

Stockholms Universitet  
Slaviska institutionen  
Kandidatkurs i ryska VT 2011

# **Tatjana – en hjältinna i två tolkningar**

Tatjana Larina i Tjajkovskijs opera och i Pusjkins versroman

Av Emma-Lina Löflund

Handledare: Per-Arne Bodin

# Innehållsförteckning

1. Inledning, syfte, metod och avgränsningar, samt lite om forskningsläget .....	3
1.1 Inledning .....	3
1.2 Syfte .....	3
1.3 Metod och avgränsningar .....	3
1.4 Om forskningsläget .....	4
2. Kort om librettologi samt om den ryska 1800-talsoperans tradition .....	5
3. Pusjkins <i>Jevgenij Onegin</i>	
3.1 Om verkets tillkomst .....	8
3.2 Om versromanen .....	9
4. Tjajkovskijs <i>Jevgenij Onegin</i>	
4.1 Om verkets tillkomst .....	12
4.2 Om de lyriska scenerna .....	15
5. Schema över kapitel och operaakter .....	18
6. Pusjkins Tatjana	
6.1 Tatjanas karaktär .....	20
6.2 Tatjanas agerande i versromanen .....	22
7. Tjajkovskijs Tatjana	
7.1 Tatjanas karaktär .....	27
7.2 Tatjanas agerande i operan .....	28
8. Konklusion .....	31
9. Bibliografi .....	35

# 1. Inledning, syfte, metod och avgränsningar

## 1.1 Inledning

Mellan åren 1823-1830 skrev Alexandr Pusjkin *Jevgenij Onegin*, ett verk som skulle komma att bli ett av hans allra största och kanske rentav den mest kända ryska romanen genom tiderna. Flera årtionden efter originalet utkom, komponerade Pjotr Iljitj Tjajkovskij en opera med samma namn med utgångspunkt från Pusjkins berömda roman på vers. Grundhistorien mellan Tatjana och Jevgenij är densamma i båda verken, men det torde också finnas detaljer i handlingen så väl som hos karaktärerna som gör att versionerna skiljer sig från varandra. Den uppenbara skillnaden i konstart mellan roman och opera står givetvis för en stor del av olikheterna, men vid en närmare jämförelse av verken tror jag även att man kommer att hitta skillnader som beror på helt andra saker. Upphovsmakarna, Pusjkin och Tjajkovskij, berättar båda om kärlekshistorien mellan Tatjana Larina och Jevgenij Onegin, men från olika synpunkter och under olika kulturella och tidsmässiga sammanhang. Dessutom måste man beakta det faktum att både Pusjkin och Tjajkovskij hade ett högst personligt förhållningssätt till sina verk som alldeles säkert också har satt sina spår i de olika versionerna. I synnerhet historiens hjältinna Tatjana Larina har väckt mitt personliga intresse och syftet med denna uppsats är att klarlägga skillnaderna i hennes karaktär och handlingar och de orsaker som ligger till grund för dem i de båda verken.

## 1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är att fördjupa mig i karaktären Tatjana Larina och hennes roll i Pusjkins *Jevgenij Onegin* och Tjajkovskijs *Jevgenij Onegin* och att jämföra hennes karaktär och handlingar i de båda verken. Jag vill identifiera de viktigaste skillnaderna, och undersöka och belysa dessa utifrån förhållanden som, förutom de naturliga skillnaderna i konstform (roman – opera), dels kan förklaras utifrån tidsmässiga, samhällsliga och kulturella särdrag, dels utifrån de båda upphovsmännens personliga förhållningssätt till sitt konstnärliga skapande.

## 1.3 Metod och avgränsningar

Jag kommer att studera versromanen och librettot och göra en jämförelse mellan dessa, samt med hjälp av tolkningar på och kommentarer till dem undersöka och analysera orsakerna till de övergripande

skillnaderna verken emellan. Jag kommer dock inte att noggrant beröra den musikaliska aspekten av operan, utan uppsatsen kommer att avgränsas till att jämföra endast texterna (versromanen och librettot). Min avsikt med uppsatsen är att belysa de grundläggande skillnaderna verken emellan, och i synnerhet då mellan hjältinnan Tatjana hos Pusjkin och Tatjana hos Tjajkovskij, och alltså inte att göra en jämförelse ord för ord.

## 1.4 Om forskningsläget

Jämförelsen av de båda verken kommer att göras på basen av primärlitteraturen, där jag valt att utgå från Aleksandr Pusjkins text enligt 1823-1830 års version, samt från Pjotr Tjajkovskijs och Konstantin Sjilovskijs libretto efter Pusjkins versroman enligt 1877-1878 års version. Vidare kommer jag att använda tolkningar på och kommentarer till dessa verk enligt sekundärlitteraturen.

När man jämför ett libretto med dess litterära förlaga är det viktigt att man beaktar de problem som uppstår när man överför en konstform till en annan. I detta fall handlar det alltså om transpositionen av en romantext till ett libretto. Ulrich Weisstein har forskat i ämnet librettologi och jag har använt några av hans idéer och verktyg för att få en förståelse för hur olika libretton förhåller sig till musiken. Jag finner det också värt att kort redogöra för den ryska 1800-talsoperans tradition för att få en inblick i den tidsanda under vilken Tjajkovskij skrev sin opera och vilka specifika normer som gällde för operakomposition vid den tiden. Boris Gasparov (2005) och Richard Taruskin (2009) har båda skrivit om operans tradition under 1800-talets senare hälft och från dem har jag hämtat mycket information. Olga Peters Hastys forskning om Pusjkins karaktär Tatjana Larina har resulterat i en hel bok, *Pushkin's Tatiana*, ur vilken jag har hämtat många intressanta fakta och funderingar. Av den har jag fått en god inblick först och främst i hjältinnan Tjajkovskijs mångfacetterade karaktär, men också i 1820-1830-talets Ryssland och Aleksandr Pusjkins liv och författarskap. I avsnittet om Aleksandr Pusjkin och hans *Jevgenij Onegin* har jag också hämtat kunskap från två stora ryska pusjkinkännare, Jurij Lotman (1995) och Gregorij Gukovskij (1957), samt från litteraturforskarna Caryl Emerson (2008) och Richard Freeborn (1973). Om Pjotr Tjajkovskij har jag inhämtat information från David Brown (2006), Boris Gasparov (2005), samt Lija Krasinskaja (1986).

## 2. Kort om librettologi, samt om den ryska 1800-talsoperans tradition

Att göra en opera efter en roman är ingen lätt uppgift. Det skrivna ordet måste utvidgas till ett intermedialt verk; text blir libretto, handling blir scener och berättaren kanske får sin motsvarighet i det musikaliska uttrycket. Kompositören måste också ta ställning till hur han ska förhålla sig till just librettot – den faktiska kopplingen till originaltexten och vilken roll den ska ha jämfört med den musikaliska delen. Tjajkovskijs *Jevgenij Onegin* är ju enligt kompositören själv ingen opera utan ”lyriska scener”, vilket kanske gör det ännu svårare att klassificera verket.

Ulrich Weisstein har utformat en typologi över olika förhållningssätt till samspelet musik-text i operasammanhang, och han menar att det finns fem grundläggande synsätt<sup>1</sup>. Det första kallar han för det ”neoklassiska” synsättet, vilket utgår från att operan i grunden är en litterär genre, alltså ett litterärt drama som framförs eller ”ackompanjeras” till musik. Det andra ”romantiska” synsättet, innebär att musiken är det viktiga och att texten mer eller mindre kan försummas. Enligt det tredje ”wagnerianska” synsättet är text och musik två lika viktiga element, som kompletterar varandra eller ibland t.o.m. uppgår i varandra. Det fjärde, ”anti-wagnerianska” synsättet, utgår från att text och musik visserligen är lika viktiga element, men att dessa båda förhåller sig oberoende från varandra, och ibland t.o.m. står i konfliktförhållande till varandra. Det sista synsättet betonar det spektakulära i operan, vilket aktiverar sinnena snarare genom ett utvecklat teatermaskineri, pyrotekniska produkter, vattenfall mm, än genom sång och musik.

Denna typologi, menar Weisstein, går att knyta an till Aristoteles’ sex kategorier som utgör dramats huvudbeståndsdelar<sup>2</sup>: 1. ”Mythos” (fabeln) avser kombinationen av handlingar, dvs operans intrig. Weisstein påpekar här också vikten av att hålla isär taldramatikens fabel från operan, eftersom olika genrer har sina egna specifika höjdpunkter. 2. ”Ethos” (karaktär) är ”det som möjliggör för oss att kunna bedöma karaktärernas moraliska egenskaper”, det som visar den agerandes intentioner. 3. ”Dianoia” (tankeinnehållet) avser diktarens förmåga att låta sina karaktärer säga det som hör ihop med deras handlingar, dvs det som återspeglar ethos (karaktärernas moraliska egenskaper) och uttrycks i dialogen. Dessa tre kategorier, utgör tillsammans enligt Aristoteles, dramats viktigaste beståndsdelar. Vidare ansluter: 4. ”Lexis” (talet) avser vilka ord diktaren har valt och på vilket sätt de använts. 5. ”Melopoeia” definierar Aristoteles som ”ett vackert språk, varierat med hänsyn till karaktären av tragedins olika partier” dvs sång med rytm (versmått) och melodi, varierat på så sätt att vissa partier bara utförs med versrytm, andra enbart med melodi. Begreppet kan således användas såväl i rent litterära sammanhang som i musikaliska. Närheten mellan lexis och melopoeia, menar Aristoteles, är så starkt att de tillsammans

---

<sup>1</sup> Weisstein, Ulrich, ”Librettologi: konsten att handskas med ett siamesiskt tvillingpar”; [översättning: Johan Stenström], ingår i: *I musernas tjänst* / Ulla-Britta Lagerroth...(red.). Stockholm : B Östlings bokförl. Symposion, 1993 pp 347-348

<sup>2</sup> *ibid*, pp 349-353

utgör dramats medel. 6. ”Opsis” är kort sagt, sättet på vilket dramat framförs; ett helt och hållet teatralt fenomen. Enligt Weisstein kan man med hjälp av den ovanstående typologin och Aristoteles’ kategorier bestämma hur texten förhåller sig till musiken. När man sedan kommit fram till librettots ”karaktär” är det lättare att göra en analys av textens struktur. Detta innebär t.ex. att språket och själva uppbyggnaden av librettot till en opera enligt det neoklassiska synsättet, betonande *mythos*, *ethos* och *dianoia* ter sig fullkomligt annorlunda jämfört med librettot till en opera som framför allt markeras av ett spektakulärt framförande betonande *opsis*, och *melopoeia* (där librettot spelar en mer eller mindre oviktig roll). I fall där librettot är baserat på en litterär förlaga får librettisten ännu en aspekt som han måste iaktta. Det gäller för honom att skriva ett libretto som passar till musiken (rytmiskt och melodiskt), som följer stilen eller ”formen” i den litterära förlagan (och ibland även versmåttet) och sist men inte minst göra nödvändiga strykningar samt extrahera partier i handlingen kring vilka de musikaliska numren kan byggas upp. Det gäller för librettisten att övergå från ett medium till ett annat, som Weisstein skriver.<sup>3</sup>

Boris Gasparov beskriver den ryska operatraditionen under 1800-talet som en epok under vilken det var mycket vanligt att ryska kompositörer valde teman ifrån inhemska litterära förlagor till sina operor.<sup>4</sup> I vissa fall, som i *Jevgenij Onegin*, är inte bara handlingen och/eller karaktärerna tagna från originalet, utan librettot är fullt av långa stycken som är direkt inlånade från Pusjkins versroman. Just Pusjkin var en stor favorit bland många ryska kompositörer och hans verk användes flitigt av Tjajkovskij (*Jevgenij Onegin*, *Pikovaja Dama*, *Mazepa*) samt Glinka, (*Ruslan i Ljudmila*) Rachmaninov (*Aleko*) med flera. Normen om den musikaliska realismen under 1850-talet som skapades av Aleksandr Dargomysjkij, hävdade att musiken skulle formis utifrån texten, och ordet gavs på så sätt en absolut auktoritet över ljudet.<sup>5</sup> För att bekräfta sin ståndpunkt skrev Dargomysjkij en egen opera efter Pusjkins *Stengästen*, i vilken han använde hela Pusjkins text, och där traditionella melodier ersattes av mer eller mindre recitativliknande nummer, vilket många kompositörer, däribland ”de mäktiga fem”<sup>6</sup> tog intryck av. Trenden att använda originaltexten i librettoform fick sin bekräftelse i och med att Modest Musorgskij använde hela Gogols *Bröllopet* för sin opera med samma namn. Dargomysjkij ville att musiken skulle uttrycka ordet, sanningen, men insåg inte det paradoxala i att försöka driva igenom realismen inom musiken genom att t.ex. använda texter från (romantisk) poesi. Det dröjde dock inte länge innan man återgick till operans mer traditionella utformning eftersom Dargomysjkij norm till syvende och sist inte höll som mall: musiken underordnades ju texten, ”lexis”, helt och hållet och gav alltså inte musiken dess rättmätiga plats. Dargomysjkij norm försvann ändå inte helt utan gav istället upphov till en alldeles

---

<sup>3</sup> Ibid, p 366

<sup>4</sup> Gasparov, Boris, *Five operas and a symphony : word and music in Russian culture*. New Haven: Yale University Press, 2005, pp 18-22

<sup>5</sup> Taruskin, Richard, *On Russian Music*. California: University of California Press, 2009 pp 70-74

<sup>6</sup> «Могучая кучка», dvs. Milij Balakirev, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Borodin, Tsezar Kjuj och Modest Musorgskij

särskild epok i rysk operakonst under vilken kompositörer gärna använde sig av inhemska litterära klassiker, men inte texterna i sin helhet, utan utvalda episoder kring vilka man byggde upp scenerna. Man kan anta att kompositörerna till dessa operor litade på att originalverken var så väl kända att operapubliken genast skulle känna igen inte bara karaktärerna, utan också själva handlingen utan att de framfördes i sin helhet. Resultatet blev alltså operor byggda på episoder ur litterära förlagor där handlingen är koncentrerad kring utvalda delar ur en inhemsk litterär klassiker. *Jevgenij Onegin* är ett tydligt exempel på detta. I sin uppsats ”Boris Godunov vs. Boris Godunov”, skriver Anders Sjöberg :

*”Tjajkovskijs opera Jevgenij Onegin (1876) – efter Pusjkins versroman – kan nämnas som ett exempel på en episodiskt uppbyggd opera...där de realistiska inslagen är många. Samtidigt finns det tydliga psykologiska infallsvinklar, vilket gör att man skulle kunna hävda att operan har en dual ansats, där å ena sidan realismen placerar handlingen i ett historiskt och socialt sammanhang – och där å andra sidan psykologiska uttryckssätt syftar till att blottlägga aktörernas karaktärsdrag och därigenom lättare möjliggör för oss att kunna bedöma de handlandes moraliska egenskaper.”<sup>7</sup>*

Sammanfattningsvis kan man konstatera att ryska 1800-talsoperor hade en nära koppling till den inhemska litteraturen. ”Lexis” och ”ethos” poängterades i operorna och texten hade visserligen en stor betydelse, men samtidigt är det tveksamt om man kan hävda att den ryska 1800-talsoperan hade ett ”neoklassiskt” synsätt, alltså ett antagande att operan i grund och botten är en litterär genre. Ända tills samhällsromanen tog över och blev den viktigaste formen av estetiskt skapande och konstnärligt uttryck, hade scenkonsten en alldeles speciell särställning. Många kompositörer, däribland Tjajkovskij, hade som sin viktigaste målsättning att komponera just opera som skulle sammanfläta lyrik, musik och drama, vilket t.ex. Richard Wagner gjorde, som gav upphov till begreppet *Gesamtkunstwerk*.<sup>8</sup> Möjligen kan man hävda att ryska 1800-talsoperan hade ett wagnerianskt synsätt på förhållandet mellan libretto och musik, men som Sjöberg skriver utvecklades operatraditionen till att inte främst kopiera förlagans ”mythos” utan kom istället att betona språket och karaktärernas moraliska egenskaper.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Sjöberg, Anders, *‘Boris Godunov’ vs ‘Boris Godunov’*. Stockholms Universitet: Stockholm, 2007, pp 7-8

<sup>8</sup> Gasparov, o.p. cit., p 71

<sup>9</sup> Sjöberg, o.p. cit., p 8

### 3. Pushkins *Jevgenij Onegin*

#### 3.1 Om verkets tillkomst

Inspirerad av lord Byron och hans sätt att kombinera prosa och diktning, samt av La Fontaines smått vulgära historier (också dessa på vers) påbörjar Aleksander Sergeevitj Pusjkin den 9 maj 1823 verket *Jevgenij Onegin*.<sup>10</sup> Till sin vän Vjazemskij skriver Pusjkin att han inte ämnar skriva en roman, utan en roman på vers! (en djävulsk skillnad), i likhet med Don Juan.<sup>11</sup> Stroferna i verket följer en strikt jambisk tetrameter som ibland kallas för ”Onegin-strofen”, och de enda undantagen från detta versmått är Tatjanas brev, bondflickornas sång (kap 3) samt Onegins brev (kap 8). Pusjkin skrev *Jevgenij Onegin* och *Boris Godunov* samtidigt. Han lyckades således med att både problematisera realism i en historisk tragedi sett från folkets synvinkel, och att problematisera realismen i en roman om moderna människor, också den från folkets synpunkt men i en annan aspekt. I den historiska tragedin framträder folket som en massa, som ett instrument för historiens utveckling. I den moderna romanen är det snarare *individens* utveckling som poängteras genom samtidens kulturella idéströmningar.<sup>12</sup>

Pusjkin väljer att skriva *Jevgenij Onegin* som en *realistisk* roman i en tid då *romantiken* regerar på litteraturfronten och inleder således ett nytt kapitel i sitt författarskap. Romanen är alltså skriven på vers och är å ena sidan starkt kopplad till den romantiska poesin, å andra sidan fastställer den realismens seger över poesin. Därmed räknas *Jevgenij Onegin* som det första exemplet på realismens utveckling inom den ryska poesin, samtidigt som verket faktiskt kan räknas som den första realistiska ryska romanen. I *Jevgenij Onegin* befäste Pusjkin realismen i dess fullbordade form – den moderna romanen – som senare har legat som grund för romaner av Gontjarov, Turgenjev, Tolstoj m.fl. samt ur vilken också utvecklingen av den moderna ryska romantraditionen tog sin början.<sup>13</sup>

Pusjkin växte upp i en aristokratisk familj men fick tidigt starka kopplingar till de radikala grupperingarna (som bland annat kämpade för livegenskapens avskaffande) vilka senare också kom att delta i dekabristupproret 1825. Han var medlem i den liberala litteraturkretsen ”Gröna Lampan” och retade upp tsarregimen p.g.a. innehållet i några av hans dikter och blev av den orsaken förvisad från huvudstaden i maj 1820.<sup>14</sup> Det var i Kisjinev, Odessa, som han påbörjade versromanen. Han fortsatte skrivandet under det att han reser till Mihailovskoje, Sankt Petersburg, Moskva, Pavlovsk och Boldino

---

<sup>10</sup>Emerson, Caryl, *The Cambridge introduction to Russian literature illustrated edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p 105

<sup>11</sup>Freeborn, Richard, kap.2 ”Eugene Onegin” in *The Rise of the Russian Novel, Studies in the Russian Novel from “Eugene Onegin” to “War and Peace”*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973 pp 10-37

<sup>12</sup>Gukovskij, *Puškin i problemy realističeskogo stilja*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoy literatury, 1957 pp 157-158

<sup>13</sup>ibid pp 130-132

<sup>14</sup>Makogonenko, G., ”Evgenij Onegin” A.S. Puškina. in Medvedeva, I, ”Gore ot uma” A.S. Groboedova: ”Evgenij Onegin” A.S. Puškina / I. Medvedeva / G. Makogonenko, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1971, pp 103-105

och versromanens kapitel publicerades i takt med att de blev klara, alltså nådde de första stroferna Pusjkins läsare redan innan verket var färdigskrivet. Versromanen i sin helhet publicerades inte förrän i mars 1833. Från början hade Pusjkin tänkt sig att *Jevgenij Onegin* skulle bestå av nio kapitel, men sist och slutligen valde han att utesluta det nionde kapitlet vilket i princip bara handlar om Onegins resor i Ryssland innan han kom tillbaka till huvudstaden och träffade den gifta Tatjana. Vissa strofer ur det nionde kapitlet blev trots allt publicerade i ett senare skede, men snarare av författarens personliga skäl än för publikens skull.<sup>15</sup>

### 3.2 Om versromanen

Efter mer än sju års skrivande blir versromanen klar den 26 september 1830 och man kan föreställa sig hur oerhört omsorgsfullt Pusjkin har format sina figurer under denna långa tid. Det är också tämligen klart att varken karaktärerna eller historien var förutbestämda av författaren när han påbörjade sitt verk, utan liksom växte till sina slutgiltiga former undan för undan. I nästsista strofen i slutkapitlet (kap.8:L) läser vi:

*Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне –  
И даль свободного романа  
Я сквозь магический кристалл  
Еще не ясно различал.*

Man får intrycket av att Pusjkin såg Tatjana och Jevgenij framför sig som riktiga personer, inte skapade, utan existerande helt oberoende av honom. I första kapitlet (kap. 1:LX) skriver han att han har tänkt ut själva formen för romanen samt namnen på sina huvudkaraktärer, men alltså inte detaljer utan så att säga verkets ”ramar”. På detta sätt visar Pusjkin att han är auktoritär; han utgör både historiens berättare och skapare. Här och där går han till och med ifrån historien och liksom ”talar över huvudet” på sina karaktärer. Historien berättar han ändå så, som hade han fått höra den av sin vän, eller snarare ”bekant” (приятель) dvs Onegin, och tar på så vis avstånd från karaktärerna. Därför kan man hävda att Pusjkings förhållningssätt till karaktärerna är objektiv. Som ett exempel på detta kan också nämnas strofen där Pusjkin berättar om sitt möte med Onegin (kap. 1: XLV).

---

<sup>15</sup> Puškin, o p. c i t., pp 199-200

Belinskij kallade *Jevgenij Onegin* för ”en encyklopedi av det ryska livet” eftersom Pusjkin så exakt, ja in i minsta detalj beskriver vardagliga saker, kläder, blommor, maträtter, sedvänjor samt både urbana och lantliga sidor av det ryska samhällslivet under 1820-talet. Baler, vardagligt adelsliv i både Sankt Petersburg och Moskva samt vardagslivet för landsbygdens godsherrar och bondfolk beskrivs minst sagt ingående. (Se kap. 1: XXXV och kap 7: XXXVIII) <sup>16</sup> Här beskrivs olika områden i Ryssland, människor från alla dess olika samhällsskikt samt europeiska och ryska litterära strömningar från klassicism till byronism. Versromanen är full med allegorier över och citat från böcker som var mycket kända under tidigt 1800-tal och det finns alldeles klart en orsak till detta: Pusjkin litade på att böckerna vilka karaktärerna i romanen läste, också var bekanta för och lästes av hans egen läsekrets. På samma vis levde hans karaktärer i en värld som var full av personer som Pusjkin och hans samtida kände till.<sup>17</sup> Med hjälp av dessa fakta fick läsaren alltså en god bild av huvudpersonerna i verket och kunde lätt föreställa sig deras ”plats” i samhället, i societeten. Det finns de som påstår att karaktärerna i *Jevgenij Onegin* är kopior av verkliga människor, Pusjkins samtida figurer. Problemet med prototyper är att det är väldigt svårt att fastställa sanningshalten i påståendena om att Onegin eller Tatjana skulle ”ha funnits på riktigt” eftersom Pusjkin själv inte uttryckligen har sagt att så är fallet. Pusjkinforskare har t. ex. inte kunnat svara på frågan om Tatjana har en prototyp eller inte, eftersom det fanns rätt många av Pusjkins samtida hon hade liknande karaktärsdrag som och faktiskt *skulle kunna* vara en kopia av.<sup>18</sup> Likaså uppkommer frågan om författaren själv återspeglas i någon karaktär. Om *Jevgenij Onegin* i själva verket är en autobiografi är naturligtvis en omtvistad fråga. Olga Peters Hasy menar att det säkert förhåller sig så, men att det är sättet på vilket den är autobiografisk som är intressant: Pusjkin liknar Tatjana, men han ”blir” inte Tatjana, utan hans egen utveckling tar plats sida vid sida med hennes. Det är genom henne Pusjkin återger sina tankar om litteratur och livet i stort.<sup>19</sup>

Pusjkin tillskriver händelserna i versromanen ganska exakta datum och pusjkinforskaren Jurij Lotman har noterat att handlingen troligtvis utspelar sig mellan försommaren 1820 och våren 1825<sup>20</sup> och alltså överlappar tiden under vilken verket är skrivet (1823-1830), vilket innebär att inte bara Pusjkins syn på sin omvärld förändras, utan också han själv och framförallt hans sätt att skriva.<sup>21</sup> T.ex. Dekabristupproret 1825 hade inverkan på hans skrivande och vissa pusjkinforskare tror att Onegin från början var tänkt som en man med sympatier för dekabristerna.<sup>22</sup> Pusjkin är också en av de första att

---

<sup>16</sup> Freeborn, o p. c i t., p 15

<sup>17</sup> Lotman, Jurij, *Roman A.S. Puškina “Evgenij Onegin” kommentarij : posobie dlja učitelja,* ” in Lotman, J.M. *Puškin: Biografija pisatelja; Stat’i i zametki, 1960-1900, “Evgenij Onegin”, kommentarij*” Sankt Petersburg: Isskustvo-SPB, 1995, S – 472-762, p 487

<sup>18</sup> ibid. pp 487-488

<sup>19</sup> Hasty, Olga Peters, *Pushkin’s Tatiana.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999, p 4, pp 177-178

<sup>20</sup> Lotman, o p. c i t., pp 480-484

<sup>21</sup> Emerson, o p. c i t., p 106

<sup>22</sup> Freeborn, o p. c i t., p 19

beskriva ”den överflödiga människan” (лишний человек) som blivit ett alldeles speciellt begrepp inom rysk litteraturhistoria efter att Ivan Turgenjev gav ut sin roman ”En överflödig människas dagbok”. En överflödig människa är kort förklarad, en intelligent människa som har alla möjligheter att utvecklas, men som helt och hållet saknar förmågan att ta initiativ och har svårigheter att finna en mening med sitt liv. Onegin är ett utmärkt exempel på detta, och han passar väl in i sin samtid.

## 4. Tjajkovskijs *Jevgenij Onegin*

### 4.1 Om verkets tillkomst

Flera årtionden efter versromanen utkom komponerar Pjotr Tjajkovskij sin opera *Jevgenij Onegin* efter Pusjkins historia. Förslaget att göra en opera över verket ansåg han till en början som fullkomligt bisarrt.<sup>23</sup> Trots Tjajkovskijs skepticism, konsulterar han endast två dagar senare sin vän Konstantin Sjilovskij om arbetet med librettot till operan, eftersom han blivit fängslad av historien. Sjilovskij tackar ja till uppgiften men i slutändan visar det sig ändå vara Tjajkovskij själv som stått för största delen av librettot. Modest Iljitj Tjajkovskij beskrev Sjilovskijs del i arbetet med librettot som ”minmialt”. Likaså menade Sjilovskij själv, att trots uppgiften att skriva librettot från första början var hans, kunde han inte ta åt sig äran för librettot på grund av de omfattande ändringar Tjajkovskij gjort. Sjilovskijs del i librettot omfattar således endast scenanvisningarna samt monsieur Triquets franska kupletter under namnsdagsbalen i andra akten. Därför kommer jag att för enkelhetens skull i fortsättningen referera till *Tjajkovskijs* libretto (opera).<sup>24</sup>

Från första början fick Tjajkovskij mycket kritik för sitt nya operaprojekt. Romanen *Jevgenij Onegin* hade vid den här tiden vuxit till ett litterärt fenomen som de flesta ryssar kände till eller åtminstone hade hört talas om, och många ansåg att Tjajkovskijs omarbetning av texten var rena helgerådet. I ett samhälle starkt påverkat av litterära strömningar klagade många på att versromanens kärna; själva språket, verkets lättsamma ton och finkänsliga ironi samt dess mångfacetterade karaktärer gick förlorade i Tjajkovskijs operatappning.<sup>25</sup> När en opera är skriven på ett annat språk än originalet är det, menar Gasparov, lättare att ”hålla isär” de olika verken. En opera efter en inhemsk litterär förlaga kopplas däremot genast ihop med sitt original och en jämförelse är ofrånkomlig. Operan *Jevgenij Onegin* var således dömd till att förknippas med Pusjkins versroman.<sup>26</sup> Tjajkovskijs fascination för verket låg emellertid inte bara i Pusjkins fyndiga sätt att hantera det ryska språket, utan även i den psykologiska sidan av händelseförloppet. Tjajkovskij ville skriva en opera på ett tema han kunde känna igen sig i, med karaktärer som kändes som riktiga människor.<sup>27</sup> Han bestämde sig för att komponera operan oavsett kritiken och brydde sig mindre om ifall verket skulle komma att bli en succé eller inte; han var faktiskt övertygad om att verket inte skulle falla så många i smaken. Till sin goda vän Nadezjda von Meck skrev Tjajkovskij den 27 maj 1877 :

---

<sup>23</sup> Förslaget kom ifrån Tjajkovskijs goda vän, sångerskan Jelizaveta Lavrovskaja, under ett samtal rörande idéer till Tjajkovskijs kommande opera.

<sup>24</sup> Krasinskaja, L., *Opernaja melodika P.I.Čajkovskogo, k voprosu o vzaimodejstvii melodii i rečevoj intonacii*. Leningrad: Muzyka, 1986, pp 70-71

<sup>25</sup> Gasparov, o p. c i t., pp 59-60

<sup>26</sup> ibid, p 62

<sup>27</sup> ibid, p 75

*«Те немногие люди, которым я сообщил о своем намерении написать оперу с этим сюжетом, сначала удивлялись моей затее, а потом приходили в восторг. Опера эта будет, конечно, без сильного драматического движения, но зато будет интересна сторона бытовая, и потом сколько поэзии во всем этом! Одна сцена Татьяны с няней чего стоит!»<sup>28</sup>*

Under sommaren 1877 utspelar sig en rad händelser av sådan karaktär, att de utan tvivel påverkar kompositörens arbete med operan. Ungefär samtidigt som Tjajkovskij påbörjar sitt arbete med *Jevgenij Onegin*, får han den 3 maj själv ett kärleksbrev, skrivet av en av sina studenter, Antonina Miljukova. Det intressanta är att Tjajkovskij ungefär samtidigt börjar hela arbetet med operan med att komponera brevs scenen, alltså den episod där Tatjana skriver det ödesdigra brevet till Onegin. I ett brev till sin vän Kasjkin beskriver Tjajkovskij hur Tatjanas brev berört honom alldeles speciellt och på ett sådant sätt att han t.o.m. identifierar sig med henne. Tatjana har blivit för honom som en riktigt person, och han hatar Onegin för hans kyla och hjärtlöshet. Tjajkovskij jobbar så intensivt med musiken till Tatjanas brevs scen att han totalt glömmer bort Miljukova, och när han sedan får ännu ett brev av henne, skäms han för att han inte ännu svarat henne. Han känner sig, som han skrev i sitt brev, ännu värre än Onegin.<sup>29</sup> Att Tjajkovskij hade ett alldeles speciellt förhållande till Pusjkins hjältinna Tatjana råder det alltså inga tvivel om och därför kan man också anta att hans egen gestaltning av henne är ganska subjektiv och till mångt och mycket genomsyras av hans egna känslor och premisser.

Parallellerna till situationen i Pusjkins novell är slående, men Tjajkovskij och Onegin valde att hantera situationen på olika sätt. Onegin tillbakavisade Tatjana och kände efter detta inga vidare förpliktelser mot henne. Gasparov beskriver hur Onegins handlande inte ansågs av dennes samtida som något att förebåra honom för. Däremot sågs han med andra ögon av Tjajkovskijs samtida, i ett samhälle med helt andra moraliska koder, för vilka Tjernysjevskij och Pisarev var pionjärer. Under den här tiden rörde många litterära verk just temat om hjältens självförverkligande genom att överkomma sina tvivel och ge sig hän åt det som han kände sig kallad till.<sup>30</sup> Tjernysjevskij beskriver det psykologiska dilemmat för en man som slits mellan sin strävan för det han tror är hans kallelse och sin känsla av inre tomhet. Att överkomma sina tvivel och gifta sig, trots motsättningar, blir ett steg mot hjältens självförverkligande; ett test i huruvida han är kapabel att hysa äkta känslor, dvs att bli en sann människa.

---

<sup>28</sup> Chotuncov, N., (red.) *Čajkovskij o Čajkovskom*. Sankt Petersburg: Izdatel'stvo Sojus chudožnikov, 2010, p 20

<sup>29</sup> Brown, David, *Tchaikovsky The Man and his Music*. London: Faber and Faber Limited, 2006, pp 152-153

<sup>30</sup> Gasparov, o p. c i t., pp 70-71

Miljukovas brev, skrivna med sådan värme och uppriktighet, gjorde det omöjligt för Tjajkovskij att inte svara henne och efter att dessutom ha besökt henne kände sig Tjajkovskij mer eller mindre tvungen att gifta sig med henne. Han erkände att han aldrig skulle kunna älska henne men lovade att förbli hennes lojala vän och trots hans villkor accepterade hon mer än gärna hans frieri, som ägde rum den 27 maj 1877, två veckor efter hans besök hos Lavrovskaja, då arbetet med verket alltså redan var i full gång.

Tjajkovskij hade mycket konservativa åsikter och trots sin homosexuella läggning ansåg han att giftermål var hans räddning från spleen och från de illasinnade ryktena som sedan länge hade spridits om honom. Homosexualitet var förbjudet i Tsarrysland och giftermål såg Tjajkovskij som det bästa alternativet för att skydda sig själv och sin karriär. Det blev således hans *plikt* att gifta sig med Miljukova, inte bara för hennes skull utan även för sin egen.<sup>31</sup> Giftermålet blev dock inte alls lyckat och Tjajkovskij fortsatte arbetet med operan först efter separationen från sin hustru. Även om äktenskapet blev en katastrof hade Tjajkovskij åtminstone symboliskt överkommit sina tvivel och förverkligat sig själv.<sup>32</sup> Till skillnad från Pusjkin blev Tjajkovskij klar med verket på ungefär åtta månader, men han hade ju så att säga färdigt material att jobba vidare på. Han komponerade stora delar av operan på Konstantin Sjilovskijs gods Glebovo, och efter separationen från sin hustru arbetade han vidare på verket utomlands. Verket blev klart den 1 februari 1878, men det skulle dröja mer än ett år innan premiären.

Redan från början var Tjajkovskij övertygad om att *Jevgenij Onegin* inte skulle komma att passa de stora operascenerna; dess handling var alltför intim och kretsar endast kring ett fåtal karaktärer, den kunde enligt kompositören uppfattas som ointressant och tråkig.<sup>33</sup> Operans scenanvisningar är mycket enkla och innehåller inga specialeffekter. Någon kontinuerlig handling finns egentligen inte heller utan verket föreställer valda scener, ”bilder” ur huvudpersonens, Onegins, liv. Tjajkovskij litade på att hans publik väl skulle känna till historien och kunna placera karaktärerna i deras rätta kontext. Definitionsmässigt är förstås *Jevgenij Onegin* en opera, eftersom verket genomgående framförs med sång. Kompositören valde dock att benämna verket som ”lyriska scener” hellre än opera och tänkte sig att verket bäst skulle passa för en liten publik och en privat atmosfär. Han tjatade länge och enträget på Nikolaj Rubinstein att sätta upp verket på Moskvas konservatorium. Rubinstein försökte övertala Tjajkovskij att tänka om, men förgäves; kompositören var mycket angelägen om att få sitt verk framfört och han visste precis vad han behövde: en mindre scen, duktiga unga solister som både kunde sjunga och spela teater och som så gott som möjligt skulle kunna gestalta Pusjkins karaktärer, en kör som ”inte skulle bete sig som en flock får” och Rubinstein själv som skulle dirigera.<sup>34</sup> Till slut fick Tjajkovskij sin vilja igenom, premiären ägde rum

---

<sup>31</sup> Gasparov, o p. c i t., pp 65-66

<sup>32</sup> ibid p 72

<sup>33</sup> Chotuncov, o p. c i t., p 21

<sup>34</sup> Brown, David, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study, Volume II The Crisis Years (1874-1878)*. London: Victor Gollancz LTD, 1982, pp 176-180

i mars 1879 på Malyj Teatr i Moskva med unga solister och musiker från konservatoriet under ledning av Nikolaj Rubinstein. Två år senare, 1881, sattes operan upp på Bolsjojteatern i Moskva och 1892 uppfördes den i Hamburg under ledning av Gustav Mahler.

## 4.2 Om de lyriska scenerna

Rysk opera under 1800-talet var starkt influerad av fransk operakultur "le grand opéra", och Tjajkovskij beundrade Gounod, Massenet och framförallt Bizet.<sup>35</sup> Ändå är andan och stämningen i *Jevgenij Onegin* genuint rysk. Verket är alltså inte ett fortlöpande drama utan snarare några extraherade scener, där vi får träffa vanliga människor, med vanliga, sanna känslor. I de lyriska scenerna utspelas historien om Tatjana och Onegin i en koncentrerad form. Operan består av tre akter och sju tablåer och ensemblen av endast tio personer (exklusive kör), varav Tatjana och Onegin naturligtvis spelar de två huvudrollerna. Verket är mycket intimt, faktiskt involverar tre av de sju tablåerna bara två karaktärer på scen. Dessutom innehåller operan många solonummer och i de scener där flera karaktärer framträder sjunger de oftast "en i taget". Detta sätt att bygga upp tablåerna gör både att texten tydligt kommer fram samtidigt som det ger ett lite ensligt intryck. Librettot är delvis uppbyggt av Pusjkins text, delvis av karaktärernas vardagliga småprat tillskrivet dem av kompositören. Tjajkovskij var själv övertygad om att både hans egna och Pusjkins texter var dikter och han försökte att efterlikna Pusjkins stil när han skrev librettot.<sup>36</sup> De recitativliknande dialogerna som han har tillskrivit sina karaktärer är ändå mycket vardagliga därför att kompositören/librettisten på ett realistiskt vis ville framställa karaktärerna som riktiga personer. Tjajkovskij fick mycket kritik för vissa delar av dialogen just för att han tillskrev karaktärerna så vardagliga fraser; kritikerna tyckte att librettot inte höll god litterär kvalitet, att det ställvis var alldeles för banalt. Man ska dock hålla i minnet att också versromanen innehåller många vardagliga dialoger,<sup>37</sup> (t.ex. kap 3: I-V, XVII-XIX, kap7: XLI, kap 8: XVII-XVIII). När operan skrevs verkade den ganska modern och passade väl in i den realistiska tidsandan. Många av scenerna påminde om 1850- och 1860-talets realistiska romaner och såväl karaktärerna som situationerna skulle efter ett första intryck kunna ha varit hämtade från någon av Turgenjev eller Gontjarovs romaner.<sup>38</sup> Allt ifrån öppningsscenen med de syltkokande kvinnorna till societetsbalerna och hjältinnan som tar kontakt med mannen hon älskar återspeglar de teman och situationer som var mycket vanligt förekommande såväl i människors vardag som i de realistiska romanerna under den här tiden. Också operans musikaliska delar är starkt

---

<sup>35</sup> Törnblom, Folke H., *Operans Historia*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1965, p 400

<sup>36</sup> Krasinskaja, o p. c i t., p 73

<sup>37</sup> ibid, pp 71-72

<sup>38</sup> Gasparov, o p. c i t., p 75

förknippade med realismen, t.ex. de ovannämnda dialogerna vilka imiterar talet, påminner tydligt om Dargomysjkij's recitativ. Enligt Gasparov är inte bara recitativet utan även operans andra musikaliska nummer mycket starkt förknippade med olika samtida sedvanliga och traditionella musikaliska genrer. Till exempel valsen och mazurkan under namnsdagsbalen liksom polonäsen i sista aktens balscen är exempel på tidstypisk dansmusik, böndernas kör utgör en typisk ”utdragen sång” (протяжная песня) och Tatjanas och Olgas duett i första akten är ett exempel på en hemmakomponerad visa. Dessa genrer framförs på ett verklighetstroget vis i påtagligt vardagliga situationer, vilka Tjajkovskij's publik genast kunde känna igen sig i. Stiliserade musikaliska genrer är tämligen vanligt förekommande i operasammanhang, men det speciella med *Jevgenij Onegin* är just det realistiska sätt de musikaliska numren framförs på.<sup>39</sup>

Handlingen utspelar sig likväl under 1820-talet i huvudstaden Sankt Petersburg och på landet, precis som i versromanen. Mycket från originaltexten är givetvis struket, t.ex. Tatjanas dröm och hennes besök hos Onegin's gods och det beror på flera orsaker. För det första tar sjungen text mycket längre tid att framföra än talad eller läst, eftersom musiken kräver omfattande expansionsutrymme. För det andra kan många av de psykologiska aspekterna, karaktärernas känslor, vara svåra att få fram i dialog, (någon berättare finns ju inte) och kanske bäst uttrycks med rent instrumental musik. Kvar finns alltså de episoder som konkret för handlingen framåt, de som överhuvudtaget går att framföra på scen, och som utkristalliserar hjältarnas karaktärer och deras moraliska egenskaper. Till exempel får vi följa Tatjanas känslor eftersom hon agerar med att skriva till Onegin, men vi får inte veta hans reaktion och känslor när han läser hennes brev utan senare bara hans agerande när han avvisar henne. Vissa episoder som inte närmare beskrivs i versromanen har Tjajkovskij tolkat på sitt eget sätt. T.ex. Onegin's och Lenskij's besök hos Larinas i första akten är helt och hållet berättat så som kompositören själv tänkt sig huvudkaraktärernas första möte eftersom det överhuvudtaget inte beskrivs i originaltexten. Dialogerna är också till stor del Tjajkovskij's verk. I versromanen har berättaren ansvaret att beskriva och förklara karaktärernas känslor och karaktärsdrag, därför finns det ganska få dialoger. Historien går framåt i alla fall. Eftersom någon berättare inte finns i operan får karaktärerna själva berätta om sig själva och om varandra. Kompositören har helt enkelt tillskrivit dem en dialog som både beskriver deras känslor och tankar och som aktivt för handlingen framåt. I övrigt har Tjajkovskij hämtat en stor del av texten från versromanen men använt materialet fullkomligt godtyckligt, eller som Gasparov kommenterar, ”*Characteristically, most of the monologues by means of which the opera's characters express themselves, although taken from Pushkin's text, do not belong to them in the novel*”<sup>40</sup>. Tjajkovskij låter karaktärerna prata om sig själva i första person med Pusjkins ironiska och smått syrliga ord om dem i tredje person, på vilket ett ironiskt exempel kan hittas i

---

<sup>39</sup> Gasparov, o p. c i t., pp 77-79

<sup>40</sup> ibid p 83

andra aktens andra bild då Zaretskij presenterar sig själv : *«В дуелях классик я, педант; люблю методу я...»* och i Lenskijs svar på Onegin's kommentar i första aktens första bild: *«Ах, милый друг, волна и камень, стихи и проза, лед и пламень. Не столь различны меж собой, как мы взаимной разнотой!»*. Onegin berättar för Tatjana om sin farbror med orden som inleder hela versromanen, *«Мой дядя самых честных правил...»* i andra tablån och visserligen är det hans ord i versromanen också, men där blev de inte yttrade till Tatjana.

## 5. Schema över kapitel och operaakter

För att få en lättbegriplig översikt om innehållet i respektive verk, vilka partier som finns med i både versromanen och i operan och vilka som är unika för respektive konststycke, presenteras nedan ett kortfattat schema över versromanens kapitel samt operans akter och scener.

	Versromanen		Operan
<b>Kap 1</b> Scen 1	Vintern 1819 – våren 1820. Sankt Petersburg. Introduktion av Jevgenij Onegin. Beskrivning av hans karaktär och uppväxt, samt bakgrund till historiens början.		
Scen 2	Onegins farbror ligger på dödsbädden och sänder bud efter Onegin. Han reser iväg till honom men när han anländer är farbrodern redan död.		
<b>Kap 2</b> Scen 3	Sommaren 1820. På landet. Onegin bor på godset hans farbror lämnat honom till arv och blir vän med den unga poeten Vladimir Lenskij. Också systrarna Olga och Tatjana Larina, samt deras mor introduceras.		
<b>Kap 3</b> Scen 4	Sommaren 1820. Larinas gods på landet. Onegin och Lenskij hälsar på hos familjen Larina.	<b>Akt 1</b> Ouvertyr Bild 1	Sensommar, Larinas gods. Larina, godsägarinnan, och kammarjungfrun, Filipjevna kommer ihåg gamla tider. Tatjana och Olga sjunger en romans. Bondfolket kommer sjungande från fältet med kärvar till Larina. Lenskij i sällskap med Onegin anländer. Gästerna presenteras och går i par för att promenera runt i trädgården. Lenskij sjunger om sin kärlek för Olga, Onegin och Tatjana lär känna varandra. Tatjana förälskar sig i Onegin.
Scen 5	Tatjana tänker över mötet med Onegin och blir så småningom förälskad i honom. Hon skriver ett kärleksbrev till honom och skickar sin kammarjungfru att överlämna brevet till honom.	Bild 2	Tatjanas rum. Tatjana kan inte sova och ber Filipjevna berätta om sina ungdomsår. Tatjana kan inte sluta tänka på Onegin, erkänner för Filipjevna att hon älskar honom och skriver ett kärleksbrev åt honom. Tidigt på morgonen är brevet klart och hon skickar Filipjevna att överlämna det åt Onegin.
<b>Kap 4</b> Scen 6	Sensommar- höst 1820. På landet. Onegin träffar Tatjana efter att han läst brevet. Trots att han blivit mycket rörd av hennes bekännelse förklarar han att han älskar henne som en bror, men att familjelivet inte passar honom. Han uppmanar också henne att behärska sig själv efter att ha avvisat henne.	Bild 3	I trädgården vid Larinas gods. Några flickor som plockar bär sjunger en sång. Tatjana väntar på Onegins svar. Plötsligt ser hon Onegin komma fram till henne. Han erkänner att han är rörd av hennes brev, men avvisar henne och råder henne att behärska sig själv.
Scen 7	Vinter 1820. Lenskij och Onegin träffas och Lenskij lyckas övertyga Onegin om att följa med att fira Tatjanas namnsdag på Larinas gods.		
<b>Kap 5</b> Scen 8	Vinter 1821. Larinas gods. Tatjana kan inte sluta tänka på Onegin. Hon drömmer en mardröm om Onegin och Lenskij och undrar vad den kan betyda.		

Scen 9	Dagen efter. Tatjanas namnsdagsbal firas på Larinas gods. Onegin är arg på Lenskij för att han tagit med honom till festen och flirtar med Olga som hämnd. Tatjana kan inte förstå Onegin och Lenskij blir sur på honom.	<b>Akt 2</b> Entr'acte Bild 4	Vinter. Tatjanas namnsdagsbal firas på Larinas gods. Gästerna skvallrar om Onegin, han blir sur på Lenskij för att ha tagit med honom till balen och hämnas med att flirta med Olga. Lenskij blir bestört och ställer till en scen. Till slut utmanar han Onegin på duell.
<b>Kap 6</b> Scen 10	Vinter 1821. Lenskij kan inte förlåta Onegin för hans flirt med Olga och utmanar honom på duell. Han åker för att träffa Olga innan duellen och inser när han möter henne att det hela bara var en bagatell, men då är det redan försent.		
Scen 11	Onegin kommer försenad till duellen och försöker avstyra det hela, men förgäves. Duellen slutar med att Lenskij dör.	Bild 5	En snöig slätt. Lenskij och hans sekundant Zaretskij väntar på Onegin. Lenskij tänker tillbaka på det som hänt och sjunger om sin kärlek till Olga. Onegin kommer försenad till platsen, duellen börjar och efter några ögonblick faller Lenskij död till marken.
<b>Kap 7</b> Scen 12	Vår- sommar 1821. På landet. Onegin har lämnat landsbygden. Olga glömmet snabbt Lenskij, gifter sig och lämnar sin hemgård. Tatjana minns Onegin och besöker hans gods. Hon läser hans böcker och anteckningar.		
Scen 13	Vinter 1822. Larina bestämmer sig för att åka iväg med Tatjana till Moskva för att hitta en lämplig man till henne.		
<b>Kap 8</b> Scen 14	Höst 1824. Sankt Petersburg. Onegin är på bal hos hans gamla bekanta N.N. som presenterar Tatjana som sin hustru. Onegin kan först inte tro att det verkligen är hon men han inser under kvällens gång att han blivit förälskad i henne.	<b>Akt 3</b> Bild 6	Ett adels hem i Petersburg. Onegin träffar sin vän furst Gremin och ser plötsligt Tatjana. Gremin presenterar henne som hans fru. Tatjana hälsar men säger att hon känner sig trött och drar sig tillbaka till sitt rum. Onegin inser att han är förälskad i henne.
Scen 15	Onegin hälsar på hos dem flera gånger och skriver så ett kärleksbrev till henne. Han får inget svar, och skriver två brev till.		
<b>Kap 8</b> Scen 16	Vår 1825. Onegin beslutar han sig för att söka upp Tatjana, och finner henne gråtande i sitt rum. Han erkänner sin kärlek till henne men hon avvisar honom bestämt och lämnar rummet. Strax efter stiger hennes man in.	Bild 7	Vardagsrummet hos Gremins. Tatjana kommer in med ett brev i sin hand. Strax efter visar sig Onegin i dörröppningen, han rusar fram till Tatjana och faller på knä. Tatjana ber honom gå, men han stannar. Tatjana brister ut i gråt och erkänner att hon fortfarande älskar honom men hon är nu gift och kommer att vara sin man trogen. Tatjana lämnar rummet.

## 6. Pusjkins Tatjana

### 6.1 Tatjanas karaktär

Fjodr Dostojevskij hävdade, i sitt kända pusjkintal år 1880, att det kanske hade det varit bättre om Pusjkin hade namngett sin versroman efter Tatjana istället för Onegin eftersom hon klart och tydligt är historiens huvudperson.<sup>41</sup> Hon är även en av de mest diskuterade och svårfångade hjältinnorna i den ryska litterära historien. Tatjana står som förebild för en hel rad efterföljande litterära hjältinnor, av vilka t.ex. kan nämnas Gontjarovs Olga (Oblomov), Turgenjevs Natalia (Rudin), Pasternaks Lara (Doktor Zjivago).<sup>42</sup>

Tatjana är Pusjkins musa (kap 8: IV-VII) och genom henne skildras också författarens egen utveckling.<sup>43</sup> Vi har noterat att handlingen utspelar sig över en lång tidsrymd, vilket också innebär att såväl karaktärerna som berättaren vi möter i början av verket förändras, utvecklas och ter sig annorlunda i slutet av historien. Som tidigare konstaterats tillskrev Pusjkin händelserna i sin historia tämligen exakta datum. Det är troligt att Tatjana Larina föddes 1803 och hon är 17 år gammal sommaren 1820 då hennes första möte med Onegin äger rum. Onegins uppskattade ålder är då 25 år.<sup>44</sup> Tatjana introduceras i andra kapitlet, sist av alla huvudkaraktärerna och då är hennes entré väl förberedd; läsaren har då skapat sig en föreställning om hennes miljö och de andra karaktärerna i hennes omgivning:

*Итак, она звалась Татьяной.  
Не красотой сестры своей,  
Ни свежестью ее румяной  
Не привлекла б она очей.  
Дика, печальна, молчалива,  
Как лань лесная боязлива,  
Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.  
Она ласкаться не умела  
К отцу, ни к матери своей;  
Дитя сама, в толпе детей  
Играть и прыгать не хотела  
И часто целый день одна  
Сидела молча у окна.<sup>45</sup>*

Tatjana presenteras och definieras först och främst utgående från hur hon *inte* är, och till skillnad från hur hennes syster Olga presenteras får vi inte veta något om Tatjanas utseende, förutom det faktum att hon

---

<sup>41</sup> Dostojevskij, Fjodr Michailovič, *Puškinskaja reč*, <http://www.pereplet.ru/moshkow/LITRA/DOSTOEWSKIJ/pushkin.html> 24.03.2011

<sup>42</sup> Hasty, o p. c i t., p 3

<sup>43</sup> ibid. p 4

<sup>44</sup> Lotman, o p. c i t., pp 481-482

<sup>45</sup> Pusjkin, o p. c i t., pp 47-49

alltså *inte* liknar sin syster. Hasty påpekar ändå att det är viktigt att inte definiera Tatjana endast som Olgas motsats: Tatjanas karaktär är så mycket djupare och mera komplex att en jämförelse med hennes syster inte ger oss hela bilden.<sup>46</sup> Hon beskrivs som helt olik någon annan i sin familj – hon passar lika illa in i sin omgivning som hennes namn passar in i romanen (kap 2: XXIV). Hon verkar inte stå sina föräldrar nära och är på det hela taget inte social. I efterföljande strofer (kap 2: XXVI-XXVIII) får vi veta att hon varken är intresserad av broderi eller att leka med dockor som andra flickor, utan sitter hellre och drömmer vid sitt fönster. Inte heller är hon intresserad av mode eller vad som händer i staden. Istället fantiserar hon mycket och lyssnar gärna på sin kammarjungfrus hemska historier om kvällarna. Att Tatjana skulle ha haft en guvernant omnämns inte, men hennes kunskaper i franska tyder på åtminstone en grundläggande utbildning. Tatjana lever ett skyddat liv, i en miljö nästan helt utan någon kontakt med det motsatta könet. Hon lever i en fullkomligt asexuell värld tillsammans med sin mamma, syster och kammarjungfru och det lilla hon vet om män har hon fått ifrån de romaner hon läst. Från första början förstår vi att Tatjana hellre hänger sig åt dagdrömmande, filosoferande och läsande än att sysselsätta sig med saker som leder fram till något konkret resultat; hon har en preferens för det fiktiva framför det sakliga. Hennes längtan efter någonting bortom hennes vardagliga liv gör henne öppen för förändring och utveckling, och det är just det som ger hennes karaktär sådant djup. Av kammarjungfrun Filipjevna får hon ett stort tydligt ryskt inflytande, mest av allt från de folksagor, sägner och berättelser hon hört sedan barnsben. Dessutom har hon lärt sig de ryska sederna och vidskepelserna; att se och tyda tecken i allt från månen till en hare som springer över vägen. De ger henne en tydlig uppfattning om hennes omgivning och det sammanhang hon lever i. Hennes ryska själ (kap 5:IV) är också stark påverkad av en annan sida, den västerländska, som framförallt influerar henne genom de europeiska romaner hon läser. Tatjanas stora passion för romaner är alltså nära knutet till hennes personliga utveckling, «*Ей рано нравились романы; Они ей заменяли все...*» (kap 2 XXIX). Pusjkin ger läsaren detaljerade uppgifter om vad hon läser, bl.a. franska och engelska romaner av Richardsson och Rousseau, litterära verk som var populära under senare delen av 1700-talet, men som för Tatjana är nya och spännande. Hon får på det sättet en stark anknytning till det europeiska idéströmningar som riktar fokus på hennes inre värld och hennes egen själsliga utveckling. Man kan häva att Tatjana antingen är mera rysk eller mera europeisk till karaktären eller till och med att dessa båda sidor står i kontrast med varandra, men Tatjanas karaktär är trots allt mycket djupare än så; hos henne sammanflätas de båda sidorna och hon visar att hon kan ta intryck både från de ryska och de europeiska influenserna. De ryska folksagorna och de europeiska romanerna bidrar till hennes utveckling men ligger till grund för mycket mer än Tatjanas nationella identitet. På basen av dessa har Tatjana en förmåga att absorbera inte bara kontrasten mellan öst/väst, utan även de mellan muntlig

---

<sup>46</sup> Hasty, o p. c i t., p 19

tradition/litteratur, allmän/individuell, naturligt/civiliserat. På det sättet blir hon ett exempel på både en genuint rysk och europeisk hjältinna, som ständigt förändras och utvecklas.

Det som Pusjkins lämnar osagt om Tatjana ger läsaren en möjlighet att själv vara delaktig i hennes utveckling, och fritt föreställa sig hennes karaktär. Som tidigare har nämnts kan man dra paralleller mellan Tatjana och flera av Pusjkins samtida, men något bevis på att hon har en prototyp finns alltså inte. Genom hela versromanen talar Tatjana mycket lite. Det vi får veta om Tatjana är de andra karaktärernas samt berättarens intryck av henne. Eftersom Tatjana har så få dialoger och överhuvudtaget inte talar om sig själv, måste vi utgå ifrån de beskrivningar vi får. Den första gång som Tatjana faktiskt talar ut i romanen är först i det åttonde kapitlet, när hon avvisar Onegin. Hon är istället tillbakadragen och håller sig för sig själv. Hon iakttar det som de andra karaktärerna gör och begrundar det hon ser och hör, men hon ”lägger sig inte i” handlingen. Caryl Emerson beskriver så på pricken, att varje gång Tatjana skulle kunna ställa till med en scen, väljer hon istället att låta bli.<sup>47</sup>

## 6.2 Tatjanas agerande i versromanen

Tatjana omnämns första gången i andra kapitlet och i tredje kapitlet får hon sin första replik. Det är sommar när Tatjana och Onegin möts för första gången men Pusjkin berättar inget mer om deras möte. Det står ändå klart att de två inte talade med varandra: i kapitel 3: V frågar Onegin Lenskij på vägen hem, vem av dem som är Tatjana – och även om han redan vet svaret, har han troligtvis inte talat med någondera av systrarna. *«Да та, которая грустна и молчалива как Светлана. Вошла и села у окна»*, svarar Lenskij. Den Svetlana han syftar på är huvudpersonen i Vasilij Zjukovskijs omarbetning av Gottfried Bürgers *Lenore*, i viken hjältinnan lider och går under på grund av sin sexuella åtrå.<sup>48</sup> I Zjukovskijs tappning är hjältinnan Svetlana omgjord till en desexualiserad kvinna som mest av allt ser fram emot tryggheten i äktenskapet. Av Lenskij jämförelse av Tatjana med Svetlana påminns läsaren om möjligheten att också Tatjana en dag skulle följa Svetlanas exempel och ge upp sina passionerade känslor. (Anknytningen till Svetlana återkommer i epigrafen till femte kapitlet.)

Onegin påpekar slugt att han minsann skulle välja Tatjana ifall han var poet som Lenskij. Antingen visar han ett visst intresse för Tatjana redan här, men troligare är att han bara vill reta upp Lenskij. *«Неужто ты влюблен в меньшую? Я выбрал бы другую, когда я был, как ты, поэт. В чертах у Ольги жизни нет»*. Genast börjar det ryktas att Tatjana och Onegin är ett par, och skvallret går om att de går i bröllopsplaner. Tatjana hör ryktena och funderar på deras möte. Hon vet ingenting om Onegin; de har ju

---

<sup>47</sup> Hasty o p. c i t., p xiv

<sup>48</sup> Hasty, o p. c i t., pp 41-42

inte ens talat med varandra, men liksom ett frö växer tanken och vips är hon förälskad! Hon har länge väntat och fantiserat om ”någon” och Onegin råkar av en ren tillfällighet bli denna någon. Han är med andra ord inte orsaken till hennes förälskelse, eftersom den på sätt och vis redan fanns till innan deras möte. Hennes nyväckta fascination för kärlek, romantik och inte minst erotik har fått sin näring av de romaner hon har läst, och giftasryktena om henne och Onegin blir den utlösande faktorn för hennes förälskelse. Onegin blir objektet för Tatjanas längtan efter en fysisk gestalt åt sina drömmars förebild; en människa av kött och blod att rikta sin kärlek på. Nu när hon fått ett objekt till sin kärlek fortsätter hon med iver att läsa sina ”farliga” romaner (kap 3: X) , och med hjälp av det hon läser skapar hon sig en egen värld där Onegin blir hennes hjälte och hon ser honom i alla romanhjältar (kap 3: IX). Eftersom hon inte känner Onegin och hans karaktär blir romanerna hennes enda rättesnöre och instrument att kunna klargöra *vem han är* och *vad han skulle kunna vara*. Hennes dilemma är att hon varken kan ge upp, offra sina känslor och acceptera sitt öde som sin mamma, (kap 2 XXXII) eller gå under som hjältinnorna i romanerna hon läser. Trots att historierna hon läser ofta moraliserar att starka känslor är till skada för både mannen och i synnerhet för kvinnan beslutar sig Tatjana för att skriva ett brev med en kärleksförklaring till Onegin, trots att hon inte vet vem han är. Tatjana är naiv, men hon förstår vad hon ger sig in på. Hon förstår att hon tar en risk, att hon öppnar sitt hjärta för någon hon inte kan lita på. *«Кто ты, мой ангел ли хранитель, или коварный искуситель?»* Redan här anar hon Onegins rätta karaktär. Hur brevet kom till vet vi inte, men berättaren förklarar att Tatjana skrev på franska och att det alltså är hans översättning läsaren har att utgå ifrån. Tatjanas beslut att skriva till Onegin ansågs av Pusjkins läsare inte bara högst ovanligt, utan också helt absurt. En av Jane Austens hjältinnor skulle till exempel aldrig, hur desperat hon än var, ta sig friheten att rikta sig till mannen hon älskar eftersom själva djärvheten i hennes handling skulle göra det dömt att misslyckas. De litterära hjältarna och hjältinnorna i Pusjkins samtid agerade efter speciella koder och normer där mycket bara var antytt och lite blev sagt rakt ut. Läsaren var därför tvungen att läsa mellan raderna för att förstå hela det spektrum av känslor som välldes upp inombords hos de diskreta karaktärerna. Så varför skrev då Tatjana till Onegin? Hennes agerande var både naivt och framfusigt, men historien måste ju gå vidare. Pusjkin försvarar Tatjanas brev i ett efterord till brevet och förklarar att hon är ung, oerfaren och godtrogen och att hennes kärlek är så innerlig och okonventionell att läsaren måste ha förståelse. Gasparov menar att det var viktigt med ett förtydligande här så att inte Tatjana skulle uppfattas som ännu en hjältinna som måste gå under för sin kärleks skull, som Manon och Richardsson's Clarissa.<sup>49</sup> För Tatjana kunde hennes handlande leda till något värre än att hon förlorade sin heder: att Onegin skulle avfärda henne med en axelryckning eller att han skulle förlöjliga henne. Årtionden senare skulle Tatjanas djärva beslut komma att ses med andra ögon.

---

<sup>49</sup> Gasparov, o p. c i t., pp 86-87

När Onegin några dagar efter det att Tatjana skickat honom brevet kommer han på besök och vi finner en osäker Tatjana som instinktivt flyr när hon ser honom komma. Hon springer undan honom för att hon är osäker, men också för att hon vill höra hans svar i enrum, hon vill undvika en obekväm scen för sin familj. Pusjkin beskriver att Onegin inte alls är likgiltig mot Tatjana, utan att han tvärtom är mycket rörd av hennes brev. Onegin begriper att brevet varken är löjligt eller banalt, men eftersom han inte vill bedra henne tillbakavisar han henne och ber henne att behärska sig själv. Tatjana tar emot hans ord och protesterar inte. Hon varken ifrågasätter eller ber honom att ändra sig, utan accepterar hans svar. Tatjana fortsätter ändå att älska Onegin trots hans känslolika bemötande, eller snarare fortsätter hon att älska det ideal hon har gjort honom till. Några månader senare, den tredje januari (kap 5:I), firas Tatjanas namnsdag med en fest. Tatjana kan inte glömma Onegin utan att förstå honom, förstå hans sätt och varför han agerade som han gjorde. Hon är vidskeplig och ser tecken överallt runtomkring sig. Hon försöker se samband och tyda det som händer omkring henne och när hon så drömmer en mardröm om Onegin natten innan namnsdagsbalen, ser hon det som ett omen. Festen på Larinas gods får vi följa från början till slut. Onegin sitter mitt emot Tatjana och ser hur hon lider genom hela kvällen, och blir av den orsaken irriterad på Lenskij. Onegin känner medlidande med Tatjana och det smärtar honom att se henne så förvirrad. De möts i en öm blick när han gratulerar henne och Onegin bestämmer sig för att ge igen på Lenskij, som straff för att han lurat med sig honom till balen. Onegin uppvaktar Olga och Lenskij blir rasande på honom, men att grälet skulle sluta i en duell var det nog ingen som anade. Tatjana kan inte förstå Onegin, och hans ömma blick och hon känner samtidigt svartsjuka för hans konstiga uppförande gentemot Olga. Om duellen vet hon ännu ingenting, men inser redan här att Onegin inte är den man hon föreställt sig. ”*Я не ропищу: зачем роптать? Не может он мне счастья дать*” viskar hon för sig själv. Katharsiseffekten är tydlig och bekräftas i duellen där Lenskij dör. Efter Lenskijs död när Olga har gift sig med en annan och Onegin lämnat landsbygden, besöker Tatjana Onegins gods. Hon går genom huset medan hushållerskan berättar om Onegin, var han brukade läsa och dricka sitt kaffe. Tatjanas viktigaste upptäckt är dock hans bibliotek. Hon återvänder flera gånger för att låna och läsa hans böcker medan en ny värld öppnas för henne (kap 7: XXI). Genom hans anteckningar och tankegångar lär hon känna honom, vem han egentligen är och det är först nu hon kan gråta ut. Hasty påpekar insiktsfullt ”*The newly arrived hero must remain a mystery to Tatiana until his library yields up a disappointing solution*”.<sup>50</sup> Genom att läsa hans anteckningar får hon troligtvis t.o.m. en bättre inblick i hans tankar och åsikter än om hon hade pratat med honom, med tanke på hans formella och välpolerade sätt att föra sig själv. Fram tills nu har Onegin alltså varit en gåta för Tatjana men i och med att hon får tillgång till hans bibliotek och hans anteckningar kan hon äntligen ta reda på hans verkliga jag. Kap 7: XXIV:

---

<sup>50</sup> Hasty, o p. c i t., p 46

*И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать  
Теперь яснее – слава богу –  
Того, по ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной:  
Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес,  
Что ж он?...*

Om man kan tala om en definitiv vändpunkt i versromanen skulle det i så fall vara just Tatjanas besök i Onegin's bibliotek. Visserligen tar sig historien en annan vändning redan efter duellen, men det är först efter Tatjanas besök i biblioteket som hon förstår att det aldrig kommer att bli de två eftersom hon inser att det inte är Onegin hon förälskat sig i, utan i en schablon grundad på romanhjältarna i hennes böcker. «*Уж не пародия ли он?*» frågar hon sig själv. Tatjana reser motvilligt med sin mamma till Moskvas ”brudmarknad”. Från första början vantrivs hon och längtar tillbaka hem. Efter en tid träffar hon en general som hon gifter sig med men Onegin finns fortfarande kvar i hennes tankar. Hennes man, den ”tjocka generalen”, förblir namnlös och det är först i operan som Tjajkovskij namnger honom som furst Gremin. På en bal långt senare möts Tatjana och Onegin igen. Vid det laget har Tatjana förändrats. Hon blir visserligen förvånad och skärrad över att träffa Onegin igen, men hon visar det inte – hon har lärt sig att behärska sig själv, precis som han rådde henne till. Onegin finner det svårt att förstå att Tatjana har ändrat så radikalt. Hon är nu säker på sig själv och möter honom med kall likgiltighet. Kap 8: XXVII:

*Но мой Онегин вечер целый  
Татьяной занят был одной,  
Не этой девочкой несмелой,  
Влюбленной, бедной и простой,  
Но равнодушною княгиней,  
Но неприступною богиней  
Роскошной, царственной Невы.*

Med bitter häpnad blir Onegin medveten om att han håller på att bli förälskad i henne. Efter ytterligare ett möte med Tatjana skriver han ett brev till henne - nu är rollerna omvända. Han skriver tre brev, men utan resultat och börjar om igen läsa de romaner han läst som ung, samma romaner som Tatjana också läst. Läsningen inspirerar honom att söka upp Tatjana och finner henne, blek med ett brev i handen. Han tycker att hon påminner om sitt gamla jag, men Tatjana finner sig snabbt, vänder sig till Onegin och tar till orda. Ironiskt nog är det här faktiskt både första och sista gången i hela berättelsen som Tatjana verkligen *talar* med Onegin, bortsett från hövlighetsfraserna de utbytte under balen i Sankt Petersburg för vilken hon var värdinna. Tatjana förklarar för honom sina känslor i detalj och hur hon kände när han

avvisade henne. Nu är det hennes tur att säga som det är. Hon ifrågasätter hans kärlek och undrar om han egentligen bara är intresserad av henne för att hon nu har en ställning i societeten. Tatjana erkänner att hon gärna skulle byta tillbaka till sitt gamla liv och att hon saknar landsbygdens stillhet. Hennes bekännelse är öppen, okonstlad och fullkomligt ärlig. Hon svamlar inte, utan förklarar sakligt men inte kyligt att hon fortfarande älskar honom, men att hon inte kommer att svika sin make. Kapitel 8: XLVII:

*«А счастье было так возможно,  
Так близко!..Но судьба моя  
Уж решена. Неосторожно,  
Быть может, поступила я:  
Меня с слезами заклинаний  
Молила мать; для бедной Тани  
Все были жребии равны...  
Я вышла замуж. Вы должны,  
Я вас прошу, меня оставить:  
Я знаю: в вашем сердце есть  
И гордость и прямая честь.  
Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна».*

Efter detta går hon lugnt och odramatiskt ut och lämnar Onegin kvar ensam. Också här skulle Tatjana ha kunnat ställa till en scen, men hon väljer att låta bli. Kvar sitter Onegin när plötsligt Tatjanas man uppenbarar sig och läsaren undrar: vad ska hända nu, en till duell kanske? Men historien slutar här och Pusjkin väljer att inte beskriva vad som händer efter Tatjanas farväl. I och med att Tatjana slutgiltigt förklarar för Onegin att hon aldrig kommer svika sin man är kärlekshistorien slut oavsett vad som händer Onegin. Dostojevskij menar också att Tatjana inte bara avvisar Onegin för att hon inte svika sin man, utan även för att hon har förstått att Onegin inte är den hon vill att han ska vara.<sup>51</sup> Det intressanta med kapitel åtta, slutkapitlet, är att se hur Tatjana möter Onegin: hon har förändrats och hon har lärt sig att styra sina känslor. Slutscenen innehåller inga uppskakande skandaler och versromanen slutar således förhållandevis odramatiskt. Epigrafen till slutkapitlet som är hämtat från lord Byron, ”*Fare thee well, and if for ever, still for ever fare thee well*” skulle kanske passa bättre till operans sista scen, där Tatjana faktiskt tar farväl *för alltid*. I operan är avskedet lika definitivt som det är konventionellt. I versromanen däremot, skiljs huvudpersonerna åt utan en massa utdraget svammel och med tanke på deras sociala ställning det är faktiskt troligt att de båda kommer att träffas igen. Tatjanas avsked betyder snarare att det är sista gången de träffas som älskande och hon tar farväl av kärleken till Onegin snarare än honom som person.

---

<sup>51</sup> Dostojevskij, o p. c i t.

## 7. Tjajkovskijs Tatjana

### 7.1 Tatjanas karaktär

Innan man börjar studera karaktären Tatjana och hennes roll i operan *Jevgenij Onegin* måste man komma ihåg några viktiga saker. För det första är Tatjana Larina Pusjkins skapelse, som sedan Tjajkovskij har utgått från när han gjort sig egen tolkning av henne. Man måste också komma ihåg att historien om Onegin och Tatjana vid tiden för operans tillkomst hade blivit ett riktigt fenomen och var alltså vida känd i bildade kretsar. Detta var till både fördel och nackdel för kompositören. Tjajkovskij kunde inte ändra på karaktärerna för mycket. Han måste göra dem så, att publiken kände igen dem från versromanen. Däremot kunde han lita på att hans publik kände igen karaktärerna utan någon omfattande introduktion av dem. För det andra är det självfallet naturligt att karaktärerna i en operaadaption ändå ter sig annorlunda än sina original. Åhöraren har kortare tid att få en uppfattning om karaktärerna och deras moraliska egenskaper, och librettisten/kompositören är tvungen att lyfta fram de dominerande egenskaperna hos hjältarna. Av den orsaken tenderar operahjältar alltsomoftast att just på grund av ovannämnda orsak bli en aning ensidiga. I operaversionen av *Jevgenij Onegin* är vissa karaktärer ”onda” och vissa ”goda” och det gör att deras karaktärer onekligen förlorar en del av sitt djup, sin komplexitet.<sup>52</sup> Speciellt Onegin är typiskt ond: kall, själviskt och fullkomligt hjärtlös. Tatjana förlorar också en del av sitt djup i övergången från romanhjältinna till operakaraktär. I operan får vi lära känna henne genom det hon *gör* (hennes roll och agerande), snarare än genom det hon *är* (hennes karaktär) och detta innebär alltså att vi får se resultaten av hennes personliga utveckling, men inte orsakerna till dem. Tatjana är precis som för Pusjkin en alldeles speciell karaktär också för Tjajkovskij. Till sin bror skriver Tjajkovskij att han är förälskad i Tatjanas gestalt<sup>53</sup> och inleder alltså hela arbetet med operan med att komponera Tatjanas brevsken där hon skriver till Onegin. Tjajkovskij tycks identifiera sig med Tatjana, och han har gett henne väldigt stort utrymme; vi förstår genast att hon är operans viktigaste karaktär. Hon har den längsta arian i operan och flest sånginsatser. Hon är också den enda som får en ordentlig presentation jämfört med t.ex. Onegin, som Lenskij endast presenterar som ”Onegin – min granne”. Vid en första jämförelse med versromanen lägger man snabbt märke till att Tjajkovskijs Tatjana har mycket mera dialog än Pusjkins Tatjana. Hon pratar öppet om sig själv både med sig själv och med andra vilket är naturligt eftersom en tystlåten karaktär logiskt nog inte passar i operasammanhang. Fokus riktas redan från början på Tatjanas förmåga att agera och därför kommer hennes indre värld i skymundan. Hennes funderingar över t.ex. det som hon läser, hennes intryck och förkännningar kommer nästan inte fram alls i operan. Till exempel kan nämnas hennes blixtförälskelse och hennes plötsliga insikt om Onegins karaktär under namnsdagsbalen. Slutscenen och

---

<sup>52</sup> Gasparov, o p. c i t., p 60

<sup>53</sup> Chotuncov, o p. c i t., p 21

framför allt Tatjanas möte med Onegin hade Tjajkovskij från början tänkt ändra på. Tjajkovskijs avsikt från början var att låta Tatjana, efter en stunds tvekande, ge sig hän och falla i Onegins öppna armar och i det ögonblicket skulle hennes man komma in och se dem tillsammans. Efter det skulle Tatjana återfå sin självbehärskning och Onegin skulle rusa ut ur rummet. Efter publikens protester blev Tjajkovskij ändå tvungen att göra slutet mera likt originalet. Att låta Tatjana, en av den ryska litteraturens mest respekterade och vördnadsvärda hjältinnor, tappa omdömet och återfå fattningen endast tack vare sin man, sågs som otänkbart.<sup>54</sup> Beslutet att avvisa Onegin måste förbli Tatjanas eget för att hennes rättfärdiga och orubbliga karaktär ska bestå.

## 7.2 Tatjanas agerande i operan

Tatjana i operaversionen av *Jevgenij Onegin* är med i alla tablåer utom en: andra aktens andra scen, i vilken duellen mellan Lenskij och Onegin utspelar sig. Hon är också den som inleder hela operan i duetten med sin syster Olga och när hon kommer ut på scenen har hon en bok i sina händer. Till skillnad från versromanen börjar alltså operan med Tatjanas och Onegins första möte. Tjajkovskij låter Olga beskriva sin syster genom att jämföra henne med sig själv, så att publiken ska få en snabb överblick över hennes personlighet. För att ta upp temat med hennes fascination för romaner, låter Tjajkovskij Tatjana bli försjunken i en bok och hon berättar för sin mamma och syster hur bokens kärlekspar gör henne bedrövad, hur hon känner oro och medlidande inför deras öden:

*Да как же, мама, повесть мук сердечных  
Влюбленных двух меня волнует,  
Мне так жаль их, бедных!  
Ах! Как они страдают!*

Tatjana lever på samma sätt i operan som i versromanen, både i verkligheten och i böckernas värld. Romanerna Tatjana läser är samma som i versromanen, i förbigående nämns bl.a. Richardsson och hans hjälte Grandisson. Samtidigt läggs inte lika stor vikt vid Tatjanas läseintresse och det är alltså inte romanerna som ligger till grund för hennes förälskelse i Onegin. När Lenskij och Onegin intar scenen blir Tatjana nervös och nästintill lite rädd och vill springa därifrån och när hon ser Onegin för första gången och hon blir blixtförälskad. Jämfört med versromanen är den här scenen märklig, eftersom Tatjana hos Pusjkin varken verkar vara rädd för Onegin eller förälskar sig i honom vid deras första möte. Tjajkovskij beskriver också, till skillnad från Pusjkin, detta första möte och låter huvudpersonerna till och med lära känna varandra under ett kort samtal. Tatjana berättar att hon läser mycket och att hon gärna promenerar

---

<sup>54</sup> Gasparov, o p. c i t., p 88

runt i trädgården och dagdrömmer, varpå Onegin svarar henne att han förut också drömde mycket. Han hinner som ovan konstaterats också med att berätta om sin farbror för Tatjana och Tjajkovskij låter oss förstå att det är detta samtal som ligger till grund för Tatjanas förälskelse. Gasparov noterar att upplägget tydligt påminner om samtida realistiska romaner eftersom vi här, i motsats till i versromanen, får en förklaring varför Tatjana blir förälskad:

*"In the novel, no clue is given that could explain the "elective affinity" felt by the main heroes toward each other: not a word not a glance. In the opera, Onegin conquers Tatiana by declaiming sarcastic lines about his "uncle of most honorable principles"... in the ostentatiously subversive fashion of Rudin, Bazarov, or Raisky".*<sup>55</sup>

Historien går snabbt vidare och redan i nästa scen skriver Tatjana sitt brev till honom och antagligen utspelar sig handlingen redan samma kväll som Onegins besök. Tatjanas utgångsläge ser annorlunda ut här jämfört med i versromanen: hon har tillbringat tid med Onegin, samtalat med honom och fast hon inte känner honom har hon åtminstone skapat sig en vag bild av hans person. Pusjkins Tatjana vet inte hur hon ska börja brevet och vankar nervöst fram och tillbaka i sitt rum medan hon river sönder ett första blad. När hon samlat sig börjar hon åter skriva. Vad gäller själva brevet har Tjajkovskij till stora delar använt Pusjkins ord men strukit vissa stycken och lagt till det inledande avsnittet *«Пускай погибну я, но прежде я в ослепительной надежде...»*. Sen följer i stort sett samma brev som vi kan läsa i versromanen, förutom ett kortare stycke som Tjajkovskij har valt att utelämna: *«...Но говорят, вы нелюдим; в глуши, в деревне все вам скучно...»* Antingen kan vi dra slutsatsen att Tatjana i operan inte reflekterar över denna sida hos Onegin, eller så beror strykningen på nödvändigheten att förkorta texten. Tatjanas aria, brevs scenen, är den första scenen att bli klar och den är också den överlägset längsta arian i hela operan. Att Tatjana sjunger den längsta arian och det faktum att hon är med i nästan alla scener understryker hennes roll som huvudhjältinna. Scenen slutar med att det redan har hunnit bli morgon och Tatjana skickar iväg sin kammarjungfru för att överlämna brevet till Onegin. För Tjajkovskijs samtida var Tatjanas idé att skriva ett brev och erkänna sin kärlek till Onegin inte absurd utan helt förståelig, om än en aning djärv, eftersom många litterära hjältinnor under den här tiden gjorde exakt samma sak.<sup>56</sup> Turgenjovs och Gontjarovs hjältinnor tvekade inte att konfrontera sina älskade, även om motiven och konsekvenserna skiljde sig från de som Tatjana stod inför. Olikt Turgenjovs och Gontjarovs hjältinnor är inte Tatjana villig att offra allt för sin kärlek, för Onegin. Hennes förmåga att inte bara mogna och lära sig att lägga band på sina känslor utan även att förstå Onegin fullt ut, gör att Tjajkovskijs Tatjana sticker ut i en jämförelse med hennes samtida litterära hjältinnor. Boris Gasparov menar att det under 1800-talets senare

---

<sup>55</sup> Gasparov, o p. c i t., p 77

<sup>56</sup> ibid p 86

häftigt fanns en del normer och oskrivna regler när det gällde litterära gestaltningar och att Tatjana helt enkelt inte ”passade in” bland dessa.<sup>57</sup> I första aktens sista scen väntar Tatjana på Onegins svar; hon är nervös och känner på sig att Onegin inte kommer att svara som hon hoppas utan istället skratta åt henne. Några sådana känslor ser vi inte hos Pusjkins Tatjana; hon känner oro, men ångrar inte att hon skrev till Onegin. När Onegin sedan kommer, visar det sig att hon haft rätt. Onegin avvisar henne och avslutar med att uppmana henne att lägga band på sina känslor. Också Onegins agerande tycktes fel av Tjajkovskijs samtida; hur kunde han avvisa Tatjana efter ett så innerligt brev och dessutom på ett så kallt och hjärtlöst och vis? Förvisso får operapubliken endast känna till Tatjanas brev och hennes syn på händelseförloppet vilket vinklar historien en aning. Någon berättare finns ju inte som kan förklara Onegins känslor, att han visst blev rörd av hennes brev. Tjajkovskij låter istället Tatjana utbrista ”Åh Gud, så kränkande, så smärtsamt” för att situationen ska bli ännu mera dramatisk. Samtidigt som Onegin framstår som ondare blir Tatjana också lite svagare. Hennes integritet i versromanen är däremot orubbad trots Onegins hårda ord och Pusjkins Tatjana går från mötet med hedern i behåll.

Tatjanas del i namnsdagsbalen är förhållandevis liten. Fokus riktas nästan enbart på Onegins uppvaktande av Olga och grälet med Lenskij vilket blir hela operans vändpunkt. Scenen börjar med att Tatjana och Onegin dansar med varandra, något som inte händer i versromanen och Onegin hör hur de andra gästerna pratar illa om honom. Därför vill han hämnas på Lenskij och alltså inte för att han tycker synd om Tatjana. Tatjana iakttar Onegin och Olga med svartsjuka och lika snabbt som hon blev förälskad inser hon att Onegin inte kan göra henne lycklig. Detta faktum indikerar tydligt att historien är på väg mot en vändpunkt som får sin bekräftelse i och med att Lenskij utmanar Onegin på duell. Operans Tatjana agerar snabbare och mera spontant än sitt original. Namnsdagsbalen i versromanen innehåller egentligen inga dramatiska vändpunkter, Lenskijs utmanar Onegin på duell först *efter* balen och likaså inser Tatjana först i ett senare skede vem Onegin är. I tredje och sista akten möter vi Tatjana, nu gift med furst Gremin, på en bal i parets hem. Hon möter Onegin utan att röra en min trots att hennes inre är i uppror. Hon konverserar artigt, men förklarar snabbt att hon är trött och går till sitt rum. Hennes man berättar för Onegin hur djupt och innerligt han älskar sin hustru i en aria som överhuvudtaget inte finns med i versromanen. Tjajkovskijs val att låta fusten beskriva sin kärlek till Tatjana i sista scenen markerar både Onegins självskhet när han söker upp henne och ger Tatjana en extra orsak att tillbakavisa honom.

---

<sup>57</sup> *ibid.* p 87

## 8. Konklusion

Utgångspunkten med den här uppsatsen är antagandet att det av olika orsaker finns skillnader mellan hjältinnan Tatjanas roll och karaktär i Pusjkins *Jevgenij Onegin* och Tjajkovskijs *Jevgenij Onegin* och hypotesen att dessa skillnader inte enbart beror på skillnaden i konstform (roman – opera) utan även kan förklaras på basis av samhälleliga och tidsspecifika normer, företeelser och särdrag, samt på de båda upphovsmännens högst personliga förhållningssätt till sina verk och deras sätt att forma handling och karaktärer.

Den första tydliga skillnaden man lägger märke till vid en jämförelse av de båda verken är naturligtvis att librettot är mycket kortare än versromanen. Operan innehåller betydligt färre scener än versromanen (se schemat ovan, s. 18-19), vilket är både logiskt och nödvändigt. Kompositören/librettisten Tjajkovskij var tvungen att skära ner texten av två anledningar: 1) för att operan inte skulle bli för lång och 2) p.g.a att delar i versromanen som t.ex. Tatjanas dröm hade varit mycket svåra att överföra från prosa till musikaliskt drama. Detta innebär förstås att det finns mycket mindre material att utgå ifrån när man ska bestämma de olika personernas karaktärer och moraliska egenskaper, jämfört med i versromanen. Tjajkovskijs libretto betonar till en stor del *lexis*, för att återknyta till Weissteins termer; både i Pusjkins strofer och bitvis i Tjajkovskijs egna rader där han har försökt efterlikna poeten. Språket skiljer sig mellan de olika karaktärerna, t.ex. böndernas sång karaktäriseras av ett talspråkligt uttryck, medan språket i monsieur Triquets kuplett håller en högre stilnivå. Librettot innehåller också ett stort antal helt vardagliga fraser, med vilka Pusjkin understryker operans realistiska drag. Själva handlingen, *mythos*, poängteras inte lika starkt som *ethos*, karaktärernas moraliska egenskaper, vilka lyfts fram och nästintill överdrivs. Sättet på vilket operan framförs, *opsis* är i *Jevgenij Onegin* helt ovidkommande. *Melopoieia* betonas både i operan och i versromanen. I båda verken varierar stil och rytm i de olika partierna; dialogerna, breven och körstyckena skiljer sig tydligt ifrån varandra. Pusjkins text är helt och hållet på rim, han lägger alltså stor vikt vid språket, *lexis*, och också *mythos*. Varje strof är noga uttänkt och språket med dess olika stilnivåer fyller olika funktioner; det finns en mening med valet av varje ord. Versromanens händelser är noga förberedda och hänger logiskt ihop.

Vid en noggrannare jämförelse mellan verken kan man konstatera att stora delar av librettots text är hämtade direkt från originalet, t.ex. Tatjanas brevsцен, och Onegin's avvisande av Tatjana. Dessutom kretsar handlingen i operan endast kring några få utvalda episoder från originalet. Detta bekräftar alltså Boris Gasparov's observation om att ryska 1800-talslibretton ofta ligger mycket nära sina litterära förlagor samt att de ofta endast kretsar kring ett antal utvalda scener från originalet. Librettisten Tjajkovskij har också infogat partier som inte finns med i originalet (t.ex. kören med bondfolk som kommer för att tacka

Larina) för att publiken ska få en bättre uppfattning om den miljö och den tidsanda som handlingen utspelar sig i.

Olikheter som beror på skillnaden i konstform är ganska många. Versromanens Tatjana får en tämligen grundlig presentation och hennes tankar, känslor och personlighetstyp beskrivs fortlöpande ur berättarens synpunkt. I operan får vi lära känna Tatjana först och främst utifrån de dialoger som hon delar med de andra men också av det som de andra berättar om henne. I versromanen är Tatjana en mycket tystlåten figur och hon har mycket få dialoger. Att Tatjana (och alla andra karaktärer) pratar mer i operan än i versromanen beror delvis på att operan saknar berättare. Eftersom operan är en förkortad version av versromanen är det också viktigt att publiken snabbt ska förstå karaktärernas personligheter och deras roller i den. Därför har librettisten/kompositören låtit karaktärerna få ett fåtal utmärkande karaktärsdrag. Operans Tatjana är alltså som redan konstaterats en typiskt god karaktär; naiv, godtrogen och moralisk, men eftersom handlingen går mycket snabbare fram i operan får man en känsla av att hon varken är lika eftertänksam eller djup som i versromanen. Tatjana själv är mycket mera spontan i operan: hon bli både förälskad vid första ögonkastet och inser lika plötsligt under namnsdagsbalen att Onegin inte kan göra henne lycklig. Likaså verkar operans Tatjana inte vara lika tvekan och aktsam, t.ex. är hon helt övertygad om att Onegin är den rätte. I versromanen ifrågasätter ju Tatjana Onegins karaktär: hon är inte säker på hans godhet. Till exempel har Tjajkovskij använt Tatjanas brev nästan helt och hållet som beskrivet i versromanen, men han har strukit raderna som ifrågasätter Onegins karaktär (*Но, говорят вы нелюдим...*) och i slutscenen har han helt och hållet uteslutit Tatjanas kommentarer om Onegins kyla och spydighet som hon konfronterat honom med i versromanens sista kapitel, strof XLV. Operans Tatjana är alltså inte en lika tydligt mångfacetterad personlighet som versromanens original. Tjajkovskij beskriver operans händelseförlopp ur hennes synvinkel. Tatjanas personlighet och utveckling i versromanen påverkas av de böcker hon läser, men också av ryska folksagor, vidskepelse samt hennes giftermål och flytten från landsbygden till staden. Inte minst hennes besök i Onegins bibliotek gör ett djupt intryck på henne, för det är då hon förstår vem Onegin är. Varken Tatjanas dröm eller hennes besök i Onegins bibliotek finns med för att förklara hennes tankegångar och hur hon kommer underfund med hans karaktär; istället är det grälet mellan Onegin och Lenskij som får Tatjana att tvivla på Onegin, även om hon knappast kan förstå hans personlighet eller har tagit reda på vem han egentligen är. Tidsperspektivet är också en viktig fråga. I versromanen utspelar sig händelserna under en lång tid och det är också ett visst tidsintervall mellan historiens olika händelser. Vi vet till exempel att Tatjana i versromanen, efter att hon har skrivit till Onegin, inte får svar av honom på två dagar. I operan är tidsförloppet diffust och Onegins svar till Tatjana kan lika gärna ske samma dag som han fått brevet, som flera dagar senare. Likaså så dröjer det några dagar mellan namnsdagsbalen och duellen i versromanen, medan samma händelser i

operan tycks utspela sig inom loppet av ett dygn. Dessutom vet vi med säkerhet att versromanens handling utspelar sig mellan 1820-1825, men några exakta årtal för när operans handling utspelar sig finns inte. Ingenting i librettot motsätter det faktum att handlingen lika gärna skulle kunna utspela sig under Alexander II regeringstid, som under Alexander I. Denna skillnad är logiskt förklarbar och beror alltså på skillnaden i konststart, eftersom handlingen i en opera, trots mellanspel, alltid sitter ihop som en lång och oavbruten tidsrymd.

Versromanen innehåller flera viktiga teman: Onegin som den överflödiga människan, skillnader mellan stad och landsbygd, satir över samhällsproblem och kanske det viktigaste; Tatjanas utveckling samt författarens utveckling vid sidan av henne. I operan däremot, är det viktigaste temat själva relationen mellan Onegin och Tatjana, vilken Tjajkovskij har beskrivit genom att blottlägga karaktärernas moraliska egenskaper, deras känslor och personligheter. Operan innehåller däremot t.ex. inte någon distinkt samhällskritik. På flera sätt knyter Tjajkovskij an till realismen, vilket är ett tydligt tidsspecifikt särdrag. Operans inledning med kvinnorna som sysslar med hushållsarbete är typiskt realistiskt och vardagligt. Hans karaktärer talar och agerar öppet, och t.ex. Tatjanas agerande att skriva till Onegin framställs inte som överraskande. Vid tidpunkten för operans tillkomst var det som tidigare nämnts inte alls var ovanligt att exempelvis en litterär hjältinna tog kontakt med sin älskade. I versromanen beskrivs hennes agerande däremot som chockerande. I operan är hjältens oförmåga att besvara hjältinnans kärlek också tidstypisk beskriven ur en moralpsykologisk aspekt och framställs som ett tillkortakommande. Samtidigt framhävs också Tatjanas starka moraliska karaktär i hennes förmåga att avvisa honom. Pusjkins framställer Tatjana dels som sin musa och låter sina egna tankar om litteratur och om livet i stort komma till uttryck genom henne. Han låter läsaren förstå att han tycker synd om henne, men vi förstår att det snarare är Tatjanas utveckling och inte hennes olyckliga kärlek som är viktigt i versromanen. I versromanens slutscen påpekar Tatjana att hon känner tacksamhet mot Onegin för att han svarade henne som han gjorde. Hon har förstått att han handlade så som han ansåg lämpligt och hon erkänner att hon gjorde ett tanklöst misstag när hon skrev till honom. På så vis bekräftas Gasparovs iakttagelse att en handling som Tatjanas verkligen sågs som just ett misstag under 1820-talet. Ifall Tjajkovskijs Tatjana skulle be Onegin om ursäkt för sitt agerande så skulle *det* däremot ha ansetts som konstigt istället.

Eftersom Tjajkovskij hade ett så nära personligt engagemang i Tatjanas öde är det inte förvånande att han har framhävt Onegins kyla och egoism och på så vis förstärkt Tatjanas lidande genom dennes orättfärdiga handlande. T.ex. vet vi mycket lite om Tatjanas relation till sin man i versromanen men i operan står det klart att det är ett lyckligt äktenskap Onegin vill förstöra, vilket därmed gör hans beslut att konfrontera henne ännu mera egoistiskt än i versromanen. Dessutom får Tatjana i versromanen tala till punkt utan att Onegin invänder, medan han i operan enträget försöker få henne att ändra sig.

Slutligen kan man alltså konstatera att båda upphovsmännen, Pusjkin och Tjajkovskij, har framställt historien om Onegin och Tatjana ur olika personliga synvinklar. Pusjkin har fokuserat på Tatjanas utveckling; hennes förståelse av världen runtomkring sig och världen inom sig samt på hennes förvandling från flicka till kvinna och hennes roll som uttryckare av Pusjkins egna tankar och känslor. Däremot moraliserar han inte och förhåller sig jämförelsevis neutral i sin skildring av karaktärerna. Samtidigt som versromanen handlar om Onegin och Tatjana, är den också full av andra teman och sidohistorier. Tjajkovskij har valt att fokusera på den olyckliga kärlekshistorien huvudpersonerna emellan, där han framställer Onegin som ond och Tatjana som god. I operan understryks *vad* som händer men inte tydligt *varför*, och de agerandes moraliska egenskaper kan blottläggas endast genom deras agerande. Tatjanas roll blir därmed att vara ett moraliskt ståndaktigt ideal. Tjajkovskij har med andra ord valt att beskriva historien utifrån en psykologisk synvinkel där han visar på huvudpersonernas moraliska triumfer och tillkortakommanden.

## 9. Bibliografi

### Primärlitteratur

Čajkovskij, Pëtr Il'ič, "Evgenij Onegin", in Ivan Šišov (ed.) *Polnoe sobranie sočinenij: Opernoe tvorčestvo*, Moskva Leningrad: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo, 1948 Tom 4

Puškin, Aleksandr Sergeevič, "Evgenij Onegin", in *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva: Izdatel'stvo Nauka, 1964 Tom 5

### Sekundärlitteratur

Brown, David, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study, Volume II The Crisis Years (1874-1878)*. London : Victor Gollancz LTD, 1982

Brown, David, *Tchaikovsky The Man and his Music*. London: Faber and Faber Limited, 2006

Chotuncov, N., (red.) *Čajkovskij o Čajkovskom*. Sankt Petersburg: Izdatel'stvo Sojus chudožnikov, 2010

Dostojevskij, Fjėdr Michailovič, *Puškinskaja reč*,

<http://www.pereplet.ru/moshkow/LITRA/DOSTOEWSKIJ/pushkin.html> 24.03.2011

Emerson, Caryl, *The Cambridge introduction to Russian literature illustrated edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008

Freeborn, Richard, kap. 2, "Eugene Onegin" in *The Rise of the Russian Novel, Studies in the Russian Novel from "Eugene Onegin" to "War and Peace"*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973

Gasparov, Boris, *Five operas and a symphony: word and music in Russian culture*. New Haven: Yale University Press, 2005

Gukovskij, Gregorij Aleksandrovič *Puškin i problemy realističeskogo stilja*. Moskva, 1957

Hasty, Olga Peters, *Pushkin's Tatiana*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1999

Krasinskaja, Lija Emmanuilovna, *Opernaja melodika P.I.Čajkovskogo, k voprosu o vzaimodejcnvii melodii I rečevoj intonacii*. Leningrad: Muzyka, 1986

Lotman, J.M. "Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin" komentarij : posobie dlja učitelja" in Lotman, J.M. *Puškin: Biografija pisatelja; Stat'i i zametki, 1960-1900, "Evgenij Onegin", komentarij*". Sankt Petersburg: Isskustvo-SPB, 1995

Taruskin, Richard, *On Russian Music*. California: University of California Press, 2009

Törnblom, Folke H., *Operans Historia*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1965

Weisstein, Ulrich, "Librettologi: konsten att handskas med ett siamesiskt tvillingpar"; [översättning: Johan Stenström], ingår i: *I museernas tjänst* / Ulla-Britta Lagerroth...(red.). Stockholm : B Östlings bokförl. Symposion, 1993