

Finlandssvenskarna som förmedlare av rysk kultur på 1920- och 30-talen

Ben Hellman, Tomi Huttunen, Tintti Klapuri & Lauri Piispa

1900-talets första decennier var en rik och banbrytande tid för den ryska kulturen. Det var en tid då nya former söktes, då avantgardegrupper bildades och häftiga konstkrig fördes, en tid som ytterligare påskyndades av den samhälleliga omstörtning som revolutionen hade framkallat. I västvärlden hade den moderna ryska litteraturen, bild-, film-, och teaterkonsten ett brett inflytande. Finland var i en särställning. De kulturella banden till Ryssland hade varit starka under autonomins tid, men kapades när Finland blev självständigt och inbördeskriget bröt ut. Den unga republikens andliga klimat präglades av bitter ryssfientlighet och en stark rädsla för kommunismen, ett arv från förryskningsperioderna och inbördeskriget i början av seklet. I det politiska livet och bland de bildade klasserna uppstod en nationalistisk radikalism i vilken rasistiskt rysshat utgjorde en naturlig del. Den finskspråkiga kulturkretsens kontakt till Ryssland bröts så gott som helt p.g.a. av den här utvecklingen med den följden att den ryska kulturens guldålder passerade tämligen obemärkt förbi. Man sökte utländska intryck i väster.

Situationen var ändå inte lika svartvit i de finlandssvenska kulturkretsarna där det fanns en betydligt bättre kännedom om den nya ryska konsten. De lediga kontakterna till den ryska kulturen kan delvis förklaras av att många finlandssvenska författare, översättare, bildkonstnärer och musiker var hemma från S:t Petersburg och det mångkulturella Karelska näset. Även kontakterna till den ryska emigrantkulturen som blomstrade i mellankrigstidens Helsingfors var täta. Många ryska familjer i Helsingfors antog svenska som sitt andra språk istället för finska. I det tidiga 1920-talets Helsingfors fanns det t.o.m. ett litet finlandssvenskt förlag, Biblio, som i samarbete med emigranter utgav ryskspråkig litteratur och lät översätta finsk och svensk litteratur till ryska. (se Hellman 2009) I vår artikel lyfter vi fram centrala aktörer på kulturfältet under mellankrigstiden och hävdar att kontakterna var breda också utanför kretsen av modernister och aktörer från Karelska näset.

En presentation av de mellankrigstida kulturkontakterna börjar givetvis med Edith Södergran. Hösten 1922 översatte Södergran den ryska poeten Igor Severjanins dikter för den tvåspråkiga modernistiska tidskriften *Ultra*. Egofuturisten Severjanin (f. Igor Lotarjov, 1887–1941), som senare hamnat i skymundan, var på 1910-talet framför allt känd för sina ”diktkonserter” (*poezokontsert*) där han ”sjungande” deklamerade sin motivmässigt dekadenta lyrik. Efter att ha invandrat till Estland efter den ryska revolutionen började Severjanin turnera också utomlands. Han höll även tre

deklamationssoiréer i Helsingfors i oktober 1923 (Severjanin 1988, 50). Severjanin tilltalade en bred publik, dels med sin lyrik och dels med sin dandyism som efterliknade Oscar Wildes. Han kritiserades ofta för sin banalitet, men rytmiken och neologismerna i hans dikter mottogs positivt redan av den samtida kritiken (se Terjochina & Sjubnikova-Guseva 2005, 295–297). Medan han var bosatt i Estland etablerade Severjanin täta kontakter med estniska modernister. Severjanins inflytande kan skönjas i t.ex. de estniska poeterna Henrik Visnapuus och Albert Kivikas produktion (se Hennoste 2016, 321–323).

Södergrans översättning av Severjanins ”Insjöballad” (”Ozerovaja ballada”, 1910) och ”Ouverture” (”Uvertiura”, 1915) är särskilt betydande eftersom den tvåspråkiga *Ultra* också nådde en finskspråkig läsekrets. Detsamma gäller även för den presentation av Severjanin (Södergran 1922) som Södergran skrev för tidskriften. Vi vet att unge Olavi Paavolainen var synnerligen förtjust i den urbana maskinromantik som dikten ”Ouverture” utstrålar. Samma dikt översattes till finska år 1930 för tidningen *Tulenkantajat* (”Eldbärarna”) av Södergran-översättaren och lyrikern Uuno Kailas. Hans version baserar sig sannolikt på Södergrans rytmiskt skickliga översättning:

Ananas i Champagne! Ananas i Champagne!
Hur underbart gnistrande, gott och pikant!
Jag är halvt uti Norge, jag är halvt uti Spanien,
impulsivt inspirerad, jag fattar mitt stift.

Surr av aeroplan! gny av automobiler!
expressernas vindtjut! isjakternas flykt.
Någon kysses med våld, någon illa blir slagen!
Ananas i Champagne – är kvällarnas puls.

Bland damer nervösa och spirituella
till en drömfars förvandlar jag livstragedien...
Ananas i Champagne! Ananas i Champagne!
Från Moskva till Tokio, från New York upp till Mars!
(Severjanin 1922.)

Samtidigt översattes Severjanin också av Jarl Hemmer. Översättningen av Severjanins ”Morgon” (”Russkaja”, 1913) ingick i Hemmers antologi *Lyriska översättningar*. Severjanin-vågen som

svepte över det svenska Finland år 1922 är överraskande. På annat håll i Europa hade Aleksandr Blok, Vladimir Majakovskij och Sergej Jesenin klart etablerat sig som den nya ryska lyrikens budbärare. Dessa tre var också de första vars verk översattes till andra språk. Södergrans Severjanin-feber torde vara förknippad med tematiken i Severjanins tidiga verk där den individualistiska upplevelsen och natursymboliken förenas på ett sätt som påminner om Södergrans egen lyrik. Ur Hagar Olssons och Södergrans inbördes korrespondens (Olsson 2016) framgår att Södergran ansåg Severjanin representera den allra modernaste lyriken och såg honom som en rysk motsvarighet till henne själv. Södergrans sätt att betrakta just Severjanin som den unga ryska lyrikens undantagsindivid talar också om avståndet som växer mellan henne och den sovjetryska kulturen i vilken Severjanin redan i början av 1920-talet representerade en förgången era.

Den enda översättningen, utöver Severjanins texter, som kan anses vara gjord av en finlandssvensk modernist är Ina Behrsens översättning av Sergej Jesenins dikt "Preobrazjenije" (1917, "Förvandling") som publicerades år 1928 i Quosego. Behrsen hade fått hjälp i översättningsarbetet av Henry Parland. Parland som var född till en mångspråkig familj i Viborg tillbringade sin barndom i Kiev, S:t Petersburg och Kannas. Han var en viktig medlarfigur mellan den ryska och den finlandssvenska modernismen. I hans bibliotek fanns bl.a. den 1913 utkomna antologin *Sadok sudej II* ("Domarsumpen") med manifest, dikter och grafik av ryska futurister, samt verk ur Anna Achmatovas, Vladimir Majakovskijs, Sergej Jesenins, Alexander Bloks och Ilja Ehrenburgs produktion. Av futuristerna var det särskilt urbanisten och den hyperbolodlande poeten Majakovskij som klart influerade Parlands egen lyrik i slutet av 1920-talet. Bildspråket i Parlands dikter tangerar särskilt och överraskande de ryska imaginisterna, bl.a. Jesenin och Anatolij Mariengof, och deras tendens att se egenvärdet i ett metaforiskt språkbruk. I sin essä "Om de senaste litterära rörelserna i Finland" Parland (1970, 145) såg i allmänhet ryska imaginismen som en rörelse som väl kan jämföras med den finska expressionistiska poesin.

Hela natten visslade månen
blåa rökskuggor genom mörkret
tills de dogo i morgongnisslet
(Parland 1932, 6).

I essän "Den modernistiska dikten ur formalistisk synpunkt" (1929) introducerar Henry Parland den ryska formalistiska litteraturvetenskapen och dess begreppsapparat för den finländska läsaren. Han fokuserar särskilt på formalisten Viktor Sjklovskijs sedermera världskända *ostranenie*-teori (1917)

som behandlar den experimentella konstens väsen. Parland återger Sjklovskijs tanke och kopplar den uttryckligen till poesins bildspråk: ”Diktens uppgift är att åter bringa oss i en levande kontakt med vår omgivning. För att kunna göra det, måste den rycka tingen ur deras all dagliga belysning. Den känsla av nyhet och omedelbarhet, som vi härvid erfara, framkallar i vårt medvetande en reaktion, d. v. s. en poetisk upplevelse. Den poetiska bilden utför detta värv. Den tar ett begrepp och flyttar det med tillhjälp av ordet till en *ny* plats i sammanhangen: ger det sitt eget namn (...) Vi ser det från en *ny, oväntad* sida.” (Parland 1932, 105.) Sjklovskij utvecklade begreppet *ostranenie* (främmandegöring) framförallt för att beskriva de ryska futuristernas språkliga experiment. Imaginisterna drog nytta av formalismens läror i den egna poesin och metafor teorin. Parland granskar samma fenomen visavi den finlandssvenska lyriken. Det är därför föga överraskande att den formalistiska konstsynen jämte det imaginistiska bildspråket finns återgivna i Parlands modernistiska och autofiktiva roman *Sönder* (1930). Dessutom hade Parland läst Mariengofs imaginistiska roman *Cyniker* (1928) före han skrivit sin första och enda roman.

Parland var också den första i Finland att presentera sovjetfilmen. Mot slutet av 1920-talet hade den ryska revolutionsfilmen rönt stort intresse i västvärlden, men inte i Finland. År 1929 skrev Parland en rad banbrytande filmessäer där han presenterade sin syn på filmens estetik och den moderna filmkonstens olika fenomen. I essäerna “Två motsatser – den ryska och den amerikanska filmen” och “Den sovjetryska filmen” (ur verket Parland 1970) höjde han den sovjetiska stumfilmen till filmkonstens dåvarande kulmen, och betonade dess betydelse som utforskare av filmens egna uttrycksmedel. (Se Stam 1998, 161–176.)

Finlandssvenskarna skulle också i fortsättningen spela en viktig roll som främjare av rysk film i Finland. Den ryska filmens öde i Finland var generellt sett mödosamt. År 1929, samma år som Parlands essäer utkom, startade författaren och affärskvinnan Hella Wuolijoki en omfattande affärsverksamhet med syfte att importera ryska filmsuccéer för att visas i finländska biografier; projektet föll ihop när det stötte på motstånd i form av statlig censur och ekonomiska svårigheter. (Hupaniittu & Piispa 2015.) Ända till slutet av 1930-talet förbjöd Statens filmgranskningsbyrå så gott som alla sovjetiska filmer. De visades emellertid på filmklubben Projektio där finlandssvenska kulturpersonligheters insatser var avgörande. Filmklubben, som var den första av sitt slag i Finland, instiftades år 1935 av Arteks grundare: arkitekten Alvar Aalto, konstkritikern Nils-Gustav Hahl och konstmeccenaten Maire Gullichsen. Projektio var del av en filmrörelse som spridit sig i Europa under mellankrigstiden. Målet var att höja filmens status som konstform. Klubben strävade att göra filmutbudet mera mångsidigt enligt utländska förebilder, och att visa betydande verk inom den

moderna filmkonsten som kommersiella distributörer ignorerade. Projektio kunde också kringgå censuren och visa svartlistade filmer, eftersom filmvisningarna inte var offentliga utan avsedda endast för klubbmedlemmar. (se t.ex. Mickwitz 1995, passim)

Filmklubbarna var en viktig distributionskanal i västvärlden för den ryska filmen. Sovjetfilmen ingick redan från början i Projektios repertoar. Klubben visade t.ex. bröderna Vasiljevs socialrealistiska grundverk *Tjapajev* (1934), Viktor Turins dokumentärklassiker *Turksib* (1929) samt filmen *Thunder over Mexico* (1934) sammanställd i USA av filmmaterial från Sergej Eisensteins resa till Mexiko. (Jäntti 1957/1984) Trots att klubben visat endast ett fåtal sovjetfilmer var den tvungen att stänga sina dörrar efter endast ett och ett halvt år. Detta till följd av ett samarbete mellan detektiva centralpolisen och tullen.

Den mest kända sovjetfilmsentusiasten bland klubbens aktiva medlemmar var kritikern och blivande filmregissören Nyrki Tapiovaara som i flera artiklar presenterade rysk film utgående från sina egna vänstersinnade premisser. Av de andra aktiva klubbmedlemmarna hade klubbsekreteraren Hans Kutter – Hufvudstadsbladets filmkritiker fr.o.m. 1936 – den närmaste kontakten till rysk film. Kutter hade redan tidigare som redaktör visat ett intresse för den ryska kulturen; från början av 1930-talet framträdde han som en kännare av rysk litteratur och modern rysk teater. Hans essä "Filmen och dess problem" (*Finsk tidskrift* 10/1936) är i finländska förhållanden en sällsynt djuplodning i filmhistoriens och samtidens problematik. I essän Kutter gick igenom filmens tekniska utvecklingsskeden och särskilt den amerikanska filmindustrins hegemoniska ställning. Kutter tillskrev den sovjetiska filmen särskild betydelse. Enligt honom låg dess vikt i att "den gav social och politisk innebörd åt en filmkultur, som höll på att urarta till medelklassförstörelse." (Kutter 1936, 176)

För Kutter som för Parland tidigare var sovjetfilmernas politiska innehåll ett problem, och hans essäer från 1930-talet lyckades aldrig helt lösa denna konflikt. Å ena sidan påstod Kutter att sovjetregissörer var mera entusiastiska över filmteknik än propaganda, "och de rent agitatoriska avsnitten [i deras filmer] ha därför ofta blivit ganska tillfälligt insatta" (Kutter 1936, 176). Filmernas konstnärliga förtjänster hade alltså tillkommit utanför det propagandistiska. Samtidigt hävdade han:

Men å andra sidan rymma dessa filmer avsevärda kvantiteter intellektuella sprängämnen tack vare sin rent indirekta propaganda, därigenom att just filmer som

Oktober, S:t Petersburgs sista dagar ock Slagskeppet Potemkin förtälja om livet i tsartidens Ryssland med så bitande satir och framhålla revolutionens nödvändighet med ett så betvingande patos att de ovillkorligen rycka åskådaren med sig (Kutter 1936, 175).

Kutters balansgång blottar den konfliktfyllda beundran som borgerliga liberaler hyste. Det fanns en uppriktig önskan att försvara dessa filmer samtidigt som det var omöjligt att godkänna deras socialistiska, revolutionära innehåll. Projektio stämplades som en vänstervriden klubb. Det oaktat delade många av klubbens kärnmedlemmar den här känslan av konflikt. Efter att ha sett Julij Rajzmans film *Tukthuset* (Katorga, 1927) som visades på Projektio, funderade Nils-Gustav Hahl i ett brev: ”Hur kan dessa ryssar vara sådana konstnärer – jag förundras över att så isolerade människor (enligt vår uppfattning) har kunnat göra så friska, storslagna, välgörande konstverk” (citatet ur Schildt 1985, 117).

I slutet av 1930-talet blev samhällsklimatet friare och sovjetfilmerna fick till slut kommersiell distribution. De spreds av filmentreprenören Gustaf Molin. Också han torde ha hyst motstridiga känslor för sovjetkulturen. Molin var född i S:t Petersburg i en finsk-svensk familj och hade gjort karriär inom det ryska affärlivet redan innan revolutionen. Efter revolutionen bosatte han sig i Finland och började verka inom filmindustrin. På 1920-talet byggde Molin upp ett av Finlands mäktigaste filmimperier (Hupaniittu 2015, Stewen 1999), och i början av 1930-talet inledde han ett samarbete med den sovjetiska handelskommissionen (Piispa 2017, 15). Som vit emigrant var Molin en ganska överraskande handelspartner för handelskommissionen som officiellt företrädde Sovjetunionen. Molin sympatiserade knappast med Sovjetunionen, men var synbarligen en tillräckligt rutinerad affärsman och filmkännare för att se sovjetfilmens potential. Dessutom var han en naturlig partner för handelskommissionen på grund av sin bakgrund och sina kunskaper i ryska. Efter Molins död år 1938 fortsatte hans ryska hustru Larisa Molin samarbetet med handelskommissionen. Molin distribuerade filmsuccéer som Vladimir Petrovs historiska storfilm *Peter den Store* och Sergej Eisensteins *Alexander Nevskij*. Filmerna spreds via Molins bolag Kosmos-film och visades på biografen Capitol som Molin grundat i Helsingfors centrum. Hans bolag var kända även bland senare vänner av sovjetfilmen, eftersom bolagen hamnade i Sovjetunionens ägo efter kriget och fortsatte på sätt att visa sovjetfilmer. (Stewen 1999, 171.)

Molin verkade helt utanför de modernistiska och vänstersinnade kulturkretsarna. Det gjorde även Rafael Lindqvist som onekligen kan anses som det tidiga 1900-talets främsta översättare av rysk

litteratur till svenska, både med tanke på mängden av översättningar och hur tidiga de var. Den Uleåborgsbördige Lindqvist (1867–1952) inledde redan år 1904 sitt arbete med den ryska modernismen med att översätta symbolisten Konstantin Balmonts dikter till sin samling *Ur Rysslands sång I*. Lindqvist fortsatte att aktivt översätta ända fram till 1945 då hans sista antologi *Under röd himmel* utkom. Hans översättningar till svenska fick bred spridning, eftersom de också ingick i antologier som utkom i Sverige efter kriget. Förhållandet mellan Lindqvist, som var känd för sina konservativa och judefientliga åsikter, och de finlandssvenska modernisterna var svalt. Det som Quosego-kretsen sysslade med ansåg Lindqvist vara elitistiskt strunt (se *Blinkfyren* 1928). Och i *Quosego* (1928, 26) skämtades det friskt på svekomanen Lindqvists bekostnad i bl.a. en karikatyr som framställde överklassens vapendragare, poeten Bertel Gripenberg som Don Quijote och Lindqvist som dennes Sancho Panza.

Den mest betydande av Lindqvists översättningsarbeten är samlingen *Sånger i rött och svart* (1924) som är en ovanligt tidig översättning av rysk modernistisk lyrik i en nordisk kontext och sällsynt även i en europeisk kontext. I samlingen ingår bl.a. Bloks poem *De tolv* (*Dvenadtsat*, 1918), Jesenins ”Tavarisjtj” (”Tovarisjtj”, 1917) samt flera av Majakovskijs dikter. I Sverige översattes Blok, Jesenin och Majakovskij först efter kriget. Översatta till finska förekom en dikt var av Blok, Jesenin och Majakovskij i Olavi Paavolainens verk *Nykyäikää etsimässä* (1929). Poemen *Tavarisjtj* till exempel saknar till denna dag en finsk översättning. Lindqvists i finländska förhållanden exceptionella kännedom om rysk litteratur kan förklaras av hans kontakter till den slaviska avdelningen i Helsingfors universitets bibliotek, där han tjänstgjorde som amanuens i början av 1900-talet. Under autonomin var avdelningen ett s.k. friexemplarsbibliotek dit största delen av litteraturen utgiven i Ryssland och utlandet levererades. En betydande samling futuristiska särtryck från 1910-talet fanns sålunda inom räckhåll för den språkkunniga läsaren. Antologin *Poezija bolsjevistskich dnej*, som utgavs 1921 av emigrantförlaget Mysl i Berlin, fanns tillgänglig på slaviska avdelningen och var en central källa för Lindqvists egen *Sånger i rött och svart* vars undertitel *Ett urval ryska dikter från bolsjevismens dagar* är en direkt hänvisning till den ryska antologin.

Motiven för Lindqvists översättningsverksamhet varierar. Å ena sidan är det klart att syftet var att ge aktuell information om Sovjet-Ryssland som då betraktades som ett fiendeland; å andra sidan var största delen av den lyrik som Lindqvist översatte, särskilt dikterna i *Sånger i rött och svart*, av en tidlös karaktär, och upptogs senare i den modernistiska lyrikens kanon. I förordet till den avslutande delen av hans största översättningsarbete *Ur Rysslands sång* (1936), anger Lindqvist själv både

estetiska och politiska motiv för sin översättningsverksamhet (Lindqvist 1936). Kännetecknande för Lindqvists översättningar är en flitig användning av ryska ord och uttryck, vilket var något som Hagar Olsson anmärkte på i sin recension av *Sånger i rött och svart* (Olsson 1924; se också Holmström 1990). Den ryska terminologin, som skulle ge texten ett exotiskt intryck, präglade fullständigt Lindqvists översättning av t.ex. Bloks dikt *De tolv* (närmare om detta i Klapuri 2016). Lindqvist förklarade de termer som han använde i textens fotnoter, vilket kan ses som ett sätt att markera översättningens kognitiva dimension: att använda ryska termer och förklara dem är samtidigt ett sätt att förklara rysk kultur för läsaren.

Under mellankrigstiden var det de finlandssvenska kulturaktörerna som upprätthöll Finlands tunna band till den samtida ryska kulturen. Det är svårt att peka på enhetliga fenomen. Motiven varierade från estetiska, till politiska och kommersiella. De finlandssvenska modernisternas insats som förmedlare av rysk kultur var sist och slutligen förvånansvärt begränsad. Inte heller den politiska vänstern verkar ha spelat en betydande roll. De som fick mest uträttat var Rafael Lindqvist som drevs delvis av högerpolitiska motiv, och Gustaf Molin som förmedlade rysk kultur genom sin affärsverksamhet.

Källor

Primära källor

Kutter, Hans (1936): "Filmen och dess problem", *Finsk tidskrift* 10/1936, s. 170–184

Parland, Henry (1932): *Återsken*, Helsingfors: Söderström

Parland, Henry (1970): *Säginteannat*. Samlad prosa 2, Helsingfors: Söderström

Severjanin, Igor (1922): "Ouverture" ("Uvertiura", 1915), övers. Edith Södergran, *Ultra*.

Kirjallistaiteellinen aikakauslehti – Tidskrift för ny konst och litteratur 2, s. 20

Sekundära källor

Blinkfyren ("Kungsnummer"), juni 1928

Hellman, Ben (2009): "Biblion. A Russian Publishing House in Finland", i *Vstrechi i stolknovenija. Meetings and Clashes*, Slavica Helsingiensia 36, Helsinki: Helsinki University Press

- Hennoste, Tiit (2016): *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*. Tallinn & Tartu: Tartu ülikooli kirjastus
- Holmström, Roger (1990): "Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlandssvensk modernism och den unga ryska dikten", i *Carina Amicorum. Carin Davidsson septuagenariae*, Åbo: Åbo Akademis Förlag, s. 125–135
- Hupaniittu, Outi (2015): "Gustaf Molin. Suomalaisen elokuva-alan unohdettu suuruus", Kansallisfilmografia-Elonet: http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1919-1929/gustaf-molin-suomalaisen-elokuva-alan-unohdettu-suuruus#_ftn28 (hämtat 18.1.2017)
- Hupaniittu, Outi & Piispa, Lauri (2015): "Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva", *Lähikuva* 3/2015, s. 7–29
- Jäntti, Eino (1957 [1984]): "Projektion esitykset", *Studio 14. Elokuvan vuosikirja 1984*, Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö, s. 142–144
- Klapuri, Tintti (2016): "Venäläisen modernistisen runouden suomalainen käänköshistoria", *Avain* 3/2016, s. 40–55
- Lindqvist, Rafael (1936): "Förord", i *Ur Rysslands sång II*, del 3, Helsingfors: Blinkfyren
- Mickwicz, Joachim (1995): "Elokuvakerho Projektio eli kulttuuribolsevikit ja Etsivä keskuspoliisi", *Lähikuva* 2/1995, s. 14–23
- Olsson, Hagar (1924): "Rysk revolutionsdikt i svensk tolkning", *Svenska pressen* 16 december
- Olsson, Hagar (2016 [1955]): *Ediths brev*, Helsingfors: Schildts & Söderström
- Piispa, Lauri (2017): "Neuvostoelokuva 1930-luvun Suomessa", *Idäntutkimus* 1/2017, s. 3–19 [skämtteckning över Bertel Gripenberg och Rafael Lindqvist] *Quosego* 1/1928, s. 26
- Severjanin, Igor (1988): *Igor Severjanin: Pisma k Avguste Barabanovoj 1916–1938*, red. Bengt Jangfeldt & Rein Kruus. Stockholm: Almqvist & Wicksell International
- Stam, Per (1998): *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland
- Stewen, Kaarle (1999): "Elokuvahistorian unohdettu luku. Miten Suomesta tuli neuvostoelokuvan näyteikkuna", *Kanava* 3/1999, s. 169–172
- Södergran, Edith (1922): "Igor Severjanin", *Ultra. Kirjallistaiteellinen aikakauslehti – Tidskrift för ny konst och litteratur* 5, s. 72–73
- Terjochina, V. & Sjubnikova-Guseva, N. (2005): "Kritika o tvortjestve Igorja Severjanina", *Igor Severjanin. Tsarstvennij pajats*, Sankt-Peterburg: Rostok, s. 295–409