brottet med det gamla och utropandet av det radikalt nya (i konsten och i samhället) – som genom modernistisk forskning fått ytterligare pålagring – tas för sant och görs gällande för allt som inordnas under modernismens tak.⁵¹ Joseph Brodskys ”Poët i proza” (1979), en essä om

⁴⁸ Victor Erlich, *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, Cambridge Massachusetts, 1994, s. 1.

⁴⁹ Ibid., ss. 1–13. Text: ”’Improbable, disturbing, fragmented world’” (cit.: Allan Bullock, ”The Double Image”, eds. Malcolm Bradbury & James McFarlane, *Modernism, 1890–1930*, New York, 1976, s. 70) eller ”awareness of a profound crisis”.

⁵⁰ Vad som är hönan och ägget i detta är en annan fråga. Skapade den nya verkligheten ofrånkomligt en ny konst eller ledde idén om det nya till omdaning av såväl konst som verklighet?

⁵¹ Erlich nyanserar visserligen sin beskrivning – modernismen bröt med det *nyligen* förflutna (ibid., s. 3, cit.: Astradur Eysteinnsson i *The Concept of Modernism*, Ithaca, 1990, s. 139: ”[a] break with the *recent* past”). Han ger senare i boken exempel på att de ryska modernisterna kunde hämta inspiration från förmoderna stilar (krönikestil, helgonlegender, Igorkvädet – ibid., s. 93, cit.: Osip Mandelstam, *Selected Essays*, Austin, 1977, s. 86.) och från författare som Puškin och Gogol’, litteratur som alltså låg längre tillbaka i tiden än det senast föregående. Nyanseringen förändrar dock inget i stort. Om det nu var ett så tydligt brott, när och från vilka skedde det egentligen? Att Erlich m. fl. forskare inordnar

Marina Cvetaeva, visar visserligen först på en annan aspekt av problemet – att poetiken behandlas som en produkt av den modernistiska verkligheten – genom att den beskriver såväl detaljanvändning som övergången från poesi till prosa i hennes författarskap som (tillsynes enbart) symptom för den traumatiska samtiden.⁵² Brodskij tillägger dock att det finns fler saker än varat som betingar medvetandet; det han framhåller är språket.⁵³ Hade han utvecklat resonemanget kunde han ha talat om vad som finns nerlagrat i språket och hur språket med detta skapar en kontinuitet i litteraturen genom att ofrånkomligt sätta varje författarskap – även modernisternas – i relation till dess föregångare. Andra sidan av problemet gäller det som Čudakov berörde med kritiken av genreinriktad litteraturforskning. Med en så starkt betonad och mytbelagd litterär strömning som modernismen riskerar det unika i varje författarskap i än högre grad att skymmas bakom den anlagda kontexten. Istället för att avtäckta de enskilda författarskapens dominerande tendenser tenderar analyser med idén om modernismen som utgångspunkt att söka och konstruera ett slags enad ”modernismens dominant”. De yttringar av ”modernismens dominant” som studien kan visa i den aktuella texten, hos den aktuella författaren, bekräftar ytterligare idén om modernismen, medan författarskapets dominant till stora delar förblir dold.

Tidigare forskning om Šurkina rodnja

Šurkina rodnja är tillsammans med ”Dikie” de minst utforskade av Dobyčins texter. När de nämns, utan analyser, i arbeten ägnade de korta novellerna eller romanen *Go-rod Ėn*, är det ofta som svagare eller mer konventionella i förhållande till den övriga produktionen: ”’Дикие’ и повесть ’Шуркина родня’ [...] поражают [...] понижением уровня эстетической суверенности автора”⁵⁴, ”’Шуркина родня’ и вовсе относится к классическому варианту повести о босоногом детстве”⁵⁵.

De få arbeten som verkligen ägnas *Šurkina rodnja* och som skulle ha varit värdefulla att konsultera för detta arbete är samtliga svårtillgängliga utanför Ryssland och Litauens gränser. I avhandlingen *Poëtika prozy L. Dobyčina: Narratologičeskij*

den ryska symbolismen under modernismen medan andra inte gör det (ibid., ss. 1–4), visar ytterligare på ambiguiteten.

⁵² Essän utgavs på engelska (”A Poet and Prose”) i Brodsky, *Less than One*, New York, 1986. I svensk översättning av Bengt Jangfeldt: Joseph Brodsky, ”Poeten och prosan”, *Att behaga en skugga*, Stockholm, 1987, ss. 158–173.

⁵³ Ibid., ss. 168–169.

⁵⁴ Andrej Ar’ev, ”Vstreči s L.”, *Žurnalnyj zal: Novyj Mir*, nr. 12, 1996, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/12/arjew.html, 2010-04-09.

⁵⁵ Igor’ Suchich, ”U prozračnoj steny”, *Žurnalnyj zal: Zvezda*, nr. 8, 2003, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/8/suh.html>, 2010-04-09.

aspekt behandlar exempelvis sista kapitlet *Šurkina rodnja* och ”Dikie” i förhållande till Dobičins narrativa poetik utifrån frågan om de innebar ett återvändande till traditionen.⁵⁶ Några få artiklar om *Šurkina rodnja* finns i övrigt publicerade i de i endast 200 exemplar utkommande *Dobyčinskie sborniki* som publiceras i samband med återkommande ”Dobyčinskie čtenija” i Dobyčins uppväxtstad Daugavpils.⁵⁷

4. *Šurkina rodnja* – detaljer

Konstaterande – insisterande

Телега со скарбом подъехала к домику. Он был бревенчатый, обитый железом. К дороге он был обращен тремя окнами. Дверь и два окна были сзади. Двор не был ничем огорожен. (201)⁵⁸

Så inleds *Šurkina rodnja*. Förutom beskrivningens väldigt konkreta angivelser är syntaxen värd att notera. Fem korta meningar. Först ankomsten, ”pod’echala”, sedan beskrivningen av platsen, huset och gården, i fyra meningar konstruerade med verbet ”byt’”: ”byl”, ”byl”, ”byli”, ”ne byl”. Man kunde jämföra med Čudakovs karakterisering av Puškins prosa och tala om beskrivningens – understruket av syntaxen – konstaterande, intäckande, objektiva drag. Liksom hos Puškin underordnas inte objekten varandra utan noteras sida vid sida för att täcka in platsen. Styltigheten i Dobyčins syntax jämfört med Puškins förstärker föremålens fristående, nakna karaktär; Puškin undvek visserligen att underordna leden varandra, göra dem fördjupande och konkretiserande, men han skulle inte ha avstått från att med några konjunktioner (några ”i” åtminstone) skapa ett naturligt flyt, om än enkelt och avskalat, åt beskrivningen. Särskilt genom upprepningen av ”byt’” har beskrivningen karaktären av en skapelseberättelse. Tingen skapas, placeras ut, en sak i taget, som entiteter utan givet förhållande till varandra eller något annat: så var det och så och så, inte så. Eller omvänt, föremålen konstateras, världen beskrivs just så som den ses av en närvarande betraktare, inte

⁵⁶ Innehållsförteckning och inledning: Z. A. Popova, ”Poëtika prozy L. Dobyčina: Narratologičeskij aspekt”, dis. filol. nauk., Sankt-Peterburg, 2005, *Mir rabot*, http://mirrabot.com/work/work_36770.html, 2010-04-09.

⁵⁷ Se S. I. Korolevs bibliografi över Dobyčins: ”Leonid Dobyčins: Bibliografičeskij ukazatel’: 1924–2008”, *Ruthenia: Ob’edinennoe gumanitarnoe izdatel’stvo: Kafedra russkoj literatury Tartuskogo universiteta*, <http://www.ruthenia.ru/document/547253.html>, 2010-04-09. De artiklar som helt ägnas *Šurkina rodnja* verkar endast vara L. I. Sofronovas ”Portret Petra I v povesti L. Dobyčina ‘Šurkina rodnja’” (*Dobyčinskij sbornik–2*, Daugavpils, 2000) och ”Čelovek v povesti L. Dobyčina ‘Šurkina rodnja’” samt V. A. Košelevs ”Šurkina rodnja’ v kontekste russkoj literatury o detjach” (de sistnämnda i *Dobyčinskij sbornik–3*, Daugavpils, 2001).

⁵⁸ Sidhänvisningar i parentes avser här och i resten av uppsatsen Leonid Dobyčins, ”Šurkina rodnja”, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, s. 199–246.

för att de bär på någon särskild innebörd eller kommer ha en viktig betydelse för berättelsen. Men för att det var så här det såg ut. En närvaro- och verklighetskänsla skapas, en värld skapas i vilken något kan utspelas (och i den funktionen har den betydelse).⁵⁹

Ser man närmare finns emellertid också ett annat drag i gestaltningen. Den är inte bara konstaterande, den är insisterande. Huset har just tre fönster mot vägen, ingången och ytterligare ett fönster är på baksidan av huset, och gården är inte bara ”inte inhägnad” men ”inte inhägnad *med något*” (”ne byl *ničem* ogorožen”). Detta är inte bara de första tillvälliga intrycken hos en närvarande betraktare. Den som lägger märke till detta har sett noga efter, huset från båda sidor och hela gården, och det är just dessa detaljer han har valt ut som viktiga. Insisterande ger för det första att perspektiv färgas; blicken som beskriver världen tycks inte enbart vara en utomstående betraktares, såväl information, uppfattningsförmåga som urvalet i detta, hämtas också från någon som befinner sig, rör sig och tänker och känner, i berättelsen. För det andra gör insisterandet på dessa detaljer i beskrivningen att man, som i det noggranna granskandet i Tolstojs beskrivningar, inte kan vara säker på att det inte finns en mening i dessa, att dessa saker är viktiga och att föremålen kanske kommer att betyda något i berättelsen, leda fram till något om man bara är uppmärksam.

Båda dessa aspekter – det konstaterande och det insisterande – finns med i gestaltningen. En av egenheterna i *Šurkina rodnja* är att läsaren på så sätt lämnas i osäkerhet om hur beskrivningarnas föremål och detaljer egentligen ska mottas. Är de konkreta, tillfälliga föremål där för att skapa en värld med stark närvaro- och verklighetskänsla eller bär föremålen – vilket exaktheten, insisterandet på specifika detaljer och att perceptionen lånar från karaktärer i berättelsen får en att undra – på en ytterligare mening, kommer de få en konkret funktion i berättelsen? Både och, är svaret, och läsaren har liksom karaktärerna inget sätt att veta vilka tillfälliga föremål och händelser som senare kan få betydelse och mening (och som man alltså borde ta särskilt fasta på) och vilka som inte får det, som alltså bara är tillfälligheter. Allt har inte en vidare betydelse, men allt har *potentiellt* det. Texten blir intensiv.

Nästa stycke berättar att de som anländer till huset är en moder med sina tre

⁵⁹ Jfr. med Čudakovs resonemang på s. 9 och Roland Barthes, ”L’effet de réel”, *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, s. 167–174. Liksom Barthes påpekar angående Flaubert verkar exaktheten och de överflödiga detaljerna (”les details ’superflus’”) inte oberoende eller endast indirekt i förhållande till övriga funktioner i texten. De avbildar inte den konkreta verkligheten, utan skapar en ”verklighetseffekt” (”effet de réel”).

barn, en sexårig flicka, en treårig son och Šurka, mellansyskonet, som man av senare information kan sluta sig till här är fyra år gammal. Därefter fortsätter beskrivningen av platsen de kommit till, liksom vissa konkreta föremål förut visades fram, är det några av platsens människor som får dyka upp:

Явились мальчишки откуда-то, расположились и стали глазеть. На крылечках двух соседних домов появилось по женщине. (201)

Att notera är den något aparta konstruktionen med ”po ženščine”. Liksom med användningen av verbet ”byt” tidigare, placeras de ut/noteras – en där och en där. Möjligt ligger i detta också, liksom i tidigare insisterande specifika detaljer, också en färgning av perceptionen – att perspektivet och uppfattningssättet lånas från den nu (men hittills enda) namngivna karaktären – Šurka. Men det behöver inte vara så, och i den följande repliken hålls berättarperspektivet tydligt från Šurkas (det står):

– Сбегайте, кто-нибудь, дети, – сказала приезжая, – и попросите сюда господина Акимочкина. (201)

Berättelsen hade kunnat hållas i tredjeperson och ändå tydligt följa Šurkas perspektiv tala om vad ”modern” sade (”ckazala mat” istället för ”ckazala priezžaja”). Det är redan tydligt att berättaren vet mer än vad som syns (Šurkas namn, åldern på de två andra), men här väljer han att ta ett steg bakåt och förhålla sig till dem som en främling. Dessa växlingar i perspektivet, dels mellan personer – även om lålandet av Šurkas perspektiv dominerar –, dels överhuvudtaget mellan ett lånat och ett utomstående perspektiv, mellan större och mindre distans, kommer att fortsätta berättelsen igenom, även sedan vi blivit väl bekanta med karaktärerna. Dessa växlingar bidrar till osäkerheten inför detaljerna – är de objektiva tillfälliga konstateranden eller insisteranden på att objekten bär på och kommer uppvisa en betydelse. Växlingarna gör att båda alternativen hålls möjliga, och bidrar i uttrycket av en världsbild enligt vilken både allt har mening – om än, omväxlande för den enskilde karaktären, samtliga karaktärer och samtliga inklusive författaren, outgrundligt – och inget har mening – när tillfälligheterna upprepas, leder fram till något, i efterhand kan tyckas ha förebådat något, handlar det enbart om slumpmässiga sammanträffanden. Dessa perspektiv hålls båda, samtidigt, för möjliga och sanna. Och kanske finns det ytterligare perspektiv?

Berättande i detaljer

Detaljerna har hittills utgjorts av synintryck, men snart aktiveras även andra sinnen i upplevelsen av texten. Som när kusken röker medan modern och barnen väntar på Akimočkin:

Махоркой завоняло в свежающем воздухе. (201)

Till synen som fortfarande deltar (beskrivningen ger bilder) bidrar nu lukten (den stickande mot den friska luften), känslan (av luften) och till en del även hörseln i intrycket. Landskapsbeskrivningen som sedan följer, för att ytterligare täcka in platsen, präglas av tvetydigheten mellan konstaterande rena beskrivningar och insisterande specifikationer. Liksom är det inte endast ett stundligt objektivet synintryck utan beskrivningen är färgad och medveten av såväl vad saker ger intryck av ("kazalos"), som av vad som föregick bilden. Perspektivet kan vara både delvis lånat från personerna och helt berättarens.

Пыльные, из придорожной канавы торчали репейники. Поле с коротенькой бурой щетиной тянулось до леса. Местами оно было серое от паутины. Казалось, что на нем лежит иней.

Лес был верстах в трех с половиной. Недавно за него село солнце, и небо над ним еще было слегка желтоватое.

Виден был верх колокольни за лесом, и крест одним краем блестел на ней. Черная, около колокольни видна была узенькая заводская труба. (201)

Hittills har vi, frånsett bildens historia ("Nedavno [...]"), en stillastående och, genom korsets blänkande kant, momentär bild i princip uteslutande uppbyggd av synintryck. Men så införs en rörelse i bilden, den kommer plötsligt, "vdrug", och aktiverar dessutom ytterligare sinnescentra – hörseln framförallt, men dunkandet, förmedlat av det plötsliga uppdykandet och att det närmar sig, kännas genom marken och upp i magen (karaktärernas såväl som läsarens):

Разрезая лес вдоль, показался вдруг и стал быстро бежать белый дым. Поезд вынесся и застучал, приближаясь. (201)

Med tåget och det som kusken vidare säger om det, framträder det som jag i första kapitlet benämnde *berättande i detaljer*. Varför återges denna episod med tåget och vad kusken säger om det?

Извозчик сказал, что дорога, по которой идет этот поезд, зовется здесь

«веткой», а сам этот поезд «кукушкой». Он возит со станции к сахарному.
(201)

Att dylika bilder och scener, som man kan tycka i förhållande till handlingen borde vara oviktiga detaljer, gestaltas med sådan utförlighet och laddning gör, inte minst då de upprepas och varieras (såväl tåget, dess namn, namnet på linjen och stationen och sockerfabriken – vars skorsten redan är nämnd – återkommer på olika sätt), att dessa ”detaljer” också blir betydelsebärande för berättelsen, jämsides med personernas handlingar och händelser som direkt och uppenbart påverkar dem. Detaljerna deltar inte bara i handlingen utan kan också medverka, som yttre kommenterande element, i teckningen av personerna. Kopplingarna är sällan givna i det senare sammanhanget – som till exempel sambandet mellan Šurka och tåget ”göken” (”kukuška”), vilket jag ska återkomma till – men finns där som möjliga förstärkningar eller korrigeringar av det som i övrigt gestaltas.

Den verkliga Šurka – en självbiografisk teknik

Under de knappa två år som Dobyčín var bosatt i Leningrad, 1934–1936, kom han att bli bekant med en av sina grannar i den kommunallägenhet som han av Författarförbundet (Sojuz pisatelej) blivit tilldelad ett rum i. *Gorod Ėn* var när den kom ut 1935 försedd med en tillägnan till denna Aleksandr Pavlovič Drozdov. På manuskripten till *Šurkina rodnja* och den långa novellen ”Dikie” är Drozdov rent av angiven som medförfattare, vilket V. S. Bachtin i kommentarerna till *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* anser endast ska tolkas som att Dobyčín använt Drozdovs berättelser om sin barndom som material till dessa.⁶⁰ Dobyčíns författarvänner hade svårt att förstå Dobyčíns vänskap med denne Aleksandr Drozdov, Šurka kallad, som beskrivs som en enkel arbetare, en av alla dessa föräldralösa barn som i kollektiviseringens framfart sökt sig till staden efter arbete: ”ничего интересного для нас в Шурке не было. Это был здоровый и туповатый малый [---] решительно ничем не примечательный”⁶¹. Samtidigt konstaterar Marina Čukovskaja, från vilken uttalandet är hämtat, att vän-

⁶⁰ ”[«Дикие»] подписан двумя фамилиями: А.Дроздов и Л.Добычин, но автор у него, вне всякого сомнения, один. Об этом говорил мне Л.Рахманинов (единственный встречавшийся с Александром Дроздовым), И. Слонимская и писал в своем письме В.Каверин. Возможно, материалом для «Диких», как и для «Шуркиной родни», послужили рассказы Александра Дроздова [...]” – V. S. Bachtin i Leonid Dobyčín, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, s. 498. Tillägnan i *Gorod Ėn* har blivit medtagen i ibid. medan Drozdovs namn inte anges vid varken ”Dikie” eller *Šurkina rodnja* annat än i Bachtins kommentarer.

⁶¹ Beskrivningen av Šurka är Valentin Steničs, den enda av Dobyčíns författarvänner som träffade Šurka. Marina Čukovskaja, ”Odinočestvo”, Vladimir Bachtin (sost.), *Pisatel’ Leonid Dobyčín: Vospominanija, stat’i, pis’ma*, Sankt-Peterburg 1995, ss. 7–15, s. 11.

skapen tycktes göra den annars dystre och tillknäppte Dobyčín gott. Denna, som hon kallar det, ”förälskelse” hos Dobyčín minns hon dock med medlidande, som bara ännu en yttring för Dobyčíns obotliga ensamhet, under vilken hon (titeln är ”Odinočestvo”) samlar sina minnen av Dobyčín.⁶²

Till vilken grad ”Dikie” och *Šurkina rodnja* baserar sig på Drozdovs berättelser liksom hur pass självbiografiska *Gorod Ėn* och novellerna går förstås inte (och är tämligen ointressant) att försöka utröna. Det intressanta i vårt sammanhang är den generella skillnad, att Dobyčín i och med ”Dikie” och *Šurkina rodnja* ger sig in i ett nytt slags skrivande, och, i stort, lämnar de mer eller mindre självupplevda berättelserna bakom sig. För kanske kan den skisserade utvecklingen från ”berättelser med laddade detaljer” till ett ”berättande i detaljerna” finna en del av sin förklaring i denna skillnad på material.

Förändringen skulle möjligen också kunna tillskrivas genren utifrån föresatsen att den är skönjbar redan i romanen *Gorod Ėn* – att det längre formatet kräver en tydligare och mer samlad genomgående rörelse, vilken tillsammans med själva längden medför att detaljerna hinner få betydelse och bli mer inlämnade i handlingen. För genreaspekten skulle även tala att novellen ”Dikie” inte liknar *Sjurkina rodnja* till formen. ”Dikie” liknar dock, med sin från de vanliga dobyčinska detaljerna avskalade skaz-liknande förstapersonsberättelse, inte heller övriga noveller formmässigt. Snarare kan den tas som intyg för att det nya icke självbiografiska materialet också kom prägla formen. Även om man i *Gorod Ėn* kan se en formmässig förändring jämfört med novellerna skiljer sig *Sjurkina rodnja* emellertid även från denna och kanske ligger en del av förklaringen just i en större distans till materialet. Distansen till materialet, och begränsningen av dess omfattning (jämfört med ett självbiografiskt som man har en närmast ändlös tillgång till), kan vara en viktig faktor bakom den dynamik, den mer utvecklade kontroll av detaljerna i förhållande till handlingen, som präglar formen i *Sjurkina rodnja*. Inte så att det främmande materialet inte har tillförts självupplevda detaljer och situationer, det har de med största sannolikhet. Skillnaden är att perspektivet inte sjunker ner och förlorar sig bland dessa som det kan tendera att göra i tidigare texter, *Gorod Ėn* inräknad; berättarperspektivet, genom sin närhet till författarens självbiografiska, gör att författaren har sämre överblick över handlingen och riskerar att inte ta med detaljer endast utifrån berättelsens bästa utan även sådana för-

⁶² Marina Čukovskaja, ”Odinočestvo”, Vladimir Bachtin (sost.), *Pisatel’ Leonid Dobyčín: Vospominanija, stat’i, pis’ma*, Sankt-Peterburg 1995, ss. 7–15, s. 14.

fattaren av personliga skäl känner affinitet till. Den nya dynamiken och textens mer symbiotiska uppbyggnad i *Šurkina rodnja* – att handlingen inte fastnar i detaljerna, att intensiteten och den stadiga framåtrörelsen behålls texten igenom, utan att detaljernas skärpa gått förlorad – skulle kunna förklaras som att Dobyčín gått från självbiografiskt präglad skrivande till att använda det självupplevda som *teknik*. Detta gäller dels handlingens utformning – att inte tvinga på verkligheten en dramatik utan i ännu högre grad än Čechov följa dess inneboende subtila rörelser – dels detaljanvändningen, där de självupplevda detaljernas säregna fokus (som han övat upp tekniken för i tidigare texter) lånats till gestaltningen även av de för Dobyčín främmande detaljerna i materialet.

Berättande i detaljer – fortsättning

Om vi återgår till första kapitlet i *Šurkina rodnja*, så följs händelsen med tåget av att den Akimočkin, som modern sänt iväg några pojkar efter, anländer:

Он шагал, держась прямо. Он был невысокий и черный, с железнодорожными пуговицами. (202)

Istället för en ingående helhetsbeskrivning får vi återigen några konkreta detaljer. Berättelsen kan återigen tyckas låna Šurkas blick, använda Šurka som *fokalisator*, (fokusset på knapparna samt att han kort och gott beskrivs som ”černyj”). Samtidigt är perspektivet och medvetandet inte helt och hållet Šurkas. Med tillägget att knapparna är just en järnvägsarbeters – vilket det är tveksamt om en fyraåring genast skulle identifiera – finns också en berättare med större erfarenhet och med översikt över handlingen med och kan därigenom både tillägga något till personbeskrivningen och koppla till den föregående scenen med tåget och även fortsätta laddningen av ”tåget” som motiv. Motivet tillförs ytterligare betydelse när vi senare i kapitlet får veta att fadern i familjen ligger vid fronten (första världskriget) och hade kunnat undslippa militärtjänsten om han varit järnvägsarbetare istället för skrivare (fadern ”sostojal v pisarjach”). (202–203)

Tekniken att beskriva genom konkreta enskilda föremål istället för hela målade bilder känns för övrigt igen från andra prosaister i Dobyčíns samtid. Evgenij Zamjatin talade om att han ville beskriva saker som sedda från en automobil, så att på

grund av farten endast enskilda detaljer blir registrerade.⁶³

Herr Akimočkin visar sig vara den nyanlända moderns bror. Han kommer med nyckeln till huset och låser upp. Modern betalar kusken som ber om en färdknäpp, lite ”sinen´kij” (denaturerad sprit), innan han far. Modern silar spriten – åt kusken, Akimočkin och sig själv – genom en brödkant. Brödkanten (”korka”) kommer liksom den denaturerade spriten och själva proceduren, silningen, att återkomma i berättelsen. Innan Akimočkin går igen sätter han med sin avskedsfras igång en av huvudkonflikterna i berättelsen:

– Ну, пока поживите, – сказал он, как будто бы этот дом был его. (202)

Utan sin man kommer modern få problem, både med att försvara sin rätt till huset gentemot sin snikne broder Ivan Akimočkin och att försörja sig och barnen. Dessutom, vilket resten av kapitlet slår an, kommer hon ha ensamheten att tampas med.

Nästa karaktär stöter ihop med Ivan Akimočkin på tröskeln när denne ger sig av. Hon kommer in och presenteras som: ”толстуха, кума, машинистиха, родом литовка”. Modern och hon kysser varandra och hon nyper barnen – uppenbart en nära vän – och sedan får även hon ”sinen´kij” silat åt sig i en kopp. Hennes (i likhet med Dobyčins, som dock var av rysk och ortodox släkt) litauiska härkomst fångas upp i berättelsen genom att flera av flyktingarna som lever i och anleder till samhället fronten också är litauer, ett katolskt bönehus upprättas också för bland andra dessa.⁶⁴

Den denaturerade spriten beskriver tillsammans med att de endast ger barnen hett vatten innan de lägger dem till sängs de nyinflyttades ekonomiska situation. Den beskrivs vidare genom deras få tillhörigheter som litauiskan hjälper modern att packa upp. Beskrivningen är som förut på samma gång effektiv som ytterst detaljerad:

Вбили три гвоздика в разных местах и повесили зеркальце в рамке, иконку и лампочку без абажура, к которой был сзади приделан рефлекторчик из гофрированной жести.

Потом ее сняли, зажгли, осмотрели при ее свете кровать и, обмыв ее и протерев керосином, расставили. (202)

⁶³ ”The old, slow, creaking descriptions are a thing of the past; today the rule is brevity, but every word must be supercharged, high-voltage. [...] When you are moving fast, the canonized, the customary eludes the eye; hence, the unusual, often startling, symbolism an vocabulary. The image is sharp, synthetic, with a single salient feature – the one feature you will glimpse from a speeding car.” Yevgeny Zamyatin, ”On literature, Revolution, Entropy and Other Matters” (1923), *A Soviet Heretic*, Chicago, 1970, s. 109–110.

⁶⁴ Det religiösa temat som bland annat berör olika trosriktningar tas upp i nästa kapitel. Även i *Gorod Ėn* där handlingen utspelar sig i nuvarande Litauen är närvaron av olika religioner samt de nya, ateistiska, antireligiösa strömningarna centrala motiv.

Ur kistan med tillhörigheter tar litauiskan upp två fotografier. Istället för förklaringar från en utomstående berättare eller informativa dialoger berättar föremålen och detaljerna själva om moderns situation och historia. Betraktade i det svaga skenet från lampan biläggs fotografiernas berättelse en melankolisk färgning:

На одной была надпись На память о браке моем сочетании", а на другой "В день отъезда на фронт".

Похвалив их за сходство, литовка, печальная, потрясла головой и вздохнула. (202)

Litauiskans sätt att betrakta fotografierna skulle möjligen kunna läsas som något av en metakommentar om Dobyčins metod till Dobyčins speciella fokus, hans sätt att uppdaga det intressanta i det vardagliga: "[O]на поднесла их к огню и одну за другой, отдаляя от глаз и опять приближая к глазам, с интересом рассматривала." (202) På liknande sätt kan det nämnda siandet om faderns öde på grund av att han var skrivare locka till en självbiografisk metakommentar från författaren (att han kanske fått det lättare om han inte skrivit).

– А если бы, – предположила она, – он служил на железной, его бы не взяли.

Хозяйка опустила тогда на кровать. Там она, утираясь платочком с деньгами, повсхлипывала.

Она стала потом проклинать генеральшу Канатчикову, у которой в имении ее муж состоял в писарях.

– Не наймись он туда, – говорила она, – он бы, может быть, был на железной. (201–203)⁶⁵

Liknande läsningar blir dock mer ett inläsande av förutfattade idéer och utomstående fakta i texten än någon faktisk tolkning.

För att dränka vemodet dricker de upp resterna av spriten och upplever den för Dobyčins texter så karakteristiska korta stunden av behaglig samvaro och närvaro:

Они улыбались приятно и слушали, как в другом конце комнаты дети сопят. (203)

Lika karakteristiskt i hur stunden åtföljs av drömmar eller njutningsfyllda minnen om andra platser eller tider (här hos litauiskan) – den frigörande resan som motiv (frekvent även i Dobyčins övriga texter) bygger också vidare upp tågmotivets betydelse:

Счастливая, стала она вспоминать, как в Аральске она была за усачом, а в

⁶⁵ Dock visar Ė. S. Golubevas redogörelse för Dobyčins familjehistoria i *Pisatel' Leonid Dobyčin i Brjansk*, Brjansk, 2005, att Dobyčins oavsett yrkesval förmodligen hade fått ett svårt liv. Se not 85.

Иркутске - за хлебом. В Крым съездила и посмотрела на Черное море. Из Тулы неделю назад привезла самовар, а теперь собирается в Сызрань за яблоками. (203)

Innan litauiskan går igen är de dock tillbaka i verkligheten, moderns öde och den konflikt den bär på kastas åter i ansiktet på modern och läsaren – en rörelse mot nästa kapitel:

– И не трудно вам так, – сострадающая, пронизательно глядя, спросила она, – как вдове, без мужчины? (203)

I andra kapitlet förtydligas den redan anslagna konflikten. Kapitlet tar vid där det första slutade och beskriver första dagen efter ankomsten. Barnen bekantar sig med grannskapet medan modern går in till samhället. Mot barnens obekymrade glädje inför den nya platsen och situationen – de är ensamma och fria ("odni na svobode") och leker i vägdammet och skrattar, härmar tåget ("Они покричали «кукушке» «куку» и, дразня ее, стали скакать и плясать") och lyssnar på grannpojken Jaška när han spelar flöjt och sjunger och berättar om grannarna (203) – står moderns ensamhet och insikter om möjliga stundande problem. Det vi får veta om modern framkommer – såsom genomgående med merparten av den utomliggande informationen – genom situationer och detaljer. För att beskriva hennes utseende tar berättaren hjälp av hennes egen blick: "Она краем глаза поглядывала на свое отражение в окнах" (204), och så kan hennes kläder beskrivas. För att nämna hennes namn – Evdokija Matveevna Grebenščikova (oftast kallas hon Avdot'ja) – tas bekantas tillrop till anledning. Av att de kallar henne vid sitt flicknamn antyds att hon till skillnad från hennes man har koppling till samhället. Butikerna i samhället beskrivs genom sina skyltar ("Čajnaja", Zalo dlja strižki, 'Plisse i gofre' (204)), och nämns på grund av att hennes blick konstaterar att de ligger "[n]a tech že mestach" (204) som när hon var liten och kom in till samhället från byn. Så länkas i en osärskiljbar väv karaktärsteckning och miljöbeskrivning, bakgrundshistoria och snart också handlingen samman i detaljerna. I det följande får nämligen Avdot'ja höra att brodern Ivan, som Avdot'jas man betalat för att bygga deras hus, skrävlut om att huset egentligen är hans och hon känner sig nödgad att genom en bekant från sin hemby – Mandrikov, som hon av en händelse stöter på – be hennes far att komma och hjälpa henne.

På kvällen skriver Avdot'ja till sin man om problemen. Känslan av en ny osäkrare verklighet, både specifikt för familjen och allmänt i samhället – fadern vid fronten, Jaška berättelse om anländande flyktingar, Mandrikov som läser "Donesenija

glavnokomandujuščego” och berättar att de tagit hundra personer till fånga – fördjupas genom det hon skriver om de hyresgäster som bott i huset före deras ankomst. Historien om ”chorošaja smert´ Gubočkinoj” – hur hon tog farväl av sina vänner (”A znaete, ja ved´ segodnja umru”), klädde av sig, lade sig och kallade på prästen (205) – återkommer vid flera tillfällen i berättelsen som ett nostalgiskt minne av (och längtan efter) ett vanligt liv där dör en vanlig ”god död” av ålderdom. Förutom en detalj till tåg- och avresemotiven – efter sin frus död reser reste herr Gubočkin till Samara – ger historien också, tillsammans med en beskrivning av kyrkan i samhället tidigare i kapitlet (och av den med det lysande korset i kapitel ett) samt den kyrkliga högtiden (”Preobražen´e”, Kristi förklaring) som brodern skrävade vid, de första detaljerna i ett genomgående religiöst tema.

5. Šurkina rodnja – debatten om Gud

Handlingen

Som ett underlag till en fördjupning i det religiösa temat i *Šurkina rodnja* känns det nödvändigt att först ge en kort sammanfattning av handlingen även om det ofrånkomligen innebär en våldförelse på textens intrikata detaljberättande.

Genast efter de två första kapitlen följer att Avdot´jas far och mor samt brorsonen Aver´jan, som vantrivs hos sin far (Ivan) och styvmor, flyttar in med dem i huset samt att grannpojken Jaška går genom isen och dör. Det antyds att Avdot´ja har känslor för Aver´jan, men när Aver´jan visar sitt ointresse inför uppvaktningarna från en flicka, Ol´ga, och Avdot´ja (berusad) frågar hur det hade varit om det varit hon som haft känslor för honom förklarar Aver´jan att hon är hans faster och tio år äldre. Avdot´ja skriver till sin man om nya svårigheter: flyktingarna tar hennes tvättjobb och hennes far som försörjt sig som åkare får sin vagn stulen. Hon nödgas att sända iväg två av barnen – dottern till mannens faster/moster och Šurka till mannens far.

Farfadern kommer och hämtar Šurka och far med honom över stäppen till sin hemby. Där lever Šurka med sin farfar och farmor och sina två hemförlovade farbröder i två år. Han hjälper farbröderna i jordbruksarbetet medan farfadern, som är ”pis´movoditel”, under veckorna är på sitt kontor i ett större samhälle. Så nås de om nyheten om tsarens abdikering och Avdot´ja som tror att soldaterna kommer få återvända skriver att hon kan ta tillbaka Šurka.

Medan Šurka har varit borta har farmodern dött, Aver´jan gift sig och flyttat och hans syster kommit tillbaka och börjat skolan. De nås snart av nyheten att farfadern under en övernattnings på hemresan blivit mördad av inbrottstjuvar. Šurka hjälper sin mor att sälja mat vid stationen. Tjeckerna kommer till byn men flyr snart före de rödas ankomst. Under en ”debatt om gud och själens odödlighet” (”disput naščet boga i bessmertija duši”) på initiativ av de röda gör Ivan ett framträdande som gör honom populär i samhället. Populariteten leder till en viss försoning (efter bråket om huset) med Avdot´ja och fadern.

Šurka börjar skolan men hamnar i bråk för att han skryter om sina erfarenheter under åren hos farfadern. Efter ett namnsdagsfirande hos Ivan faller Avdot´ja och fadern på hemvägen i en vattensamling och blir sängliggande. Šurka slutar skolan för att vara hemma med de sjuka. Morfadern dör av förkylningen och Avdot´ja skriver till sin make men vet varken vart hon ska skicka brevet eller om han är vid liv. Šurka tigger och börjar också tillsammans med Ivans son Egorka att stjäla från tågpassagerarna. Passagerarna dör allt oftare under resan och läggs i massgravar och Šurka och Egorka som hålls borta från liken av äldre plundrare och börjar fantisera om att rån-mörda någon. De följer efter en man som dock är så berusad att han faller av sig själv så att de kan råna honom på det lilla han har.

En soldat anländer till stationen och söker någonstans att inkvartera en sjuk kvinna. Šurka erbjuder sitt hem. Efter ett tag dör både soldaten och kvinnan och med de tyger som kvinnan lämnar efter sig kan Avdot´ja, som tillfrisknat, byta till sig ved och mjöl och börja försäljningen vid stationen igen. Šurka slutar att umgås med Egorka (som snart även dör i tyfus) och att stjäla. När varorna tar slut hos handlaren har de dock inget att sälja vid stationen längre. Šurka börjar bo och arbeta hos den döde Jaškas far som är lantbrukare.

Så kommer Šurkas far äntligen tillbaka. Šurka flyttar hem och börjar skolan igen, men hamnar genast i slagsmål. Tillsammans med ännu en släkting till Ivan, Kol´ka, börjar han stjäla och sälja stöldgodset i intilliggande samhällen. En sen kväll när Šurka kommer hem konfronterar fadern honom med att driva omkring och inte gå till skolan, men eftersom det är sent ska de göra upp nästa dag. Tidigt påföljande morgon ger sig Šurka av från huset och efter att Kol´ka avböjt att följa med klättrar han på ett godståg för att ge sig av till Samara.

Utifrån de historiska fakta som förekommer kan man sluta sig till att berättelsen utspelar sig mellan 1915 och 1920. Šurkas liv beskrivs från åldern fyra till nio år.

Det religiösa temat

Бабушка была из староверок. Иконы у нее были черные. В угол она поместила Иисуса Христа, а по бокам – Богородицу и Иоанна Предтечу. Он был страшный, с крыльями, с чашей, а в чаше у него был ребеночек.

Перед иконами бабка прибила к стенам треугольную полочку и прикрепила к ней ситцевую пелену, а на полку поставила круглую штучку с отверстиями и сказала, что это – кадильница. (206)

Efter de två första kapitlens bilder av kyrkor, tal om helgdagar och den förra hyresgästen ”goda död” blir det religiösa temat i *Šurkina rodnja* snart tydligare, starkare och alltmer vitt famnande. Den gammaltroende mormoderns ankomst för in konkreta och för barnen märkliga och skrämmande religiösa föremål i hemmet. Morfadern i sin tur har en bok med sig – *Pravda dorozje, čem zoloto* (206)⁶⁶ – som han emellanåt läser högt ur. En diskussion slås an som skall fortgå verket igenom såväl i utbyggda scener som i detaljer. I korthet handlar diskussionen om tro och vidskepelse och den medföljande frågan om tillfälligheternas betydelse. Vilken betydelse skall tillmätas tillfälliga händelser och detaljer? Vad är av Gud och vad händer bara? Finns Gud överhuvudtaget?

Det första morfadern läser ur *Pravda dorozje, čem zoloto* handlar om att inte undvika möten med präster. Exempel ges på olyckor som drabbat dem som av vidskepelse gjort så. Avdot’ja minns då att hon före mötet med Mandrikov (genom vilken hon sände bud efter fadern) mött fader Michail och att det prästmötet alltså förde gott med sig. (207)

Grannpojken Jaškas begravning ges inte, som man kunde ha väntat sig, en tragisk laddning genom den omgivande gestaltningen. Istället omges tragiken med nyanse-
rande, balanserande, rent av trivialiserande bilder och scener av hur livet fortgår som förut. Morfadern följer med på begravningen för att han kommer att behöva ställa sin vagn hos Jaškas far, vädret är ”prijatno”, tyst och soligt, som vår nästan fast det är höst. (208) Att byordföranden i sin tur är där misstänker morfadern endast beror på att han behöver låna plogen till potatisen till våren. Istället för på Jaška tänker de på Ivans skrävlande om huset. Korset på den vita kyrkan lyser och det noteras, som at det var viktigt, att den ljusblå himlen just över kyrkan är djupt mörkblå. Begravning beskrivs rent av nonchalant: ”Ждать в церкви пришлось не особенно долго. [...]

⁶⁶ Enligt V. S. Bachtins kommentarer förekommer tre böcker under den titeln (1910, 1911 och 1915) med olika innehåll och omfattning utgivna av en och samma V. Pustoškin och tillägnade Ioann Kronštadtskij. Leonid Dobyčĭn, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, s. 500.

[Д]éла [...] было всего на каких-нибудь четверть часа.” (209) Liket är visserligen gult och skrämmer barnen, men därefter beskrivs böneremsan på likets panna som ”бумажная полоска” och vidare att de har svårt att föreställa sig att det var han som spelade flöjt och sjöng den roliga sången för dem förut. När de kommer ut ur kyrkan är det vackert igen:

Хорошо показалось, когда опять вышли на улицу. Солнышко чуточку грело, и воздух подрагивал. В небе ни облачка не было. Кисточки ягод краснелись еще кое-где на верхушках рябин. (209)

Utanför (den ortodoxa) kyrkan kommer litauiskan fram till dem och pratar på (”bolta-la”). Hon introducerar nästa religiösa motiv när hon berättar att flyktingarna inrett ett (katolskt) bönehus (”kostel’čik”) i en gammal lada; nu har hon någonstans att be ”på sitt sätt” (”po-svoemu”). Även krigsfångarna i samhället går dit och hon beskriver dem som uppfostrade och bildade. (209)

För att avsluta dagen ”poprazdničnomu” läser morfadern högt ur sin bok igen. Denna gång handlar det om kvinnlig otrohet utifrån exemplet med Potifar och hans lidelsefulla hustru.⁶⁷ När de andra skrattar åt den gamla kvinnan som förälskar sig i en pojke tar Avdot’ja henne i försvar: ”ej, možet byt’, ne bylo daže i tridcati ešče let”. (209). Avdot’jas reaktion och det redan nästföljande dag fortsatta pratet om Aver’jan tillsammans med litauiskan får gestalta Avdot’jas känslor för honom. Litauiskan berättar att en katolsk präst (”ksendz”) kommit tillsammans med de nya flyktingarna och Avdot’ja berättar historien om hyresgästen Gubočkinas goda död.

Senare i samma kapitel (4) kommer Mandrikov på besök en kväll. De super och dansar tills snöstormen gör det omöjligt för Mandrikov att ta sig hem. Innan de går och lägger sig tittar de på porträtten av tsarer och olika kyrkor i morfaderns bok och ett, något kryptiskt, samtal om Tolstoj och religionen bryter ut:

Они потолковали о том, что Толстой, говорят, тоже пишет.

– Священные книги, – сказал дед Матвей, – сорок раз переписаны были, и в них получились ошибки. Там пишется о подставлении левой щеки, а Толстой отвечает на это: «Да так он тебя и совсем убьет».

Все посмеялись, а Мандриков рассказал, что есть книжка про храмы: они – свалка камня, слитие золота и серебра. (210)

Det förhållande till det religiösa som uttrycks liknar det som framträdde i gestaltningen av Jaškas begravning. Människor, Tolstoj till exempel, fortsätter att leva och skri-

⁶⁷ Från berättelsen om ”Josefs kyskhet” i Första Mosebok, kap. 39.

va. De heliga skrifterna är avskrivna så många gånger att, även om de i grunden är heliga, små fel kan ha smugit sig in. Det är därför öppet, rent av tillrådligt, att förhålla sig till tron efter eget huvud. Även kyrkorna må vara heliga men är samtidigt, om man tillåter sig en viss distans till dem, inte mer än vad Mandrikov säger eller halvt citerar: ”свалка камня, слитие золота и серебра”. (210)

Gränserna mellan tro och vidskepelse (eller folktro) står fortsatt öppna när den gammaltroende mormodern, i nästa kapitel, i röken från rökelsekaret renar den likör som Aver´jan fått i present av den uppvaktande Ol´ga från eventuella förbannelser. Förhållandet till det religiösa framträder ofta vid religiösa begivenheter i ett milt, men inte hånfullt, ironiskt leende bakom beskrivningarna. Det avslöjande draget är lika mycket riktad mot de alltför vördnadsfulla och fundamentalistiska som mot de som helt förnekar någon form av helighet. Det religiösa varken över- eller underordnas det vardagliga utan ingår med sitt mänskliga ansikte som en del i tillvaron:

После причастья ели студень и весь день старались не грешить. (212)

Det religiösa temat byggs inte minst upp av vad man kan kalla skriftens eller litteraturens motiv. Inte minst genom skrifters konkreta förekomster i texten kommer den religiösa diskussionen till ytan och blir utbyggd.

Såväl Šurkas far (före och efter kriget) som farfar har arbeten som skrivare. Hur fjärran de än är från *litterära* sådana så öppnar detta en ytterligare dimension i texten. För Šurka innebär särskilt tiden med farfadern att han kommer i kontakt med ett delvis annat sätt att leva och förhålla sig till tillvaron. För läsaren innebär motiven en närmare kontakt med författarens underliggande, eller snarare på alla nivåer i texten genomströmmande, litterära och religiösa diskussion.

Att skrivarbeten inte är något som står särskilt högt i kurs i Šurkas hem markeras förutom med kommentarerna om fadern i första kapitlet med Avdot´ja snara påpekande om farfadern att han är ”pis´movoditel” endast på grund av reumatism: ”у него простуженные ноги и другой работы из-за этого он никакой не может выполнять”. (214)

När farfadern blir visad runt i samhället av Šurka före deras avresa framträder ett annat, något av en bildads sätt att betrakta tillvaron. Farfadern tar på sig pincenén och ser intresserat på flyktingarna och deras bosättningar, vilket tidigare bara nämnts i

förfärdaren. Han vill se "čto èto za ljudi – bežency" och de lyssnar även på en kvinnas berättelse om den stad hon flytt ifrån. (214)⁶⁸

Men även om farfadern är skrivare med en viss bildning har han samtidigt (i likhet med vad morfar uppvisade vid Jaškas begravning) ett väl utvecklat sinne för det materiella. Hans kommenterar kvinnans berättelse med att det måste ha funnits billigt lösöre att få tag på i staden – och reser sig. Inför deras avresa fällt för övrigt en ny kommentar till om det är tillfälligheter eller underliggande mönster/ bortomliggande krafter som styr tillvaron: Mormodern befarar att hon inte får återse Šurka eftersom lotten fallit på henne när hon en gång singlade slant med sin man om vem som skulle dö. (Denna gång infaller just vad som befaras – hon dör före sin man och innan Šurka kommer tillbaka.) Inför avresan markeras vidare att Šurka står utanför skriftens värld genom att han själv konstaterar att han inte kommer att skriva några brev: "Ja ne-gramotnyj". (215)

Resan över stäppen med farfadern för tankarna till Čechovs "Step" och den där beskrivna Egorkas erfarenhetsmässiga utveckling och vuxenblivande. Såväl stäppens skönhet som monoton, det mödosamma resandet och den försmak på ett större liv som upplevelserna ger gestaltas både hos Čechov och hos Dobyčín. Samvaron med farfadern handlar inte bara om möten med ett vuxet eller mer bildat liv, utan också med en materiellt sätt bättre situation än den Šurka kommer ifrån. Farfadern bjuder liksom under rundturen i samhället på pepparkakor och kan köpa en bok bara sådär, av ett infall:

В Богатом ночевали у Маланьи Яковлевны на заезжем, пили чай, и кипяток им приносили в большом чайнике с цветами. Шурке дед давал есть пряники и пояснял при этом, что теперь он не у матери, где видят только корки.

Утром они вместе умывались у крыльца и лили из ведра друг другу на руки, потом молились на Маланьины иконы, снова пили чай, ходили на базар, приценивались, сговорились с мужиком до Земляного и по случаю купили "Утешение болящим", сочиненное епископом Петром и отпечатанное в городе Казани. (215)

⁶⁸ Kvinnans berättelse ger för övrigt en kommentar till hela berättelsen; om den avtrubbande vanan som infinner sig även i en fruktansvärd tillvaro:

"[В] тот город, где она жила, прислали первых раненых и понесли от станции до лазарета, забинтованных, а люди подбегали к ним и клали на носилки деньги и расстраивались, а потом привыкли, проходили мимо и не взглядывали даже.

А когда солдаты стали отступать и угонять с собой скотину, чтобы не досталась немцам, было слышно, как за городом кричат коровы, потому что их не кормят и не поят, и тогда опять очень расстраивались люди." (214)

Så, ”av en händelse”, förs nästa bok, *Utešenie boljaščim*⁶⁹, in i berättelsen och när de fortsätter resan läser farfadern högt om hur en troende ska förhålla sig till läkekonst. Liksom morfaderns tidigare läsning förses texten genom sammanhanget med en mild ironisk distans. Liksom tidigare blir såväl religionens som litteraturens och kunskapens område underkastat samma, genom sorgfälligheten i detaljerna, avtäckande av sina absurda (såväl i sin tragiska som komiska betydelse) sidor som övriga delar av tillvaron, utan att för den skull nedvärderas eller förhånas.

Болезнь, напечатано в [«Утешении болящим»] было, может привести нас к смерти или кончиться выздоровлением.

Смерть может быть тяжелая и легкая.

Тяжелую обычно умирают грешные, а легкой – праведные.

Но бывает иногда, что праведные умирают трудной смертью, грешные же – мирною и безболезненною, и сие пусть не смущает нас. (215)

Resonemanget vindlar på om Guds möjliga avsikter vid sjukdom och död och mynnar ut i en handgriplig slutsats om bruket av medicin vid sjukdom:

Посему нам должно:

- a) молиться, чтобы Бог снабдил лекарство исцеляющею силой;
- б) вкушать лекарство. (216)

Mer intressant är farfaderns kommentar efter läsningen:

– Эта книга, – сказал дед вознице, – очень умная. Заметил, как в ней все показывается и так и этак, и еще по-третьему? И это очень правильно. О всяком деле можно рассуждать и так и этак. (216)

Farfaderns kommentar är kanske det som närmast och tydligast formulerar budskapet i inte bara det religiösa temat utan i *Šurkina rodnja* i sin helhet. Det som i övrigt uttrycks av såväl den gestaltade flytande gränsen mellan tro och pragmatisk materialism eller vidskepelse, som av själva gestaltningens utformning – hur den inte pålägger sin skildrade verklighet en yttre dramaturgi utan söker sig fram genom dess inneboende mångtydiga små detaljerna och rörelserna – och av hur personerna i berättelsen förhåller sig till dessa – som tecken eller tillfälligheter –, handlar i stort om just det som farfadern här formulerar. Det handlar om öppenhet inför verkligheten ”som den är”,

⁶⁹ Enligt V. S. Bachtin är bokens fullständiga namn i sin Moskva-utgåva från 1872 (den Dobyčĭn refererar till är utgiven i Kazan) *Nastavlenie i utešenie v bolezni i v predsmertnoe vremja episkopa Petra*. Biskopens världsliga namn är Fedor Ekaterinovskij. Texten citeras inte, utan återberättas i samma mångordiga stil som bokens: ”Добычин достаточно точно пересказывает противоречивое содержание книги [...]” Leonid Dobyčĭn, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, s. 501.

vilket vill säga att allt kan vara på både ett och två, och kanske även flera, sätt, utan att ett sätt för det givet utesluter, eller är rättare eller sannare, än något annat. Ytterst kommer temat även att beröra själva Guds existens, och med samma mångtydighet som tidigare som svar: Guds vara eller icke vara (eller om det kan vara på ytterligare något sätt) framhålls som likvärdiga, lika gällande och i tillvaron parallella sanningar. En hållning som på detta sätt vill omfamna världen i all dess tvetydighet stöter på motstånd först när utrymmet för tvetydigheten inskränks antingen av materiell nöd (själva existensen hotas) eller av politiska och ideologiska krafter som verkar för likriktning och entydighet. Och om utrymmet för hållningen inskränks följer att även detaljerna och de små rörelserna mister sin betydelse, de likriktas och faller in i blind vana. För att bevara hållningen återstår då endast, vilket gestaltningen av Šurka vindlar sig fram till, att söka utrymme för den någon annanstans.

Symptomatiskt för hållningen så upphöjs inte farfaderns ord, genom något slags understrykande, över tillvarons övriga uttryck, utan tas genast ner i den fysiska verkligheten: "Стало припекать. Полюнью стало пахнуть. Философствующих начало морить." (216)

Nästa nattläger på resan finner de hos en muslim, Musul'mankul Islamkulov, en gäldenär till farfadern. De visar ömsesidig tillgivenheten och religionsskillnaden markeras inte. Farfadern upprepar sin kommentar: "Расчувствовавшись, [дед] проникновенно начал говорить об умном – как мы обо всяком деле можем рассуждать двояко." (217) När farfadern upprepar sina ord en tredje gång, för Musul'mankul igen som kommit på besök i byn, gör han ett tillägg, som på sedvanligt vis verkar obetydligt och oskyldigt när det uttalas, men i ljuset av kommande händelser är laddat av betydelse: "[...] обо всяком деле можно рассуждать двояко, и что даже если взять разбойника, которого мы ненавидим, то окажется, что и ему необходимо чем-нибудь прокармливать себя." (219)

När Šurka blivit hemförd till modern och tillsammans med farfadern, liksom före avresan, beger sig ut i samhället kommer de förbi det katolska bönehuset. Beskrivningen av gudstjänsten lånar delvis Šurkas öppna perception för vilken företeelserna framstår som komiskt märkliga:

Впереди стоял столик с водой. Вдруг за ним очутился мужчина из немцев, напился, утер рот платком и сказал, что сейчас здесь незримо присутствует сам дорогой наш господь.

Потом спели по книжечкам песню с припевом «открой»:

Как олень молодой
По тропинке лесной
К ручейку спешит,
Иисус святой
В сердце твое стучит:
Открой!

– и мужчина у столика стал разяснять о «рабе», что не больше он, чем господин, а, напротив того, должен слушаться своего господина со страхом и трепетом.

Снова попели, прошла вперед немка в седых завитушках и встала у столика.

– Счастье, – сказала она, – в громкогласной молитве. Оно недоступно для тех, кого дьяволы держат за губы. Таких людей участь – плачевна. (223)

När en ”synderska” ställer sig för att komma fram och bli helad och Egorka, Šurkas kusin, dyker upp och kastar bläck i ansiktet på henne, lämnar Šurka och farfadern bönehuset. Šurka skrattar åt spektaklet och är imponerad av Egorkas tilltag. Farfaderns reaktion beskrivs inte.

Snart därefter reser farfadern hem och är definitivt ute ur berättelsen genom beskedet att han, tillsammans med Musul´mankul, blivit knivmördad av inbrottstjuvar. Den av farfadern uttryckta hållningen, och med dess förståelse även för banditer, tas definitivt ner på jorden. Snarare än ett uttryck för att öppenhet och förståelse gör en sårbar, visar händelsen jämte så många andra i berättelsen på den hårdnade tillvarons oberäkneliga ondska som ingen moralisk hållning vare sig kan skydda emot eller inbegripa i sitt system, utan ställer oss svarslösa och stumma.

Šurkas reaktioner

Vid den påföljande påskhögtiden besöker Šurka och hans familj kyrkogården. De pratar om farfaderns och Musul´mankuls död med dem de möter och strör ut bitar av ägg och påskbröd på mormoderns grav ”čtoby vorob´i sletalis´ tyda i klevali” (någon vidare mening finns inte). (224) Morfadern dricker denaturerad sprit med Aver´jan och de minns farfadern och mormodern och drar sig till minnes hyresgästen Gubočkinas ”goda död”. Hur Šurka påverkas av all död i sin närhet ges aldrig uttalade tankar eller känslor. Vid nästa besök på kyrkogården är det åter de vardagliga och ljusa detaljerna som upptar beskrivningen. ”Bylo očen´ veselo”, står det uttryckligen. (225) Även vid senare dödsfall, vare sig det handlar om jämnåriga eller inte, nämns inte de känslor-

mässiga reaktionerna hos Šurka. Kusinen Egorka har en dag när Šurka ska träffa honom plötsligt fått tyfus och ligger på sjukhus och ”[č]erez poltory nedeli on tam umer”. När Bröderna Proničev som ställer sig på Šurkas sida i slagsmålen dör i spanska sjukan nämns endast konsekvensen att Šurka utan deras beskydd inte längre kan gå till skolan.

Den verklighet som Šurka växer upp och utvecklar sin identitet i ger inte utrymme för känslor och moraliska tankegångar. För att verkligen reagera – bli förfärad, förstummad, beklämd – skulle han behövt utgå från ett tillstånd där inte kriget och revolutionen med dess massavrättningar (239–240)⁷⁰, massgravar och likplundrare (235) och därtill ständiga plötsliga dödsfall i sjukdomar, överfall och olyckshändelser utgjorde vardagen. För de vuxna kan det möjligen gälla att vansinnet när samhället hårdnar överstiger vad de förståndsmässigt, etiskt och moraliskt, förmår behandla och bearbeta och bryta ner dem och göra dem stumma inför det, tills de bara tar in de fruktansvärda händelserna i deras konkreta, vardagliga och detaljrika form. Šurka som växer upp i denna verklighet som den nu ter sig och bara i mycket begränsad utsträckning, utifrån de vuxnas berättelser och reaktioner, kan relatera till något annat, kan däremot inte bli beklämd av tillvaron i dess helhet utan förhåller sig från början bara till de små skiftningarna i vansinnet. När de går honom emot blir han lite modstulen, när det går bra ett tag har han nära till glädjen och skrattet.

Det som är i fokus i *Šurkina rodnja* är därför inte så mycket, som i (tidigare) skildringar från samma tidsperiod av med Dobyčín samtida författare som Babel´ och Bulgakov, det slags starka upplevelser av död och vansinne som överstiger det hanterbara och därmed omkullkastar alla tidigare och förutfattade förhållningssätt till verkligheten, utan nästa generation, barnen som växer upp och får leva med sådana upplevelser som en del av vanan. Skillnaden mot exempelvis Bulgakovs *Belaja gvardija*, eller kanske ännu tydligare *Zapiski junogo vrača* där huvudpersonen genom denna typ av allt tidigare överstigande upplevelser i sin doktorspraktik bryts ner till att endast sakligt ta emot det fruktansvärda, är upplevelserna hos Bulgakov trots allt tillmäts ett värde. Även om det för tillfället överstiger personernas förstånd och förmåga tycks något som inte låter sig formuleras kunna läras av upplevelserna – möjligen just

⁷⁰ Šurka bevittnar det inte själv, men hör några besökare hos modern berätta om hur kazakerna högg ihjäl sjuttio ungerska krigsfångar och att de, till sin lycka, hade möjlighet att plundra liken efteråt.

ett sakligt och därmed fördomsfritt förhållningssätt till verkligheten.⁷¹ Men även om upplevelsernas tillmäts ett tydligare värde och deras verkan ägnas större uppmärksamhet hos Bulgakov är inte dessa aspekter helt frånvarande hos Dobyčĭn. Ett till Dobyčĭn mer närliggande exempel är härvid berättelserna i Babel's *Konarmija*. Sorg, medkänsla och alla former av känslomässiga reaktioner hålls genom den in till det makabra sakliga gestaltningen i princip utanför gestaltning, men även om personerna inte i stunden reagerar förblir de aldrig helt opåverkade av upplevelserna.⁷² I "Moj pervyj gus" i *Konarmija* beskrivs hur huvudpersonen för att få något att äta, men kanske främst för att bli accepterad bland kosackerna, trycker ner och skär halsen av en gås. Vid händelsen uttrycks inga känslor men på natten plågas huvudpersonen i hjärtat av upplevelsen: "Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обгаренное убийством, скрипело и текло."⁷³ Sakligheten och detaljrikedomen i registrerandet av fruktansvärda upplevelser hos såväl Bulgakov, Babel' som Dobyčĭn för också tankarna till Dostoevskijs tidigare citerade ord om hur det ovidkommande hopas inför det omskakande och kollosala.

Vilka andra uttryck tar sig då Šurkas undertryckta, eller bara uteblivna, direkta reaktioner på liknande fruktansvärda upplevelser? Vid morfaderns död, av förkylningen han drog på sig då han och Avdot'ja på hemvägen från Ivan föll ner i en stor pöl ("luž") och blev liggande hela natten (232), finner vi hur Šurka vid två tillfällen söker exempel hos andra på ett sätt att reagera. Inför fadern och några tillresta släktingar upprepar han Mandrikovs hårdföra kommentar om de som pölen tillhörde och som inte byggt ett tillräckligt staket omkring den. "А данную Диеспериху", säger Mandrikov, "за ее халатность следовало бы поставить к стенке." (236) "Диеспериху", apår Šurka efter, "за то, что разводит на улицах лужи, по-правильному, нужно было бы к стенке," vilket han genast får gehör för: "и все согласились с ним". (243) Nästa tillfälle är när Šurka tillsammans med sin bror fin-

⁷¹ Även om tiden och den historiska verkligheten är en annan kanske *Master i Margarita*, tillkommen under samma tid som *Šurkina rodnja*, egentligen bår fler likheter med denna i detta avseende. Den bakomliggande och överallt spridda rädslan är visserligen starkare hos Bulgakov, men vanan i vansinnet är densamma (även om Bulgakov går längre i sin ironiska distans och låter de plötsliga olyckorna och dödsfallen bli en del av farsen). Sorgen finns hos Mästaren och bakom raderna, men någon idé om utveckling genom upplevelserna finns inte längre. En möjlig insikt ur upplevelserna är att rädslan inte gör saken bättre, men någon egentlig utveckling och utväg står inte längre att finna på jorden.

⁷² Även hos Bulgakov skildras ofta upplevelsernas indirekta verkan. Se t ex morfinmissbruket i "Morfij" (1926) eller hur huvudrollsinnehavaren själv gör sig skyldig till dödande i "Ja ubil" (1926), vilket kan tolkas som en följd av upplevelsernas omfattning och de undertryckta direkta reaktionerna på dem.

⁷³ Isaak Babel', "Moj pervyj gus", *Konarmija*, Murmansk, 1989, ss. 25–28, s. 28. Händelsen förstärks av att den har novellsamlingens avhuggna människohuvuden i kontexten. – I Bulgakovs novell "Ja ubil" skildras på ett annat sätt hur de de fruktansvärda upplevelsernas indirekta

ner soldaten, som de inhyst den sjuka kvinnan åt, död i snön bredvid järnvägen. Även om reaktionen bottnar i en genuin egen känsla så hämtar han den från hur systemen betydde sig när hon fann morfadern död. Liksom i "Moj pervyj gus" känner han det åtminstone i hjärtat:

– Дяденька, – ударил его Шурка носком валенка по каблуку с подковой, вскрикнул и помчался прочь, схватившись за голову, как Маришка, когда дед, которого она хотела разбудить, вдруг оказался мертвым.

Снова очутясь на рельсах, он остановился, чтобы его сердце стало биться медленней. (238)

Om vi återgår till farfaderns död, som Šurka levde med i två år och av hänförelsen i beskrivningarna att döma höll mycket av, är reaktionerna otydligare. Det man kan tala om är påföljande uttryck som den uteblivna reaktionen möjligen ligger bakom, men sambanden är inte givna. Även andra händelser föregår och kan tyckas ha samband med uttrycken.

Med de rödas ankomst till samhället följer det första tecknet på att invånarnas religions- och åsiktsfrihet kan komma att inskränkas. En debatt om Gud och själens odödlighet ("disput nasčet boga i bessmertija duši" (226)) anordnas. Även om föreläsningarna för Gud och själens odödlighet denna gång går segrande ur debatten visar den på utvecklingen mot en ökad inblandning i invånarnas personliga övertygelser.

Företrädare för kyrkorna inbjuds, men avböjer eftersom de är "očen´ sejčas zanjaty" (226). I övrigt samlas många människor till debatten och anser den vara av stor vikt. "Это такой спор", förklarar morfadern, "[м]ы будем свое доказывать, они свое, и если возьмет наша, то бог есть." (226) Den av farfadern uttryckta toleranta hållningen speglas mot den parodiskt skildrade dumheten i att genom en debatt försöka slå fast sanningen om Gud. När Avdot´jas broder Ivan i slutet av diskussion träder fram och till mångas beundran levererar ett som det uppfattas ovedersägligt argumentet för Guds existens snurrar logikens kugghjul fritt i luften – det är de vackra orden och vändningarna i argumentationen som imponerar på dem snarare än någon fastslagen sanning.

Сначала был доклад, в котором ничего нельзя было понять, потом открылись прения.

Ораторы, обдергивая куртки и приглаживая волосы, всходили на подмостки, ударяли кулаком по столику, кричали:

– Бога нет!

или

– Бог есть!

спускались, шли на место и старались успокоиться, а их соседи дергали их за рукав и начинали спорить с ними.

Иногда все воодушевлялись, принимались топотать ногами и выкрикивать:

– Есть!

– Нет!

Мальчишки, сунув пальцы в рот, свистели, председатель вскакивал и начинал звонить, и время шло, а дело ни на шаг не подвигалось. Вдруг Иван Акимочкин взял слово:

– Господа, – сказал он, – граждане, – и показал обеими руками на Марьина: – Вот доктор. Все мы знаем, что он делает большие операции, режет тело и туда заглядывает. Спросим его, видел ли он там, в середине, душу, и он скажет нам, что нет. А между тем мы знаем, что она находится там. Так-то вот и бог, как говорится: нам его не видно, но он есть.

Тут верующие захлопали в ладоши, закричали:

– Правильно!

и стали ликовать, считая, что теперь все выяснено. (226-227)⁷⁴

Guds eller tillfälligheternas outgrundliga vägar dyker åter upp i gestaltningen då samme Ivan, vars onda sinne tidigare understrukits, är den som strax efter debatten blir vittne till ett under på kyrkogården: förnyelsen av ikonerna ("obnovlenie ikony") på grannpojken Jaškas gravkors. (227) Folk strömmar till för att bevittna undret och frågar sig vad det kan förebåda. En känsla av att det måste betyda något, att något måste hända byggs upp hos såväl personerna i berättelsen som hos läsaren. Symptomatiskt nog så händer inget särskilt. Man får leva vidare med ovissheten. Förnyelsen av ikonerna måste liksom de fruktansvärda händelserna och de meningslösa dödsfallen bara sakligt tas för precis vad de är, någon förklaring ges inte.⁷⁵

Den katolske prästen, ksendzen, kommer också för att beskåda ikonerna tillsammans med några troende. Delvis öppensinnat, delvis i eget intresse, säger han att det visserligen är ett under, men att det inte betyder att den "schismatiska läran" (den ryskortodoxa) är den rätta, utan bara att Gud "gde on nachodit nužnym, tam sebja i projavljaet". Att Gud visar sig nu är för att han "predupreždaet tech, kotorye emu protivjatsja". (227–228)⁷⁶

⁷⁴ Ett liknande parodiskt bevissökande finner man i Platonovs samtida roman *Sčastlivaja Moskva*. Kirurgen Sambikin söker efter själen i en död kropp: "'Видишь!' – сказал Самбикин, разверзая получше пустой участок между пищей и калом. – 'Эта пустота в кишках всасывает в себя в себя все человечество и движет всемирную историю. Эта душа – нюхай!'" Andrej Platonov, "Sčastlivaja Moskva", *Kotlovan: Romany, povesti, rasskaz*, Sankt-Peterburg, 2005, ss. 643–756, s. 701.

⁷⁵ Ett senare exempel på det meningslösa i söka tecken som förutspår framtiden är när Avdot'ja försöker uttröna om hennes man fortfarande är vid liv genom att droppa vax i vatten och se om det formar sig till en kista: "Но ни гроба, ни другого чего-либо у нее не получилось." (234)

⁷⁶ Något som Ivans framträdande och förnyelsen av ikonerna först tycks leda till är en försoning med Avdot'ja och morfadern genom att Ivan visat godare sidor. Försoningsprocessen når dock sin höjdpunkt i firandet av Ivans frus namnsdag, för att genast därefter rinna ut i intet. Avdot'ja och morfadern blir sjuka efter natten i pölen och Ivan är sitt vanliga gnidiga jag igen.

Efter allt som följt slag i slag på farfaderns död – debatten, förnyelsen av ikonerna och en skolstart som inte burit någon förändring med sig⁷⁷ – följer Šurka på vägen hem från skolan efter några in i en vagn och får för första gången se en film. I filmen ser han en stad med femtonvåningshus och banditer (”razbojniki”) i bilar. Efter filmen tycks samhället trist och han tänker på den vackra staden: ”čto chorošo by bylo žit’ tam” (229). Om längtan bort – om man så vill till en plats där det innehållsrikare liv han upplevde med farfadern samt dennes toleranta hållning är möjlig – kan vara ett uttryck för hans känslor efter farfaderns död, så kan drömmen om att bli bandit, som leder vidare till tanken på att döda, vara ett annat. Snart efter biobesöket, när han sitter och röker tillsammans Ivans son Egorka vid stationen, uttrycks drömmen för första gången: ”zdórovo by bylo sdelat’sja razbojnikami” (230). På sitt karakteristiska vis upprepar Šurka sedan farfaderns ord om banditer, både förlitande sig på auktoriteten – att farfars ord måste göra intryck även på Egorka – men också liksom sökande deras tillämpbarhet i hans egen situation: ”Im tože nužno čem-nibud’ prokarmlivat’ sebja” (230). På så sätt handlar orden inte längre bara om förståelse för banditer, utan framställer banditlivet som lika gott som något annat. Efter denna (felaktiga) insikt fortsätter Šurka allt längre ut på moraliska villovägar.⁷⁸

Ett första steg mot att bli bandit tar han när Egorka – efter att Šurka beklagat sig över situationen efter morfaderns död med modern alltjämt sängliggande – erbjuder honom ”arbete”, vilket består i att bistå Egorka i att stjäla från tågpassagerare. Normaliseringen av stjälandet och tiggandet åtföljs av det materiella tillståndets försämring. När tillståndets förbättras – modern tillfrisknar och med hjälp av den sjuka kvinnans efterlämnade tillhörigheter kan de återgå till att sälja piroger – upphör också banditdrömmarna för ett tag: ”[E]му не так хотелось теперь сделаться разбойником, как стать хорошим спекулянтom или перевозчиком и продавцом беспошлинного заграничного товара [...]” (239) Att stjälandet inte enbart följer av den materiella nöden blir uppenbart i och med att Šurka i slutet av berättelsen, trots att de har det gott ställt efter faderns återkomst, återgår till stjälandet (nu tillsammans med Kol’ka) och slutligen ger sig av från samhället för att, som han säger, ”žit’ razbojničat’”. (245–246)

⁷⁷ Lärarinnan blir genast bara ännu något att skratta åt: ”Здравствуйте, ребята, и, пожалуйста, не обращайтесь на меня внимания, потому что я наелась чесноку и луку.” (228). Och på rasten blir Šurka slagen då han berättar om sina upplevelser med farfadern. (229)

⁷⁸ Med det blir också hans skrattande allt mindre harmlöst. Liksom hans obemötta skrattande åt Egorkas tilltag i bönehuset, får han uppmuntran istället för tillrättavisning när han skämtar om och skrattar åt att Egorkas syster Njurka fortfarande hostar efter faderns, Ivans, misshandel av henne. (230)

Möjligen kan även Šurkas fixa idé om att döda tolkas som ett indirekt, och omvänt, uttryck för hans känslor inför såväl farfaderns död som hela mängden av dödsfall. Farfadern blev rånmördad av banditer, nu är han själv bandit (som enligt farfaderns feltolkade ord inte är något ont) och vad följer av det? Tanken på att döda dyker för första gången upp när Šurka och Egorka bevittnar hur döda bärs av från tågen och läggs i en massgrav. Eftersom de är för små för att konkurrera med de äldre likplundrarna måste de kanske själva döda och råna:

– Чем мы виноваты, что еще так молоды? – роптали они и, чтобы отвлечь себя от этих горьких мыслей, совещались, как убить кого-нибудь. Тогда бы они сняли с него всё. (235)

Ett av de få tillfällen i berättelsen när en medvetenhet om det tragiska i hans uppväxt skymtar fram hos Šurka är när han tillsammans med Egorka ser en föreställning med den talade titeln ”Dlja nas vesna prošla”; de blir båda rörda till tårar som de försöker dölja för varandra. Känslorna tar sig dock snart ett annat utlopp. När dikten ”Razbojniki” (också talande) reciteras tar de varandras händer – förenas i drömmen om att bli banditer igen – och när satirikerna ”Dum-Dum” och ”Ėva-Ėva” tar över kvällen på klubben bryter skrattet ut. De ställer sig upp, klappar händer och ropar ”da capo” med det ryska (”bes” närliggande) ”bis”.

Efter kvällen på klubben följer den händelse (och lika plötsligt och impulsivt som skrattet) då Šurka tillsammans med Egorka sånär förverkligar tanken på att döda: ”Вдруг Егорка тронул его за руку и подмигнул ему на пьяного, который был один.” (236)⁷⁹ De följer efter den berusade mannen och gör sig redo för dådet, men den berusade mannen faller istället av sig själv i snön. De stjälar hans kängor som är det enda av värde och Šurka skrattar när Egorka proppar snö i mannens fickor. När Šurka frågar om de inte ska döda honom är det Egorka som får säga ifrån. ”Net [...] né iz-za čego”.

Tanken på att döda fortsätter att förfölja Šurka (och utan urskiljning för t ex en nära vän till familjen som Mandrikov):

⁷⁹ Intressant att notera är detta ”vdrug” som inleder händelsen. Det plötsliga får i flera sammanhang understryka det oberäkneliga i tillvaron, den allt underminerande nyckfullhet som de alla är utelämnade åt: Morfar ”vdrug okazalsja mertvym” (238); ”takaja vdrug istorija slučilas” syftar till avrättningen av sjuttio ungrare (239); i ”Vdrug Ivan Akimočkin vzjal slovo” och ”i vdrug smotrju sebe: što èto?” (227) markerar ”vdrug” det överraskande i Ivans framträdande respektive hans upptäckt av ikonens förnyelse; i skolan är Šurka är beredd på att skratta ”esli vdrug slučitsja čto-nibud’ zabavnoe” (228).

Пока они беседовали, Шурка соображал, что можно было бы снять с Мандрикова, если бы его убить.

Он делал это теперь с каждым, кто ему встречался. Иногда он шел за кем-нибудь, одетым в новенькую кожаную куртку или в неизношенные сапоги, пока тот не входил в какую-нибудь дверь и окончательно за ней не оставался.

– Не судьба, должно быть, – думал он тогда. (236)

Det blir inte Šurkas öde att döda, i alla fall inte inom berättelsens ramar. Möjligen innebär den obehagliga upplevelsen – med en direkt (om än delvis imiterad) reaktion – när han finner soldaten livlös (möjligen mördad) i snön att tanken på att döda definitivt upphör.⁸⁰ Händelsen förgås av att Šurka haft tankar på att döda soldaten för att denne inte skulle föra bort kvinnans tillhörigheter, men istället, av en tillfällighet eller genom någon högre makts ingripande, dör han alltså utan att Šurka behöver skrida till verket. Gestaltning konkreta detaljer verkar här snarare än trivialiserande som uppbyggande av den tydliga syn, det ovanligt rena möte med döden, som Šurka upplever.⁸¹

Приблизясь, он стал красться, пригибаться и идти не поднимая ног, чтобы под ними как-нибудь не скрипнуло. С тропинки, чтобы быть еще бесшумней, он сошел, и в валенки его набился снег.

Лежавший человек не двигался. Он был одет в шинель, и ноги у него были подкорчены, точно он спал в вагоне на короткой лавке. (238)

Tidens punctum

I andra delen (av två) av *La chambre claire* utvecklar Roland Barthes den definition av ett fotografis *punctum*, som jag inledningsvis redogjorde för, efter att han insett att upplevelsen kan förmedlas även av annat än enstaka detaljer. Med denna vidare innebörd av *punctum* blir också särskillnaden mellan *studium* och *punctum* svår att vidhålla:

[J]’avais cru pouvoir distinguer un champ d’intérêt culturel (le *studium*) et cette zébrure [ung. ljusstrimma] inattendue quie venait parfois traverser ce champ et que j’appelais le *punctum*. Je sais maintenant qu’il existe un autre *punctum* [...]

⁸⁰ Händelsen följs också av att Šurka uppträder med ett nytt slags mognad. Förutom att han ger upp banditdrömmarna för ett tag, uppträder han med större auktoritet gentemot modern. Han råder henne att inte blanda in Ivan efter den sjuka kvinnans död efter som denne då kommer lägga beslag på kvinnans tillhörigheter. Och medan Avdot’ja talar stort om att de efterlämnade tillhörigheterna är Guds belöning för att de tagit hand om den sjuka kvinnan, agerar Šurka pragmatiskt och varnar modern för att berätta för andra om det. (238–240)

⁸¹ Vid morfaderns död, som föregår soldatens, ser Šurka visserligen liket när det kläs av och tvättas, men beskrivningen uttrycker ingen stark upplevelse inför det hos Šurka. Morfaderns begravning skildras med sedvanlig godmodighet: ”Последние два дня стоял морозик, и идти за гробом было хорошо.” (233)

que le « detail ». Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps [...].⁸²

Tidens rena gestaltning och den drabbande upplevelse av ett ”detta har varit” som den förmedlar, utgör detta fotografiers andra *punctum*. Barthes tar en av en dödsdömd fotograferad i sin cell strax före avrättningen som exempel. Bildens *punctum* är: ”han kommer att dö”. Fotografiets frysta ögonblick, där mannen fortfarande är levande, uttrycker framtida död, samtidigt som medvetandet om tiden som förflutit sedan bilden togs uttrycker att döden redan inträffat. *Punctum*et är mötet mellan dessa uttryck i fotografiet: det som ska dö och det som redan dött, bevittnandet av en katastrof i sitt presens som samtidigt redan inträffat. Ett möte i vilket själva Tiden tillintetgörs.⁸³

Kanske kunde Šurkas upplevelse av den döde soldaten, eller mer exakt synen av honom liggandes i snön med benen uppdragna som om han sov på en kort bänk i en tågagn, alltså innan Šurka fullt insett att han faktiskt är död, liknas vid det Barthes beskriver och utgöra ett Tidens *punctum*. Innan Šurka rört vid honom och fullt insett (och texten för läsaren slagit fast) att han faktiskt är död existerar upplevelserna av honom som sovande och som död samtidigt. Kanske är det på djupet drabbande i upplevelsen att den riktar sig mot Šurka själv, inåt i honom, till att han kanske för första gången, genom mötet med den rena döden, tillika Tidens rena uttryck, får en insikt på djupet om sin egen dödlighet. Denna insikt, om man tolkar det så, är det som avspeglar sig i den större mognad han uppvisar efter händelsen. En mognad som visserligen gradvis har vuxit fram – dels under de två åren med farfadern, dels genom den utsatta verkligheten i samhället han fått lära sig att leva i, utan fader, under en period med både sin moder och morfar sängliggande och med en ständig osäkerhet i såväl den materiella situationen som i den existentiella genom dödens ständiga godtyckliga nedslag –, men som med synen av den döde soldaten når ett avgörande och en övergång till ett nytt stadium.

Redan före händelsen med soldaten har modern talat om att Šurka blivit som en far i huset: ”Он как отец у нас, на нем дом держится”. (224) Efter händelsen blir det tydligare att Šurka mognad i längden inte kommer att rymmas inom familjens ramar utan kräva allt större utrymme och frihet. Mognaden får också ytterligare tillskott: när familjen efter det kortvariga välståndet efter Avdot’jas tillfrisknande och med hjälp av den sjuka kvinnans efterlämnade tillhörigheter, får det sämre igen tving-

⁸² Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, 1980, s. 148.

⁸³ *Ibid.*, ss. 148–151.

as Šurka åter flytta hemifrån, han arbetar för sin egen försörjning och umgås med drängen Griška som är flera år äldre än han. (240–242) När fadern så äntligen kommer hem från kriget reagerar Šurka först med glädje: detta är vad de hela tiden väntat på och nu behöver han inte längre ta ansvar för familjen. Mognaden är dock oåterkallelig och degraderad till son under faderns makt dröjer det inte länge innan Šurka måste söka sig utanför hemmets väggar för att få utrymme för den.

Så blir han vän med den återigen äldre Kol'ka genom att imponera på honom med sin brist på blödighet inför Kol'kas trick – när han faller till marken av skratt när Kol'ka hugger svansen av en hund. ”Ty mal, da voster”, utbrister Kol'ka. Som så många gånger är det genom en plötslig händelse, ett infall (”nyck, infall” är ju för övrigt ytterligare en betydelse av ”fokus”) som Šurka hamnar på ett nytt spår, en tillfällighet som samtidigt är del av en större rörelse. Šurka börjar stjäla igen tillsammans med Kol'ka och de åker iväg till andra samhällen för att sälja stöldgodset. När fadern konfronterar honom finner Šurka ingen annan råd för att få utrymme att leva än att ge sig av dit faderns armar inte når, till Samara och den stora staden dit han ända sedan han såg filmen i biovagnen har längtat efter att fara. (245–246)⁸⁴

Huruvida Dobyčín med den första titeln på berättelsen, ”Blagopolučnyj konec”, ironiskt anspelade antingen på faderns återkomst – lyckan blev ju inte särskilt långvarig – eller Šurkas avresa eller möjligen både och, må vara osagt. Det intressanta är att den smärtsamma ironin liknar den känsla som läsaren lämnas med efter läsningen. Efter den allra sista scenen, där Šurka klättrar på godståget märkt Samara och i sista meningen väntar på att det skall avgå, lämnas man som i ett utdraget väntande ögonblick som får den dubbelbottnade upplevelsen av Šurkas liv att sjunka in. Intrycket av Šurka som levande och fri på väg mot en än större frihet i staden möts med upplevelsen av se rakt in i en pågående katastrof. En katastrof som historiskt har hänt men samtidigt, under upplevelsen av texten pågår just då och som Šurka än mer definitivt kommer träda in i då tåget avgår och han som nioårigt föräldralöst barn skall som han säger ”žit', razbojničat'” (245) i den tidens Samara.

⁸⁴ På morgonen när han ger sig av hör han åter tåget ”göken” på väg mot sockerfabriken: ”Tarachtela 'kukuška'.” Detaljen är nu så uppladdad att dess kommentar till handlingen är svår att förbise: Gökungen Šurka som från början skiljt sig från de andra i familjen har nu vuxit sig så stor att han måste lämna hemmet. (245)

Šurka återkommer uttryckligen till drömmen om Samara och den stora staden tillsammans med Kol'ka. Under deras turnéer kommer de till en stad en gång, men den är mindre än den han såg på film – inga höghus och inga banditer i bilar. ”Вот бы в Самару попасть”, säger Šurka. ”Там, верно, не то, что здесь.” (245)

Upplevelsen av ett Tidens punctum i läsningen får ofrånkomligen även en ytterligare dimension om man känner till textens yttre omständigheter. I texten är författaren genom sin närvaro i detaljer och ironiska blinkningar ännu levande, medan patoset i beskrivningen av Šurkas avsked andas en förkänsla av det öde som stundade för författaren och som för läsaren (med den historiska vetskapen) samtidigt redan är ett faktum.

För Šurkina rodnja blev Dobyčins sista verk, vilket han troligen arbetade på ända fram till sitt försvinnande den 28 mars 1936. Som ett led i en politisk kampanj mot formalism och naturalism i samtliga konstarter ("Bor'ba s formalizmom i naturalizmom") anordnades för litteraturens vidkommande i Leningrad en författarkonferens där Dobyčín gjordes till måltavla för skådeprocessen. Efter konferensens första dag försvann Dobyčín. De flesta av hans vänner antog att han begått självmord, några har hävdats att han flydde Leningrad och höll sig gömd eller, enligt en senkommen teori, att han greps och avrättades av NKVD.⁸⁵ Hur det än gick till, gav sig Dobyčín på ettdera sättet av och gjorde det, liksom Šurka, ensam.

- Ну, прощай, – протянул Шурка руку. – Выходит, я еду один.
- А то с кем же?
- Конечно, – сказал тогда Шурка. (245–246)

6. Slutsats

- Верти у него перед носом, – велел он, – а есть не давай. Занимай его, чтобы он не смотрел, что я делаю. (245)

Genom små rörelser i perspektivet och i detaljerna samt genom beskrivningarnas konkretion och detaljskärpa skapar Dobyčín i kortromanen Šurkina rodnja på samma gång en stark verklighetskänsla bakom uttrycket och en insisterande uppmärksamhet

⁸⁵ För de vanligaste teorierna se V. S. Bachtin, "Pod Igom dobrych načal'nikom", L. Dobyčín, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Sankt-Peterburg, 1999, ss. 7–44, ss. 16–17, och Veniamin Kaverin, "Leonid Dobyčín", *Ėpilog: Memuary*, Moskva, 1989, ss. 204–205. – Ė. S. Golubevas *Pisatel' Leonid Dobyčín i Brjansk*, Brjansk, 2005, bjuder med dess utförliga redogörelse över Dobyčíns familjehistoria en djupare insikt i Dobyčíns öde. Även om den inte tillför något nytt om Dobyčíns försvinnande, så bestrider den tidigare uppfattningar om att Dobyčín saknade insikt om farorna i samtiden. Golubeva konstaterar att ingen av Dobyčíns fyra syskon fick barn och ingen av dem eller modern (fadern dog 1902) överlevde Leonid Dobyčín med mer än högst sju år. Nikolaj (som för övrigt var "pis'movoditel'" under inbördeskriget) dömdes 1927 till arkubusering anklagad för att tillhöra en kontrarevolutionär terrorgrupp. Dmitrij arresterades flera gånger under sitt liv och blev arkubuserad 1938 anklagad för spionage. Modern och systrarna Ol'ga och Vera dog antingen i bränder eller i repressioner någon gång mellan 1941 och 1943 under den tyska ockupationen av Brjansk. (Ibid., s. 26–66.) – Om NKVD:s inblandning se Valerij Aleksevič Meškov, "'Gorod ĖN' Leonida Dobyčina i gorod Evpatorija", 2007, *Sergej Esenin*, <http://esenin.niv.ru/esenin/smert/dobychin.htm>, 2010-04-12.

vid de små detaljerna och rörelserna i tillvaron. Uppmärksamheten vidhålls genom att läsaren liksom karaktärerna lämnas i ovisshet om vad som har en vidare betydelse och vad som är tillfälligheter och kommer på så sätt omfatta alla nivåer av texten – allt har potentiellt betydelse. I detta, som jag kallat det, berättande i detaljer, i tillvarons små skiftningar uppmärksamt betraktade, pågår den debatt om Gud, utbyggd med religiösa motiv och diskussioner och upplevelser av dödens verklighet, som till skillnad från den ”Debatt om gud och själens odödlighet” som konkret äger rum i texten inte leder fram till ett bestämt svar, utan i allt från tillfälligheters betydelse till frågan om Guds existens, endast framhåller att det kan vara på både det ena och det andra sättet (och kanske på ytterligare något sätt); övertygelserna och synsätten kan genom det paradoxala i tillvaron visa sig lika och samtidigt sanna. Den öppenheten kommer att hamna i konflikt med och undermineras av en hårdnande verklighet, vilket tillsammans med huvudpersonens Šurkas mognadsprocess – hur den påskyndas av det samhälle han växer upp i så att han endast nio år gammal inte längre finner utrymme inom det – utgör berättelsens dramatiska utveckling.

Litteratur

Ar'ev, Andrej, "Vstreči s L.", *Žurnalnyj zal: Novyj Mir*, nr. 12, 1996, http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1996/12/arjew.html, 2010-04-09.

Babel', Isaak, "Moj pervyj gus'", *Konarmija*, Murmansk, 1989, ss. 25–28.

Barthes, Roland, *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, 1980.

Barthes, Roland, "L'effet de réel", *Le bruissement de la langue*, Paris, 1984, s. 167–174.

Brodsky, Joseph, "Poeten och prosan", *Att behaga en skugga*, övers. Bengt Jangfeldt, Stockholm, 1987, ss. 158–173.

Bulgakov, Michail Afanas'evič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, 1989.

Čechov, Anton Pavlovič, "Ionyč", *Rasskazy*, Moskva, 1976, ss. 291–308.

Čechov, A. P., "Šutočka", *Polnoe sobranie sočinenij*, izd. 2, t. 3, Sankt-Peterburg, 1903, ss. 56–60.

Čukovskaja, Marina, "Odinočestvo", Vladimir Bachtin (sost.), *Pisatel' Leonid Dobyč'in: Vos-pominanija, stat'i, pis'ma*, Sankt-Peterburg 1995, ss. 7–15

Čudakov, Aleksandr Pavlovič, *Poëtika Čechova*, Moskva, 1971.

Čudakov, A. P., *Slovo – vešč' – mir: Ot Puškina do Tolstogo: Očerki poëtiki russkich klassikov*, Moskva, 1992.

Dobyč'in, Leonid Ivanovič, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, sost., vstup. stat'ja, primeč. V. S. Bachtin, Sankt-Peterburg, 1999.

Erlich, Victor, *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, Cambridge Massachusetts, 1994.

Golubeva, È. S., *Pisatel' Leonid Dobyč'in i Brjansk*, Brjansk, 2005.

Jakobson, Roman, "Parts and Wholes in Language", *On Language*, Cambridge, Massachusetts, 1990, ss. 110–114.

Kaverin, Veniamin, "Leonid Dobyč'in", *Épilog: Memuary*, Moskva, 1989.

Korolev, S. I., "Leonid Dobyč'in: Bibliografičeskij ukazatel': 1924–2008", *Ruthenia: Ob''edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo: Kafedra ruskoj literatury Tartuskogo universite-ta*, <http://www.ruthenia.ru/document/547253.html>, 2010-04-09.

Meškov, Valerij Aleksejevič, "'Gorod ÈN' Leonida Dobyč'ina i gorod Evpatorija", 2007, *Sergej Esenin*, <http://esenin.niv.ru/esenin/smert/dobychin.htm>, 2010-04-12.

Nilsson, Nils-Åke, "Isaak Babel's 'Perechod čerez Zbruč'", *Scando-Slavica*, tomus 23, 1977, ss. 63–71.

- Platonov, Andrej, "Ščastlivaja Moskva", *Kotlovan: Romany, povesti, rasskaz*, Sankt-Peterburg, 2005, ss. 643–756.
- Popova, Z. A., "Poëtika prozy L. Dobyčina: Narratologičeskij aspekt", dis. filol. nauk., Sankt-Peterburg, 2005, *Mir rabot*, http://mirrabot.com/work/work_36770.html, 2010-04-09.
- Riffaterre, Michael, "The Referential Fallacy", *Columbia Review*, No. 57, ss. 21–35.
- Stepanov, N., "Novella Babelja", *I. Babel': Stat' i materialy*, Russian Titles for the Specialist No. 47, Herts, 1973 (faks. av orig.-utg., Leningrad, 1928), ss. 11–41,
- Suchich, Arkadij, "O Brodskom: Aleksandrijskij mnogočlen", *Lechaim*, jan. 2008, 1(189), <http://www.lechaim.ru/ARHIV/189/1vov.htm>, 2010-03-27.
- Suchich, Igor', "U prozračnoj steny", *Žurnalnyj zal: Zvezda*, nr. 8, 2003, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/8/suh.html>, 2010-04-09.
- Zamyatin, Evgeny, "On literature, Revolution, Entropy and Other Matters", *A Soviet Heretic*, Chicago, 1970.