

Genom läsning av Jurij Lotmans bok Den poetiska texten har många nya dimensioner hos språket öppnats för mig. De språkliga upptäckter jag gjort med Lotmans hjälp har inspirerat mig till en översättning av Bloks dikt Neznakomka. Till min översättning har jag fogat en analytisk kommentar. Denna kommentar har jag byggt upp med utgångspunkt från min tolkning och översättning av dikten, men jag har också sökt ge en allmänorienterande bild av poesins språk och dess semantiska möjligheter.

Det är min förhoppning att uppsatsen skall inspirera läsaren till studium av Lotman, och till insikt om det poetiska språkets betydelse. Poesin är inte någon isolerad företeelse. Den är en aspekt av det språk som vi alla har gemensamt, och den manar oavslått till kreativitet och nyskapande.

Tillägg: I boken Rysk poesi 1890-1930 (Stockholm 1972) har Bengt Jangfeldt och Björn Julén tolkat en rad dikter, bland vilka Bloks Neznakomka återfinnes. Jangfeldt och Juléns tolkning återger originaldiktens meter, men saknar ambitionen att återge dess rim. Denna bok har kommit till min kännedom först sedan jag avslutat föreliggande arbete, varför den inte spelar med i min kommentar. Men dess tolkning av Neznakomka är givetvis av stort intresse som jämförelseobjekt utanför uppsatsens ram.

Sven Strömqvist

ALEXANDER BLOKS DEN OKÄNDA - EN ÖVERSÄTTINGSSTUDIE

Innehållsförteckning

Alexander Blok: Neznakomka	sid	6
Den okända - en översättning av Bloks dikt	sid	8
Om poesins språk	sid	10
Reflexioner i samband med översättningen	sid	14
Uppsatsförfattarens tolkning av dikten	sid	19
Några detaljer i förhållandet mellan originaldikten och översättningen	sid	23
Beskrivning av diktens rytm och meter	sid	26
Noter	sid	28
Litteraturförteckning	sid	29

Я помню ту ночь, перед самой зарей,  
когда он впервые прочитал "Незнакомку",  
— кажется, вскоре после того, как она  
была написана им. Читал он ее на крыше  
знаменитой башни Вячеслава Иванова.  
Блок, медлительный, внешне спокойный,  
молодой, загорелый (он всегда загорал  
уже ранней весной)... по нашей неотступной  
мольбе уже в третий, в четвертый раз  
прочитал эту бессмертную балладу своим  
сдержанным, глухим, монотонным, без-  
вольным, трагическим голосом. И мы,  
впитывая в себя ее гениальную звукопись,  
уже заранее страдали, что сейчас ее  
очарование кончится, а нам хотелось,  
чтобы оно длилось часами...

(Корней Чуковский: Александр Блок)

## Незнакомка

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух джж и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач,  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,  
И раздается женский визг,  
А в небе, ко всему приученный,  
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен  
И влагой терпкой и таинственной,  
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
"In vino veritas!" кричат.

И каждый вечер, в час назначенный,  
(Иль это только снится мне?)  
Девичий стан, белками схваченный,  
В туманном движется окне.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веет древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине.

Den okända

Om kvällen över resturangerna  
är luften vild och dovt kompakt,  
regeras rusiga harangerna  
av vårlig, däven andes makt.

I fjärran, över grändens dammande,  
och trista sommarstugestråt,  
glimtar en skyltkringla svagt flammande,  
och någonstans hörs barnagråt.

Och varje kväll, bortanför bommarna,  
med plommonstoppen fräckt på sne',  
går de förfarna vitsartjommarna  
sin tur med damsällskap brevê.

På sjön i klykan åran gnider sig,  
och någonstans hörs en kvinnas skrik.  
På himlen månens skiva vrider sig  
förstrött, på allting överrik.

Och varje kväll, i glaset skimrande  
syns sällsamt vännens anletsdrag  
av beska dolska vätskan flimrande  
bedövad, kuvad, liksom jag.

Runt grannborden går, sömnigt girande,  
lakejer slött med sina glas.  
Suputer, som kaniner plirande,  
skränar "In vino veritas!"

Och varje kväll så händer följande:  
(Eller jag kanske drömmer allt?)  
I fönstret genom dimman böljande  
drar, sidenhöljd, en flickgestalt.

Och långsamt, bland de druckna banande  
sig väg helt ensam, inga fler,  
dofter och dimma dovt frammanande,  
vid fönstret sätter hon sig ner.

En vind från ur och från legenderna  
drar genom sidentygets natt.  
Av ringar pryds de smala händerna,  
av sorgefjädrar hennes hatt.

Och säreget en närhet följer mig  
bortom den dunkla sløjans rand -  
Här ett förtrollat fjärran döljer sig,  
och fjärran en förtrollad strand.

Fördolda ting är mig förkunnade,  
mig gavs en glimt av solens ljus,  
och själens vinklar, rikligt unnade,  
har genomträngts av vinets rus.

Och strutsfjädrarna slokar, böjande  
sig i min hjärna tungt och brett.  
Ögonen blåa djupnar, dröjande  
i blom på stranden, avlägset.

En skatt finns i min själ, en strålande,  
och jag på nyckeln ensam bär!  
Visst har du rätt, din spritbest skrålande!  
Jag vet: i vinet sanning är.

### Om poesins språk

Språket är ett föreställnings- och kommunikationsmedel. När vi talar med varandra önskar vi att informationen skall nå fram utan att missförstås. Vi strävar efter entydighet.

Våra sinnen förmedlar en mängd impulser till hjärnan, som strukturerar dem till system. Hjärnan gör det till stor del med hjälp av språket. Vill vi föra ett fullödigt samtal med någon, förutsätter det att denne talar samma språk som vi. Det förutsätter vidare att han förfogar över samma system som vi, d.v.s. att han kan peka på egenskaper hos de företeelser som vi åsyftar med våra ord, och eventuellt relatera dem till speciella sammanhang.

Språket har många funktioner. En av dem är den litterära. Man kan betrakta denna funktion som en tendens: Ju längre en text fjärrar sig från det naturliga språket, desto tätare uppträder de egenskaper som karakteriserar den litterära funktionen. Poesins språk ligger i denna tendens' yttersta syftning. Vilka är då dess karaktäristika? Kompositören kan förverkliga sina idéer först sedan han lärt sig musikens speciella språk: notskrift, harmonilära, orkestrering etc. På samma sätt måste bildkonstnären tillägna sig bildkonstens språk. Från dessa båda skiljer sig diktaren: han har redan ett språk, det naturliga kommunikationsspråket, som behärskas även av hans publik. För att detta språk skall vinna rang av konstnärligt uttrycksmedel, måste det tillföras andra egenskaper och möjligheter än de som det naturliga, konventionella språket förfogar över. Det måste deformerars. Roman Jakobson har sagt att poesi är organiserat våld mot språket. Organiserat, ty diktaren har, medvetet eller intuitivt, en plan, ett syfte med sin deformation eller förskjutning av normalspråket.

Diktarens möjligheter att omstrukturera normalspråket till ett konstnärligt fruktbart material är nära nog oändliga. För att vidare utveckla detta påstående, krävs en kort redogörelse för det konstnärliga språkets dubbelnatur. Ett konst-



närsligt meddelande (t.ex. en dikt) har alltid två tolkningsmöjligheter. Dessa bygger på två grundläggande betraktelsesätt:

Tolkning 1. Dikten tolkas på samma sätt som ett ickekonstnärsligt meddelande. Varje betydelsebärande element i texten uppfattas som ett tecken med självständig betydelse. Tecknen adderas mekaniskt, och summan utgör helhetsintrycket. Mottagaren har i sin tolkning sökt uppfatta meddelandet så entydigt som möjligt. Eventuella avvikelser från syntaktiska, morfologiska och ortografiska (etc.) normer (= system som mottagaren tillägnat sig), uppfattar mottagaren som felaktigheter, och läser utan reflexioner vidare.

Tolkning 2. Dikten tolkas som ett enda tecken med hel och odelbar betydelse. För att beskriva (avbilda) ett objekt, har diktaren framskapat en helhet, och de betydelsebärande element som tillsammans frambär denna helhet utgör endast delar av detta enda tecken. Dessa delar kan inte summeras mekaniskt, ty de är mångsidigt relaterade till varandra. De påverkar inbördes varandras relationer så, att helheten blir en väv, som skulle skifta nyans om den berövades en endaste beståndsdel. Avvikelser från normer spelar enligt denna tolkning en väl beräknad roll.

Konklusion: Dikten bevarar hela den semantik som finns hos texten som ickekonstnärsligt meddelande (Tolkning 1) och får samtidigt en integrerad extra-betydelse (Tolkning 2).

Det inbördes spel som försiggår i dikten kan analyseras och hänföras till olika egenskaper hos språket, olika nivåer<sup>1</sup>. Som exempel anför jag den fonematiska, den morfologisk-grammatiska och den lexikaliska nivån. Vidare bildar versraden en nivå, liksom strofen en. Dessa nivåer kan motverka

eller stödja, framhäva eller undertrycka varandra o.s.v. Diktens traditionella indelning i verser och strofer<sup>2</sup> gynnar dialektiska spänningar, antitetiska konstruktioner och parallellism.

En framträdande egenskap hos det poetiska språket är dess låga redundans. I det ickekonstnärliga språket är redundansen hög: I en frekvent fras som "Surt, sa räven om rönnbären." skulle det i en gynnsam kontext räcka med att säga "surt", för att lyssnaren skulle kunna gissa sig till meddelandets helhet. Genom att uttala "surt" förorsakar den talande att en impuls hos den lyssnande når det system som rymmer meningens helhet. Den lyssnande reagerar med att fylla ut: "sa räven om rönnbären", innan den talande fullbordat meningen. Inom poesin förhåller det sig annorlunda. Diktaren kan i t.ex. första strofen locka fram ett system hos läsaren, och därmed förorsaka en förväntning på andra strofens innehåll. Denna förväntning krossas emellertid ofta med följd att läsaren tvingas koppla om till ett nytt system. Möjligheten att gissa sig till vad som skall komma är i poesin mycket liten.

Ett väsentligt förhållande är att det ickekonstnärliga språket är primärt i förhållande till poesins språk. Det är tacksamt för diktaren att ha en publik som behärskar samma språk som han själv, ty därigenom har han redan kontakt med publiken: Tolkning 1 klarar i stort sett alla läsare av. Men för att läsaren skall glida in i Tolkning 2 och uppleva tjusningen i det sekundära språkets dimension, krävs en analytisk aktivitet, både från mottagarens och diktarens sida. En av analysens huvuduppgifter, som jag ser det, är just att öppna dimensioner som varit dolda för läsaren, att bibringa honom oanade (eller att intellektuellt utreda intuitivt anade) aspekter, att förmedla upptäckter.

I sammanhanget är det av vikt att ha Saussures distinktion *la langue* - *la parole* aktuell. Det som ovan benämnts "det konstnärliga språket" är en abstraktion som uttrycker den totala potentialen, alla tänkbara språkliga möjligheter

som en diktare kan förfoga över. Den konkreta manifestationen, det speciella tillfälle då en viss, bestämd del av möjlighetsfältet förverkligas, representeras av dikten. Men man får inte betrakta det konstnärliga språket som en isolerad företeelse. Det är sekundärt i förhållande till det icke-konstnärliga språket, och därigenom intimt förbundet med detta. Som tidigare nämnts bildar poesins språk yttersfären av det konstnärliga språket, vilken tillåter den största möjliga deformationen av det konventionella språket.

Genom att analytiskt genomtränga en dikts koncentrerade semantik, kan man upptäcka inte bara diktens speciella kvalitéer, utan även exempel på språkets uttrycksmöjligheter över huvud taget. Sålunda är litteraturvetenskapen och lingvistikens intimt förbundna med varandra.

### Reflexioner i samband med översättningen

När man översätter en dikt, ställs man inför en mängd intressanta svårigheter. Den mest elementära förutsättning för att översättningen skall lyckas är att översättaren förstår dikten språkligt och innehållsligt enligt Tolkning 1 (se ovan) : Uppfattad som information av ickekonstnärlig art<sup>3</sup>, kan dikten utan större svårigheter översättas. Önskar man på ett exakt sätt återge ordens stilvalörer, kan man i en prosaöversättning använda sig av flera definierande ord för att täcka ett enda i grundtexten.

Men en diktöversättning kräver givetvis långt mera. Redan en kursiv analys visar hur intimt förbunden stilen är inte bara med innehållet, utan även med formen. För att närma sig originalets semantiska beskaffenhet, måste översättningen anta samma form som grundtexten. Den innehållsliga översättningen måste alltså underkasta sig originaldiktens meter, rimflätning, strofindelning etc. I detta sammanhang aktualiseras en av de många definitioner som formulerats för att täcka begreppet stil:

Stil är resultatet av ett val.

Jag låter tillkomsthistorien av den elfte strofens två första verser i min översättning tjäna som exempel. När följande led var klara

Fördolda ting är mig förkunnade,  
en glimt av solens ljus,

kunde jag tänka mig tre möjligheter att fylla ut luckan: jag fick - jag har - mig gavs. "mig gavs" smälter onekligen bäst in i kontextens stil.

Med avseende just på poesin kunde det vara lämpligt att utvidga ovannämnda stildefinition:

Stil är resultatet av ett val,  
och av de kombinationsmöjligheter detta val medför.

Det betyder att om vi bestämmer oss för ett visst ord och placerar detta i en viss position i det metriska schemat, blir det låst till vissa kombinationsmöjligheter, vilka be-  
tingas av bl.a. syntaktiska normer. Därmed begränsas också  
vår handlingsfrihet, eller rättare sagt ställs större krav  
på vår uppfinningsrikiedom, under det fortsatta skapandet.  
För att belysa detta, anför jag som exempel tredje strofens  
utformningsskeden: Nästan genast dyker ordet bommarna upp  
som ett lämpligt slut på första raden. Till sitt innehåll  
ligger det mycket nära originalets, och rytmiskt passar det  
in i samma position som grundordet. "bommarna" är givet.  
Efter mycket grubblande inställer sig rimordet tjommarna<sup>4</sup>.  
Första och tredje strofen kommer till:

- 1 Och varje kväll, bortanför bommarna
- 3 gå de förfarna vitsartjommarna

Det talspråkliga "tjommarna" svarar med hjälp av förledet  
"vitsar-" endast nödtorftigt mot originalets "остряки".  
Ordet slår dessutom an en speciell stilton, och påverkar  
utformningen av andra och fjärde raden:

- 2 med plommonstopen fräckt på sne',
- 4 sin tur med damsällskap brevê.

Serien fräckt - på sne' - damsällskap - brevê ansluter sig  
till det upprättade stilmönstret. Men min avsikt med andra  
och fjärde raden var snarast att berättiga ordet tjommarna  
i tredje raden. Genom andra och fjärde raden söker jag  
kompensera det udda ordet tjommarna, som i sin tur för-  
orsakats av det välvalda bommarna.

Kompenseringsmekanismen är utomordentligt fruktbar som hjälp  
när man överför information, som är knuten till en dikts  
koncentrerade och krävande form, från ett språk till ett  
annat. Om man i översättningen av en versrad prioriterat  
en viss nivå hos originalet, har detta ofta skett på be-  
kostnad av en annan nivå. Det gäller då att inom utrymmet  
av de taktodelar som fortfarande är "lediga", kompensera

1. Verklighetens objekt är uppbyggt av ett visst material. Detta material står i relation till vissa strukturer. Vår upplevelse av objektet är beroende av hur vi uppfattar dess relation till strukturerna.
2. Diktaren registrerar objektet. Han uppfattar strukturerna, tolkar dem, och låter dem bli skapande principer<sup>5</sup> för det nya material, språket, med vars hjälp han skall återskapa det ursprungliga objektet.

Resonemanget är abstrakt, men som en rimlig förklaring ter sig följande: Diktaren har en upplevelse av ett visst objekt. Han vill återskapa denna upplevelse i ord. Till sitt förfogande har han språket. Genom att i klartext beskriva objektet och eventuellt händelseförloppet, har diktaren producerat ett konventionellt och entydigt meddelande. Men själva upplevelsen, som han genomträngdes av så intensivt, har gått förlorad. Prosan kan genom definierande konstruktioner beskriva även upplevelsens natur, men i detta fall gäller det att återge upplevelsen i poesins koncentrerade form. Diktaren tvingas tillgripa andra uttrycksmedel än det konventionella språkets, och glider in i det poetiska språkets "la langue" för att välja och vraka. Låt oss med ett konkret exempel<sup>6</sup> åskådliggöra en tänkbar situation: Diktaren befinner sig i en fruktträdgård. Han blir stående framför ett äppleträd. Det blåser och han får en intensiv känsla av att trädet viskar. Diktaren skriver i sin dagbok:

ЯБЛОНЯ шепчет.

Så småningom önskar han skriva en dikt som ger uttryck åt upplevelsen. Han tänker igenom händelsen och finner att det viskande ljudet var det centrala. Att låta detta viskande bli en skapande princip för den verbala tolkningen av upplevelsen, erbjuder inga svårigheter ur en aspekt: Språket äger en uppsättning onomatopoetiska ord. Men redan i dagboken använde han ett ljudhärmande verb och detta förlänade inte upplevelsen en fullödig återklang. Här måste tillgripas mer raffinerade metoder! Om man mättade hela versraden med frikativor:

## ЧТО ТЫ ШЕПЧЕШЬ ВИШНЯ?

Att äppleträdet blev till ett körsbärsträd är en överkomlig förlust jämfört med den virst frikativan i det nya ordet innebär. Med шепчешь som kärnord blir alla frikativor i versraden ljudhärmande! Lägg särskilt märke till hur ändelsen -ешь, som konventionellt har enbart grammatisk betydelse, bringats att spela en onomatopoetisk roll<sup>7</sup>. Diktaren har lyckats tolka den struktur som objektet i grundupplevelsen var knuten till (i exemplets fall de faktorer som samspelade till att diktaren förnam viskningen), och göra den till en skapande princip för versradens semantik.

Uppsatsförfattarens tolkning av dikten

Jag övergår nu till att presentera min egen, personliga tolkning av Bloks dikt.

Det förefaller som om Bloks viktigaste skapande princip för dikten Neznakomka var rörelse. De fyra första stroferna beskriver fyra olika miljöer, mellan vilka man förflyttas under läsningen. I de fyra följande stroferna befinner man sig i en restaurang, vars stämning antytts redan i diktens inledningsstrof. I strof 9-12 framträder ytterligare en miljö: ett förtrollat fjärran och en förtrollad strand.

Ett påtagligt grepp som bidrar till att framhäva en rytmisk rörelse är växlingen mellan tids- och rumsadverbial i diktens sju första strofer (grovt räknat dess första hälft). Den första strofen inleds med ett tidsadverbial, den andra med ett rumsadverbial o.s.v. I diktens andra hälft saknas denna effekt, och särskilt intressant är att tidsdimensionen fullständigt försvunnit: Fr.o.m. strof åtta uppträder inte ett enda tidsadverbial.

Den grundläggande skillnaden mellan strofens två hälfter är följande: Första hälften beskriver en konkret verklighet, andra hälften en visionär (drömd?) värld. Denna växling är lätt att tolka som en rörelse från det medvetna till det undermedvetna.

Har Blok sökt förbereda steget in i den visionära värld som uttrycks i stroferna 9-12? För att bäst besvara frågan bör vi undersöka dikten baklänges. Vi finner då att i stroferna 5-8 uppträder några ord som fungerar som ett slags media för övergången till det undermedvetna, utomverkliga, visionära:

strof 5	"влагой (...) таинственной"
strof 7	"туманном (...) окне"
strof 8	"духами (...) туманами"

Att man befinner sig i gränstrakterna mellan medvetet och undermedvetet utsägs i klartext genom



"Иль это только снится мне?"

Vi går ytterligare ett stycke bakåt och kommer till strof-erna 1-4. De rymmer alla en miljöbeskrivning. Denna beskrivning består av omnämmanden av

typ a: något som är knutet till jorden och det konkret berörbara.

typ b: något som finns ovanför, i den fria rymden (alltid uttryckt med prep. над).

Kan man på grundval av denna iakttagelse tolka typ b som en symbol för det undermedvetna? (det undermedvetna som tydligare träder fram i stroferna 5-8, för att slutligen växa till en dominerande föreställning i stroferna 9-12.) I strof 1 finner man onekligen ett belägg för denna tolkning: Liksom vårt handlingsmönster styrs av det undermedvetna, så styrs också suputerna av den vårliga och förruttnelsebringande anden. Märk hur raffinerad övergången mellan strof 4 och 5 blir enligt denna tolkning. Syftar "друг единственный" på "диск"? I så fall har над-sfären glidit ned till det konkreta, medvetna ("в моем стакане отражен") och tonen för närmandet till det undermedvetnas domäner har därmed slagits an.

Den första strofen har ett strategiskt läge i dikten, semantiskt sett. Den upprättar ett mönster, som följande strofer kan bevara eller bryta mot på olika sätt. I detta mönster ingår den betydelsefulla над-konstruktionen. Det är onekligen ett fenomen att just den tredje strofen saknar над-Ingrediensen. Därmed underkastas diktens fyra första strofer lagen om den tredje fjärdedelen<sup>8</sup>.

Ovannämnda lag är tillämplig även på dikten som helhet. Dikten delas upp i fyra delar:

Del 1. Strof 1-4 utgör den betydelsefulla första fjärdedelen. Den upprättar ett mönster, nämligen den rytmiska växlingen mellan tids- och rumsadverbial.

- Del 2. Strof 5-8 följer det mönster som upprättats av den första fjärdedelen. Strof 8 inleds visserligen inte med det väntade rumsadverbialet, men dock av ett adverbial. En stark anknytning har strof 8 i "пьяными", som hör till den i del 2 beskrivna miljön.
- Del 3. Strof 9-12 bryter mot mönstret. Strof 9 inleds med nyckelordet *веять*. Detta verb verkar kontaktskapande, det förmedlar sambandet mellan medvetet och undermedvetet, mellan verkligt och utomverkligt.

I Afanasij Fets dikt *Сияла ночь* (1877) uppträder verbet med nära nog samma funktion: I Fets dikt skapar det kontakt mellan förfluten tid och nuet. Att Fets användning av *веять* varit en inspirationskälla för Blok är inte omöjligt. Så här porträtterades Blok år 1898 av en nära vän:

"(...) молодой человек, изячно одетый, с венчиком золотистых кудрей, с розой в петлице и тросточкой... Он только что окончил гимназию и веселился. Театр, флирт и стихи... Уже его поэтическое призвание вполне обнаружилось. Во всем подражал Фету, идей еще не было, но пел. (...)"

- Del 4. Strof 13 kan sägas sammanfatta huvudinnehållet i dikten. Genom denna funktion skiljer den sig från de övriga stroferna och bildar en del för sig. Den är dock rytmiskt förbunden med de tre närmast föregående stroferna. Denna relation behandlas vidare nedan.

Den sjunde strofen innehåller ett viktigt ord: "снится". Verbet snuddar vid ett sinnestillstånd som ligger nära sömnen, nämligen hypnosen. Det drömtillstånd som kommer till uttryck i strof 9-12 kan tolkas som en följd av hypnos. Den som förmedlar denna hypnos är den mystiska unga kvinnan, *Незнакомка*. Hos henne finns ett antal detaljer, vilka fungerar som hypnotiska media:

strof 9 "шелка"  
 strof 10 "вуаль"  
 strof 12 "перья" samt  
 "очи синие бездонные"<sup>9</sup>

Med hypnostolkningen som ledstjärna finns det anledning att närmare studera de två första versraderna i strof 12:

И перья страуса склоненные  
 В моем качаются мозгу,

Strutsfjädrarna fungerar som ett medium för hypnosen. Diktaren ser dem böja sig, och deras vaggande rörelse tränger in i hans hjärna, där de blir till en rytm. Denna rytm kommer till uttryck i andra versraden. Det är inte långsökt att tillmäta качать ljudsymbolisk betydelse. Liksom gungningen består av rytmiskt återkommande moment, består verbet av två stavelser som liknar varandra: ka och ча. Man frågar sig vidare varför ordföljden inte är den naturliga (качаются в моем мозгу), då diktens generösa relation mellan rytm och meter<sup>10</sup> skulle tillåta en sådan. Genom den speciella ordföljden har Blok framhävt just den ljudsymboliska sidan hos verbet. Lägg märke till hur attributet "моем" bygger upp en förväntning hos läsaren på ett följande huvudord. Förväntningen går i uppfyllelse genom det slutställda "мозгу". De båda orden korresponderar dessutom dels såsom tvåstaviga ord med betoningen på sista stavelsen, dels genom sina m-ljud.

Hypnosen, transkriberad till en rytm, har påverkat kompositionen av diktens fyra sista strofer. Två motiv avlöser rytmiskt varandra i diktarens associationsbanor. I strof 10 framträder det första motivet, i strof 11 det andra. Strof 12 låter det första motivet återkomma i varierad form, och fördröjer (analogt med strof 11) variationen av det andra motivet, som realiseras i strof 13 (Beträffande varannanstrofs-rytm, jämför adverbialväxlingen i diktens första hälft!) :

- strof 10      (...) берег очарованный  
И очарованную даль.
- strof 12      (...) дальнем берегу.
- strof 11      Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,
- strof 13      В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!

#### Några detaljer i förhållandet mellan originaldikten och översättningen

Syftet med ovanstående utredning har varit att ge en del aspekter på översättningens mål och medel. Den har också fäst uppmärksamheten på detaljer i förhållandet mellan Bloks dikt och min översättning. Jag vill emellertid gärna belysa ytterligare några detaljer. De inskränker sig till fall, där översättningen skiljer sig från originalet på ett sätt som gör att en kommentar kan vara av intresse. Jag behandlar avsnitten i tur och ordning, med början på strof 4.

strof 4:      Det ord som kräver den varsammaste behandlingen i denna strof är "кривится". Dess primära betydelse i kontexten är kröka sig, men dess bibetydelse grimasera får inte gå helt förlorad vid översättningen. "vrider sig" blir därför det led som första versradens rimord får rätta sig efter. "скрипят уключины" är som helhet ljudhärmande. "i klykan åran gnider sig" återger genom i-ljuden och klusilerna något av originalets onomatopoetiska karaktär.

strof 7:      Ljudleken "böljande" - "sidenhöljd" ansluter sig till diktens skapande princip att i semantiskt syfte tillvarata fonetiska effekter.

- strof 8: Den betydelseskilnad som föreligger mellan *дух* och *духи* hindrar inte att "духами" möjliggör en association till "дух" och första strofen. Därför har jag valt att upprepa "dovt". På så sätt bevaras möjligheten att associera till första strofen.
- strof 9: Det vanligaste subjektet till *вєрь* är onekligen *вєрє*. Vinden är dessutom en arketyper och kan, i enlighet med psykoanalytikern Jungs resonemang om det kollektiva undermedvetna, smidigt användas i överförd betydelse. "natt" kan förefalla som ett mindre lyckat rimord. Natten är emellertid diktarens (i den romantiska traditionen) element par excellence, och passar därför in i det drömska tillstånd som diktaren här beskriver.
- strof 10: Visionen tar sats i strof 9 för att växa till full styrka i strof 10. Här är det slöjan som fungerar som medium för upplevelsen av det utomverkliga. Diktaren blickar in under slöjan och upptäcker där ett förtrollat landskap. Det föreligger en viktig förbindelse mellan första och andra versraden. Just det faktum att skalden är fjättrad av en säregen närhet (till det undermedvetna enligt min tolkning), gör det möjligt för honom att se igenom slöjan. Första versraden är en betingelse för den andra. Det föreligger ett kausalförhållande mellan de båda raderna. I min översättning har det kommit till uttryck så, att originalets satsvärdiga fundament<sup>11</sup> (versrad 1) bildar subjekt, medan originalets subjekt får bilda objekt. Rimordet "rand" är kanske inte helt lyckat. Dock: det är en skillnad i ljusstyrka mellan resturangens skumrask och det ljusa landskap som skimrar bakom slöjan. Ljusstrimma, rand.

strof 12: Med "tungt och brett" har jag försökt återge något av den gungalstrande rytmen i originalversen. Tungt associeras dessutom till sömn (hypnos). "очи синие бездонные" är, som redan nämnts, ett medium för diktarens visionära upplevelse. "бездонные" tolkar jag som ett uttryck för rörelse: Hennes ögon är bokstavligen outgrundliga, de är oändligt djupa, och genom att se in i dem kommer diktaren allt längre in i landskapet, där rörelsen avstannar på den fjärran stranden. Där får ögonen blommors egenskaper. Min översättning uttrycker denna rörelse genom att förvandla adjektivet "бездонные" till ett verb, "djupnar". Att det är fråga om en rörelse när man ser in i någons ögon, styrks av ryskans eget språkbruk: Она смотрит в глаза...

strof 13 En viktig egenskap hos den sista strofen i en dikt är dess förmåga att tvinga läsaren till om-läsning, att förmå honom att än en gång gå igenom dikten. Den magnifika avslutningen "Я знаю: истина в вине." äger sin styrka främst genom två förhållanden. Det första är dess anknytning till "In vino veritas" i strof 6. Det föreligger en skriande opposition mellan det tillfälle då supöterna fåfängt skrävar det latinska citatet, och det tillfälle då diktaren själv, med sitt väsens hela förståelse uttalar frasen på modersmålet. Det andra förhållandet är att den sista strofen lyckas framhäva denna opposition genom ett raffinerat ljudspel: Märk hur bromsande tungt "чудовище" är, och hur lätt "истина в вине" flyter. "spritbest" torde genom sin myckenhet av konsonanter, och genom sin rytmiska egenskap av spondé, hämma versradens rytm något.

### Beskrivning av diktens rytm och meter<sup>12</sup>

Diktens tretton strofer har alla samma metriska schema:

```

    ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ -
    ~ - ~ - ~ - ~ -
    ~ - ~ - ~ - ~ - ~ - ~ -
    ~ - ~ - ~ - ~ -
  
```

Fyra versrader bildar en strof. Varje versrad består av fyra jambor. Skillnaden ligger i radsluten: första och tredje versraden är hyperkatalektisk med två stavelser, medan andra och fjärde versraden är akatalektisk. Rimflätningen är AbAb. Det akatalektiska radslutet bildar manligt rim. Det hyperkatalektiska radslutet är konstruerat på ett särskilt sätt: det med det manliga rimmet vanligtvis alternerand kvinnliga (troké), har bytts ut mot ett löpande rim (daktyl):

KMKM → LMLM<sup>13</sup>

Den konkreta språkrytm vi finner i dikten skiljer sig från det abstrakta, ideala metriska schema, som tecknats ovan. Diktens metriska schema kan på rytmens nivå varieras genom att en betonad stavelse substitueras av en obetonad. I den fyrtaktiska jambiska versen kan denna пиррихий (engelskans pyrrhic eller light verse) infalla på

```

första takten:  ~ ~ ~ - ~ - ~ -
andra takten:   ~ - ~ ~ ~ - ~ -
tredje takten:  ~ - ~ - ~ ~ ~ -
  
```

I Neznakomka dominerar den sista varianten. Att det är just den tredje av de fyra jamberna som mest frekvent

bryter mot det metriska schemat, äger ett speciellt intresse. Det är tydligt att lagen om den tredje fjärdedelen är giltig även för rytmens nivå i dikten.

### Slutord

Min tolkning av dikten har till stor del växt fram under översättningsarbetets gång, då en mängd problem tvingat mig att reflektera djupare över orsaksmöjligheter till strofernas bestämda uttryck. Jag har medvetet sökt beröra Neznakomka själv så lite som möjligt. Hon är det oförtolkade<sup>14</sup>...



## Noter

1. Termen är Lotmans.
2. Den fria versen kan beskrivas som ett "minus-grepp", d.v.s. diktaren låter bli att realisera ett traditionellt versmått, såsom konventionen bjuder. Härigenom får dikten en del av sin styrka.
3. D.v.s. innehållet uppfattas som det allt igenom väsentliga, medan formen betraktas som godtycklig.
4. Tjomme är ett slangspråksfärgat ord med synonymerna snubbe och kompis.
5. Uttrycket är uppsatsförfattarens.
6. Exemplet som följer är uppsatsförfattarens.
7. Ett mycket intressant fenomen: I poesins språk kan, i motsats till det ickekonstnärliga språket, även foner vara betydelsebärande.
8. Se Lotman Den poetiska texten sid. 74.
9. Att jag valt att ta med attributen till очи beror på att de tycks ha haft en innerlig betydelse för Blok. Om sin andra diktsamling, *Нечаянная Радость*, skriver han: "Нечаянная Радость близка. Она смотрит в глаза мне очами синими, бездонными и незнакомыми (...)"
10. Beträffande diktens rytm och meter, se sid. 26.
11. Med fundament (termen är Paul Diderichsens) menas ett satsled, annat än subjekt och predikatsverb, vilket inleder en huvudsats. Ett satsvärdigt fundament är en satsförkortning, som fogas initialt till en huvudsats.
12. Beträffande distinktionen rytm - meter, se Lotman Den poetiska texten sid. 67.
13. Se Kemball Alexander Blok, A study in rhythm and metre sid. 58-59.
14. Den danske filosofen och författaren Villy Sörensen är uttryckets upphovsman.

Litteraturförteckning

GORDIN, A.M. och ORLOVA, V.N. Aleksandr Blok, Izd.  
Prosveščenie Leningrad 1972.

JAKOBSON, Roman Poetik och lingvistik, Sthlm 1974.

KEMBALL, Robin Alexander Blok, A study in rythm and metre,  
London 1965.

LOTMAN, JU.M. Lekcii po struktural'noj poétike, Tartu 1964.

Den poetiska texten, Sthlm 1974. (Övers. av  
Analiz poétičeskogo teksta, Leningrad 1972.)