



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV 350

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2017

FANTASTISK REALISME

Om Dostojevskijs litterære metode

Kaja Østgård Martinsen

INNHOLDSFORTEGNELSE

INNLEDNING	3
REALISME	6
Realisme som litterær metode og litteraturhistorisk periode	6
Den realistiske roman	7
Virkelighet og sannhet gjennom språket	11
DOSTOJEVSKIJS FANTASTISKE REALISME	15
Realist i høyere forstand	15
Dostojevskijs polyfoniske roman	19
Det fantastiske og eksepsjonelle	27
OPPTEGNELSER FRA ET KJELLERDYP	35
Kjellerdypet versus den sosiale verden	41
Kjellermennesket: Arrogant, brutal og fantastisk	52
Fri vilje, isolasjon og ensomhet	57
FORBRYTELSE OG STRAFF	61
Raskolnikovs ideologi og den sosiale virkelighet	66
Raskolnikovs dialogiske forhold til andre	72
Lidelsens vei til moralsk erkjennelse og personlig forbedring	77
AVSLUTNING	82
SUMMARY	84
LITTERATURLISTE	85
Primærlitteratur	85
Sekundærlitteratur	85

INNLEDNING

Fjodor Mikhailovitsj Dostojevskij (1821-1881) blir ofte regnet som en av litteraturhistoriens store romanforfattere. Han ble født i Moskva hvor faren hans arbeidet som sykehuslege på et hospital for fattige. Etter morens død i 1837 ble Dostojevskij og broren Mikhail sendt av faren til den militære ingeniørhøyskolen i St. Petersburg, og i 1843 ble Dostojevskij uteksaminert av ingeniørhøyskolen med stilling som ingeniøroffiser. Men allerede i oktober samme år tok han avskjed fra militæret for å forfølge den litterære drømmen.

I 1846 debuterte han med romanen *Fattige folk* som gjorde at han fort ble anerkjent i Russlands litterære kretser. Dette førte til at han i 1847 ble medlem av Petrasjevskij-kretsen som var en stor litterær gruppe som samlet seg både for å lese og skape tekster som kunne spre de revolusjonære ideene de hadde. Bøkene og tekstene de leste under møtene, var forbudte i Russland på denne tiden, og under et av disse møtene i 1849 leste Dostojevskij opp Belinski's «Letter to Gogol» som er en protest mot tyranniet og det føydale samfunn. Gruppen var uvitende om at en informant var til stede under møtet som senere rapporterte det videre til myndighetene. Noen dager senere ble Dostojevskij og mange av de andre medlemmene av Petrasjevskij-kretsen arrestert, og i november 1849 ble Dostojevskij og fjorten andre dømt til døden for de kriminelle aktivitetene de hadde tatt del i. De ble dømt av en rett bestående av både sivile og militære. Omtrent en måned før henrettelsen skulle finne sted, revurderte Tsar Nikolaj I dommen, og bestemte seg heller for å gi Dostojevskij fire år med hardt arbeid i en fangeleir i Sibir etterfulgt av militærtjeneste som straffesoldat. Han beordret likevel en «likksom»-henrettelse, og i desember samme år ble Dostojevskij, sammen med 22 andre Petrasjevskij-medlemmer, ført til henrettelsesstedet. Rett før henrettelsene skulle finne sted, ble de benådet.

I begynnelsen av 1850 startet hans fireårige fangenskap i den sibirske fangeleiren i Omsk, og han kom ikke ut derfra før i januar 1854 da han startet på den resterende delen av straffen i militær tjeneste som straffesoldat. Han ble frigjort fra militær tjeneste i 1859 på grunn av dårlig helse, men ble fortsatt ansett som politisk suspekt og satt under overvåkning. Han var i tillegg forvist fra Moskva og St. Petersburg frem til november samme år da han fikk tillatelse til å flytte til St. Petersburg med sin familie. Resten av livet fortsatte han som forfatter og kjempet for å publisere tekstene sine. Under åpningen av Pusjkin-monumentet i Moskva i 1880 nådde han høyden av sin popularitet gjennom sin berømte tale hvor han

uttrykte sin tro på det russiske folk som fornyere av kristendommen og skapere av universell fred og harmoni.

Oppholdet i den sibirske fangeleiren ble avgjørende for Dostojevskijs utvikling – gjennom samværet han hadde med de andre fangene, fikk han en dypere innsikt i menneskesinnet, han fant tilbake til troen på Kristus og det russiske folk, og hans oppgjør med den materialistiske sosialisme og rasjonalisme begynte. At han ble preget av religiøs mystikk og politisk konservatisme, er tydelig i hans fem store romaner som etterfulgte soningen, fra *Forbrytelse og Straff* (1866) til *Brødrene Karamazov* (1879-80), som alle tar opp de evige og grunnleggende spørsmålene om menneskets sanne vesen, skyld, lidelse, moralens grunnlag og Guds eksistens.

Som forfatter har Dostojevskij hatt stor innflytelse på ettertiden sin og verdenskjente forfattere som Tolstoj, Nietzsche og Hamsun fant inspirasjon i hans tekster. Dostojevskij er et navn som har stor betydning i litteraturen selv over 100 år etter hans død, og den dag i dag blir romanene hans stadig trykket i nye opplag, i nye oversettelser, verden over. Det viser at det fortsatt eksisterer et stort marked for dem, så det er åpenbart at Dostojevskijs verker fortsatt er aktuelle for ytterligere undersøkelser og analyser av litteraturforskere, og det til tross for at det allerede finnes en lang forskningstradisjon. Så hva er det ved Dostojevskijs romaner som gjør at de er like aktuelle i dag som de var på 1800-tallet? Hva er det ved hans fremstilling av verden som fortsatt når frem til leserens nysgjerrighet, hva er det ved romanene hans som fortsatt virker appellerende? Jeg tror det har mye med hans særegne litterære metode å gjøre, og det er dette jeg skal undersøke nærmere i denne oppgaven.

Dostojevskij blir betegnet som realist, men hans romaner står i en særstilling innenfor 1800-tallets realistiske litteratur. Hans realistiske metode inkluderer fremstillingen av menneskets indre følelsesliv – han setter karakterene sine i en psykologisk spenning som utløser de motstridende kreftene i deres irrasjonelle følelsesliv. Det finnes i tillegg et religiøst og etisk plan i hans romaner hvor karakterenes irrasjonalitet og følelsesliv blir fremstilt i relasjon til den mystiske, ukjente og transcendent virkelighet som ligger «bakenfor».

Han utforsker samfunnet i dets helhet og bryter med den tradisjonelle monologiske romanen ved å benytte seg av flere selvstendige stemmer som fører til at de ulike elementene blir belyst fra flere synsvinkler, samtidig som han undersøker dybdene i menneskets indre følelsesliv. Dette gjør han ved å fremstille fantastiske og/eller eksepsjonelle momenter eller

hendelser i et vanlig hverdagsliv. Dostojevskij legger stor vekt på samfunnets «ømme» punkter – han fremstiller faktiske problemer som eksisterer i virkeligheten, men som ingen vil snakke om og derfor gjerne blir ignorert. Dette gjør han ved å fremstille momenter som avviker fra det normale og hverdagslige, og det er denne metoden som gjør det mulig for Dostojevskij å konkretisere de store, evige spørsmål gjennom karakterene sine, og ta opp dype, psykologiske temaer som fremmedgjøring og den moderne ensomhet.

Denne formen for realisme kaller Malcolm V. Jones for «fantastic realism», eller «fantastisk realisme», og i denne oppgaven kommer jeg til å benytte meg av dette begrepet. Det er denne spenningen mellom virkelighet og litteratur, sannhet og fiksjon, som er en av grunnene til at romanene fortsatt har stor relevans og aktualitet i dag.

Dostojevskijs fantastiske realisme er moderne og ideologisk, og i denne oppgaven skal jeg undersøke om romanenes kontinuerlige relevans og aktualitet er knyttet til hans særegne realistiske metode. Jeg kommer ikke til å undersøke eller ta stilling til forholdet mellom hans eget liv og hans forfatterskap da mitt hovedfokus kommer til å være på hans realistiske litterære metode og den samfunnsproblematiserende tematikken den er med på å manifestere. Jeg vil undersøke hvilken effekt denne metoden har i to av hans romaner, og forsøke å finne ut av hva som er moderne og aktuelt i hans fantastiske realisme. Romanene jeg kommer til å analysere, er *Opptegnelser fra et Kjellerdyp*, som utkom i 1864 i Dostojevskijs eget tidsskrift *Epoch*, og *Forbrytelse og Straff* som muligens er hans mest kjente roman, som ble utgitt i 1866. Romanene har ulik form, men de tematiserer lignende problemer.

Jeg skal først redegjøre for den tradisjonelle forståelsen av begrepet «realisme», før jeg videre vil diskutere hvordan Dostojevskijs realisme skiller seg ut, og drøfte hva hans fantastiske realisme innebærer, med utgangspunkt i Mikhail Bakhtin's tese om polyfoni og tekstene til Malcolm V. Jones og Sven Linnør. Deretter vil jeg analysere *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* og *Forbrytelse og Straff* i lys av Dostojevskijs realistiske metode. Til slutt vil jeg drøfte hvorvidt hans fantastiske realisme er knyttet til romanenes vedvarende aktualitet.

REALISME

Realisme er et omfattende begrep som kan være vanskelig å definere siden det er en litterær retning som har vært betydningsfull for både litteraturhistorien og litteraturteorien – realismen blir ofte ansett som selve starten på moderne kunst, slik vi kjenner den i dag. Michel Olsen illustrerer hvor stort begrepet er i kapittelet «Realisme» i *Gensyn med Realismen* (1996) hvor han skriver at realisme er mer som en familie enn et begrep, med tanke på at man i realismefeltet kan finne ideer og oppfattelser av begrepet som er uforenlige med hverandre. Han påpeker også at realistiske aspekter og ideer i litteraturen er å finne så tidlig som i Aristoteles sin *Poetik*. Aristoteles hevder at det finnes to grunner til all poesi i verden: Etterligning er noe som faller helt naturlig for mennesker, og dette er et faktum som åpenbarer seg allerede fra barnsben av (barn etterligner voksne, som foreksempel når de leker «familie»). Etterligning er i tillegg en effektiv læringsmetode for mennesker siden vi lærer gjennom å etterligne eller observere etterligninger. Aristoteles fremhever at dikteren skal kunne fremstille det som *kan* skje ifølge nødvendighetens eller sannsynlighetens lover, han ser det nemlig slik at historien beskriver det som allerede *har* skjedd mens poesien representerer det som *kunne* ha skjedd. For Aristoteles handler det om en virkningspoetik: Det som etterlignes er det allmenne, og det forutsetter at tilhøreren/leseren kan gjenkjenne det som blir etterlignet i fremstillingen. Og hva er etterligninger? Det er nettopp *realistiske* fremstillinger eller representasjoner av virkeligheten (Holmgaard, 1996:80-85).

Det er tydelig at realistiske ideer innenfor kunst og litteratur var med på å etablere Aristoteles' tragedie- og komedieteorier, og er derfor med på å illustrere bredden av begrepet. Den dag i dag kan man finne ulike former for og versjoner av begrepet som er blitt utviklet (og videreutviklet) gjennom årene, som for eksempel nyrealisme, sosialrealisme og naturalisme, for å nevne noen. Grunnet dette er det derfor gunstig å redegjøre for den tradisjonelle forståelsen av begrepet, før jeg går inn på Dostojevskij og hvordan hans realisme skiller seg ut fra denne.

Realisme som litterær metode og litteraturhistorisk periode

«Realisme» blir som regel delt i to: Realisme som en litterær metode og realisme som en litteraturhistorisk periode, som varte fra ca. 1830-1890. Som en litterær metode søker

realismen å fremstille en ytre virkelighet, og det litterære målet er å skildre alle mennesker, uavhengig av hvilket kjønn de har, eller hvilken samfunnsklasse de tilhører, eller etnisitet og religion – realismen er ute etter å beskrive deres liv og deres karaktertrekk. Det vil si at den inkluderer trivielle bagateller, vaner, rutiner så vel som intriger, høydepunkter og konflikter. Realismen fokuserer derfor på et hverdagsliv for folk flest, som innebærer det positive så vel som det negative. Dette er for å understreke hvor meningsfullt et ordinært liv kan være. Hverken handlings- eller personfremstillingene skal være romantisert, idealisert eller sentimentalisert, og handlingene individet foretar seg og hvilke avgjørelser som tas, blir så gjort meningsfulle gjennom den ytre konteksten i tid og rom som individet/ene befinner seg i. Realisme handler altså om et eller flere individer som er plassert i en ytre, historisk kontekst som derfor også innebærer miljø, tidsrom og samfunn som essensielle elementer i deres liv. Realismen vil gjennom dette ikke bare ha fokus på et enkelt individ, men også på det samfunnet individet/ene er en del av, i dets helhet.

Den realistiske roman

På grunn av det brede spekter av elementer, samt antallet personer, som skal fremstilles, er det som oftest romanen som blir benyttet i realismen på grunn av sjangerens fleksibilitet. Atle Kittang har for eksempel påpekt at den realistiske romanen synliggjør prinsippet om at «(...) *sann kunnskap berre [kan] oppdagast av det enkelte individ, og i siste instans gjennom sansane*» (gjengitt i Lothe, Refsum & Solberg, 2007:186). Den realistiske romanens språk har derfor som oppgave å presentere personenes uttrykksform og personlighet, som igjen skal samsvare med deres historiske og sosiale bakgrunn: personens klasseslørighet, interesser og individuelle psykologi. Realismen streber på denne måten etter å skildre virkeligheten slik den er, og fokuserer gjerne på hvordan et ordinært liv kan være for et enkelt individ eller en hel familie, eller gruppe. Morten Nøjgaard skriver i «Skitse til en realismeteori» i *Gensyn med realismen* at:

Realismen som æstetisk mulighet er helt afhængig af enhver tidsalders oppfattelse af den sanselige verdens orden eller uorden, mening eller meningsløshed – under forudsætning af, at man accepterer, at litteraturens formål – i alt fald bl.a. – er på en eller anden måde at «give livet en mening» (Sartre) (Holmgaard, 1996:167).

Han poengterer at dersom man mener at verden er et stort kaos, må nesten det vi kaller for realisme også bestå av irrealisme siden den faktisk har evnen til å skape en illusjon av en ordnet og meningsfull verden: en verden hvor fenomener, hendelser og krefter lar seg skildre og beskrive, en verden hvor det er mulig å erkjenne disse på en rasjonell og entydig måte. Dette mener Nøjgaard er en «falskhet» i realismen som blir forstått som et resultat av en konfrontasjon mellom litteratur som streber etter en form for orden, og verdens kaos (som for eksempel Guds død, universets tilfeldighet og lignende). For å trøste mennesket for dets tap av mening i en kaotisk verden bygger realismen opp en livs-/fiksjonsløgn (1996:167-169).

Romanen som sjanger får et estetisk gjennombrudd under realismen og ender opp med å bli den dominerende sjangeren for selve epoken, men realismen gjorde seg også sterkt gjeldende innenfor scenekunsten. Romanen egnet seg best med tanke på at den appellerer til et større publikum og fordi den, som René Wellek skriver i *Concepts of Criticism* (1963), er en av de få sjangrene som evner å virkeliggjøre målsetningen realismen har, nemlig en «(...) objektiv representasjon av samtidig sosial realitet» (gjengitt i Lothe, Refsum & Solberg, 2007:186). Britisk litteratur står helt sentralt i realismen med Jane Austens *Stolthet og Fordom* (1813) og *Mansfield Park* (1814), samt Charlotte Brontë med blant annet romanen *Jane Eyre* (1847) og George Eliots *Middlemarch* (1870-71). Realismen sto sterkt også i fransk litteratur med forfattere som Stendhal, Honoré de Balzac og Gustave Flaubert, og i russisk litterær realisme var det historiefortellinger og samfunnsskildringer som sto sentralt. Lev Tolstoj er en av de sentrale russiske realistene ved siden av Dostojevskij – for å nevne bare noen av de sentrale representantene for realistisk romankunst. Realistiske forfattere revurderte romanens potensiale og mening, noe som førte til at hovedfokuset ble flyttet over på «ekte» mennesker: Prostituerte, fattige folk, lavtstående håndverkere, gatefolk og andre typer mennesker som tidligere hadde vært utsatt for ydmykelse og latterliggjørelse i litteraturen. Før realismen var litteraturen *hevet over* det alminnelige og hverdagslige.

Ian Watt er en som fremhever det at man begynte å se på borgerlige, alminnelige enkeltindivider som viktige nok til å være emne for seriøs litteratur, som et kjennetegn og en forutsetning for den realistiske romanen. Dette skiftet av synsvinkel i litteraturen, skriver Jørgen Holmgaard i *Gensyn med Realismen* (1996), var knyttet til at det samtidig var en økning av nettopp disse enkeltindividene på lesermarkedet siden bøker ble tilgjengelige for flere og flere. Holmgaard hevder at den engelske realistiske roman som dukket opp på 1700-tallet er med på å legge grunnlaget for hvordan det moderne mennesket oppfatter seg selv, og

at den er med på å etablere oppfattelsen av rom som kontinuerlig og uendelig samt tiden som objektiv og lineær i litteraturen (1996:133-134).

Ifølge Holmgaard er tekstens kjerne det samme som tekstens diakroni, eller tekstens handling. Det er handlingene og sammensetningen av disse som danner selve grunnlaget for tekstens handlingsforløp. Slik som Olsen gjør, vender Holmgaard tilbake til Aristoteles' litteraturteori, og da særlig til hans bestemte krav om kausalitet. Sammensetningen av de ulike handlingene må være basert på forbindelser og relasjoner siden bestanddelenes relasjon til hverandre ikke kan være tilfeldig. Situasjoner og hendelser skal oppstå på en «naturlig» eller «sannsynlig» måte for at det skal være virkelighetsnært. Handlingselementene skal skje *på grunn av* hverandre og ikke bare *etter* hverandre: «*Diktningen uttaler det almene, historieskrivningen det enkelte. «Det almene» er dette at en person som er slik og slik, sannsynligvis eller nødvendigvis vil måtte tale og handle slik og slik*» (Aristoteles, gjengitt i Holmgaard, 1996:136). Det sannsynlige, det nødvendige eller det naturlige handler på denne måten ikke om et indre logisk behov, men om at handlingsforløpet er satt sammen på en slik måte at det går overens med den allmenne og sosiale oppfattelsen av hva som er sannsynlig. Om et handlingsforløp er realistisk eller ikke avhenger av om det møter publikums forventninger om årsaks- og virkningsforbindelser (Holmgaard, 1996:136-137).

På den andre siden, som Aristoteles selv påpeker, så er «*(...) det sannsynlig at usannsynlige ting skjer*» (Aristoteles, gjengitt i Holmgaard, 1996:140). Det vil si at ingenting er absolutt gitt og at det er åpent for et uendelig antall muligheter siden man kan tenke seg til så å si alt. Derfor må man skape illusjonen om at de åpne mulighetene blir lukket og «*(...) det mulige maskeres som det nødvendige*» (Holmgaard, 1996:140) for å begrense det enorme mulighetsspektret. Litteraturen kan også begrense dette spekteret gjennom tekstens konstruksjon – ved å legge skjul på selve meningen og/eller budskapet i handlingsforløpet inntil slutten av fortellingen, vil det virke som om handlingsforløpet er styrt av en nødvendig årsak-/virkningssammenheng:

Det er i følge Aristoteles en central egenskap ved den veldannede mythos, at den sammenkæder handlingselementene i en årsagssammenheng. Men (...) det er også centralt, dels at denne årsagssammenkædning ikke er logisk konsistent, dels at mythos'en til gengæld har andre midler til at frembringe virkningen af nødvendighed og konsistens: på den ene side spillet med et højere, bagvedliggende mønster, på den anden side et temporalt perspektiv, der anskuer begivenhederne retrospektivt og derved får dem til at fremtræde helt anderledes meningsfuldt og nødvendigt

sammenkædede, end de ville fremtræde i andre tidsperspektiver (Holmgaard, 1996:143).

Holmgaard kaller dette fenomenet for narrativ kausalitet, noe han selv mener er en nødvendig forutsetning for realismen slik vi kjenner den i dag. Ut ifra dette vil han frem til at realismens narrative, diakrone del allerede er utviklet og beskrevet av Aristoteles.

Dette viser at en realistisk fremstilling innebærer gjenkjennelige og virkelighetsbaserte mennesker eller mennesketyper, som leseren lett kan relatere til, som er plassert i et fiktivt rom som er svært likt virkeligheten. På denne måten avhenger den realistiske fremstillingen av nødvendighetens og sannsynlighetens lover og leserens oppfattelse av hva som er realistisk, som igjen avhenger av hva som er alminnelig og sosialt akseptert som sannsynlig og virkelig på det gitte historiske tidspunkt.

Den retrograde kausaletableringsteknikk, hvor meningen ikke åpenbarer seg før på slutten av fremstillingen/fortellingen, fungerte veldig godt på 1700- og 1800-tallet på grunn av dens konsistente og helhetsmessige organisering av handlingsforløpet, til tross for dens begrensninger når det gjelder innholdet. Begrensningene er et resultat av at mennesker ikke har kapasitet til å fortolke og omfortolke for mange ting på en gang, slik at det finnes en grense for hvor mange elementer og handlingsrekker man kan inkludere i tekstens konstruksjon før kausaliteten går i oppløsning (Holmgaard, 1996:149-150).

Fortelleren i den realistiske romanen er gjerne en aural tredjepersonforteller som både forteller, kommenterer og forklarer handlingen. Siden han ikke skal forstyrre opplevelsen av den mimetiske gjengivelsen av virkelighet, kan ikke kommentarene hans være av fiksjonsproblematiserende art. Fortelleren vet vanligvis alt siden han har et helhetlig og overgripende perspektiv, og har full innsikt i personenes tanke- og følelsesliv. I den realistiske skrivemåten er en kronologisk handlingsutvikling og plott viktige punkter når det gjelder strukturen, i tillegg er bruk av symbolikk og metaforer redusert siden fortellingen heller formidles på en mer objektiv og nøktern måte. Strukturmessig er den realistiske romanen lukket, handlingsutviklingen er avsluttet og rundet av. Dette er en fortellemåte som kan virke simpel på overflaten, men Atle Kittang mener at gjennom å bruke historien som meningsgivende struktur på to nivåer, dels ved å bruke biografien som fremstillingsform og dels ved å forankre de biografiske trådene i en samfunnshistorisk kausalitet viser den realistiske romanen hvor sammensatt og kompleks denne fortellemåten kan være (jf. Lothe, Refsum & Solberg, 2007:186).

Troen på at virkeligheten og sannheten kan nås gjennom språket, er derfor det underliggende premisset i realismen. På grunn av dette ønsket om å etterligne virkeligheten på en mest mulig troverdig og objektiv måte kan realistisk litteratur bli benyttet som et hjelpemiddel for forfattere til å rette oppmerksomheten mot aktuelle samfunnsproblemer som gjerne blir ignorert på andre arenaer.

Virkelighet og sannhet gjennom språket

Som litteraturhistorisk periode oppsto realismen som en reaksjon på romantikken, som mange oppfatter som realismens motpol. I artikkelen «Om realismen i kunsten» skriver Roman Jakobson at den var en litterær retning som etablerte en ny standard for realistisk litteratur, som både tidligere og senere kunstretninger er blitt målt opp mot (gjengitt i Lothe, Refsum & Solberg, 2007:186). Realismen ble oppfattet som den første og mest fullkomne virkeliggjørelsen av realistisk litteratur, og George Gissing mener at realismen:

(...) merely contrasts with the habit of mind which assumes that a novel is written 'to please people', that disagreeable facts must always be kept out of sight, that human nature must be systematically flattered, that the story must have a 'plot', that the story should end on a cheerful note, and all the rest of it (gjengitt i Levine, 1981:7).

Ideen om at realistisk litteratur er den som gir det mest korrekte bilde av virkeligheten, har møtt motstand i blant annet modernismen og dekonstruksjonen. Argumenter mot den realistiske litteraturen er for eksempel at den baserer seg på en naiv språkforståelse og undervurderer problematikken rundt hva som er «realistisk» eller «sannsynlig» eller «virkelighetstro» i en litterær tekst, og hvem som eventuelt kan eller har autoritet til å avgjøre dette. Roman Jakobson poengterer akkurat denne problemstillingen; begrepet «sannsynlighet» er flertydig siden forfatterens og lesernes forståelse av hva som er sannsynlig og ikke sannsynlig varierer fra person til person. En persons verdensoppfattelse avhenger av deres individuelle bevissthet, og ut ifra dette synspunktet blir det nesten umulig å gjengi virkeligheten slik den er fordi realiteten til en person kan være det helt motsatte av en annens realitet.

George Levine skriver i boken *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley* (1981) at realistiske romaner demonstrerer virkelighetens fravær i deres

forsøk på å fremstille virkeligheten gjennom språket. Han mener heller at det beste språket kan sies å gjøre, er å skape en *illusjon* av virkelighet. Levine hevder derfor at en definisjon av realisme-begrepet må fokusere på forskjellene mellom det mediet som fremstiller illusjonen av realitet og selve realiteten istedenfor å antyde at det er mulig med en direkte og fullkommen representasjon av den. Om man tar utgangspunkt i dette synspunktet burde en definisjon derfor inneholde både ideen om at realismen *forsøker* å representere virkeligheten akkurat slik den er, og det faktum at man samtidig vet at dette er en umulighet. Levine mener at definisjonen til David Lodge kan være nær en slik definisjon, selv om den inneholder andre filosofiske mangler, for han definerer realisme som: «(...) *the representation of experience in a manner which approximates closely to description of similar experience in non-literary texts of the same culture*» (Levine, 1981:8).

Levine hevder videre at realisme, som en litterær metode, kan anses som en innsats fra forfatteren selv siden det krever en selvbevissthet som utvider grensene for menneskelig sympati og moralske overbevisninger gjennom å uttrykke sannhet gjennom språket. Det er gjennom denne kreative prosessen forfatteren må avvise tidligere konvensjoner, samtidig som han skaper nye. Forfatteren skaper en illusjon av en virkelighet uavhengig av hvordan virkelighetssynet sitt er, som også krever en innsats på grunn av kollisjonen mellom en litterær form og et plausibelt og realistisk innhold. Dette har vært et kontinuerlig problem for realistiske forfattere helt fra starten av siden hver eneste litterære form har sine egne begrensninger og restriksjoner som gjør det problematisk å uttrykke en direkte realistisk fremstilling av verden. På grunn av dette blir det nødvendig å utvide den litterære formen for å muliggjøre et plausibelt innhold:

The method of realism, George Lukàcs has argued, is a method of discovery, not of representation of pre-established realities. The quest could lead in the direction of the «metaphysical novelists,» but normally only through the exploration of the here and now; and although realism may make the particular typical, it resists using allegorical forms and prefer what we might call a Wordsworthian method of finding in the individual a common human appeal (Levine, 1981, s. 11).

Det å fortelle sannheten blir hevet opp til en doktrine i realismen, og Levine hevder at denne intense opptattheten av å fortelle sannheten impliserer en fundamental uro i samfunnet. Under en slik uro begynner man å finne vanskeligheter hvor man tidligere ikke så dem og Lukàcs argumenterer for at beskrivelse eller skildring starter på et punkt hvor man begynner å føle

seg fremmed for menneskelige aktiviteter. Realister blir, ut ifra dette, formidlere av en virkelighet som stadig virker vanskeligere å sette fingeren på. En virkelighet hvor det er behov for å reorganisere erfaringer og tillegge dem verdier for et nytt publikum. Realismen representerer en søken etter en verden hinsides ordene, og denne søken er grunnleggende sett av moralsk art. Realismen uttrykker et intellektuelt og moralsk raseri mot den dominerende litteraturen som trivialiserte menneskelig erfaring (Levine, 1981:12-13).

Det er mange likheter mellom den tradisjonelle realismen og Dostojevskijs fantastiske realisme. Han strebet også etter å skildre «ekte» og «sanne» mennesker som han mente man kunne finne i den virkelige verden. Han ønsket å fremstille den sanne konfrontasjonen mellom det tradisjonelle/konservative og det moderne, og hvilke konsekvenser den har for enkeltindividet. I første kapittel av *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* forekommer det et lite tilleggsnotat av forfatteren som fremstiller dette ønsket:

Både selve opptegnelsene og forfatteren av dem er naturligvis fingerte. Ikke desto mindre finnes slike personer som forfatteren av disse opptegnelsene; de må nødvendigvis finnes i vårt samfunn, tatt i betraktning de forhold som har gjort samfunnet til det det er. Jeg har villet vise leseren, med større tydelighet enn det vanligvis er blitt gjort, en karakter fra den nærmeste fortid – en representant for en generasjon som ennå er i live. I dette fragmentet, med overskriften «Kjellerdypet», presenterer denne personen seg selv og sine anskuelser og forsøker så å si å gjøre det klart hvorfor han nødvendigvis måtte opptre i blant oss. I det neste fragmentet kommer så denne personens egentlige «opptegnelser» om noen hendelser fra hans liv (Dostojevskij, 2002:7).

Romanene hans presenterer uroen som oppsto i samfunnets kriker og kroker som et resultat av kollisjonen mellom det tradisjonelle og det moderne, det religiøse og det vitenskapelige. De illustrerer den økende følelsen av fremmedgjøring som spredte seg som en ettervirkning av opplysningstiden og det vitenskapelige fremskrittet, og man kan argumentere for at Dostojevskij ønsket å finne en form for orden eller en overordnet mening i en verden som alltid er i forandring og som føles mer og mer fremmed.

Dostojevskij presenterer ulike mennesker som tidligere ikke ble ansett som gyldige for fremstilling i «seriøs» litteratur, og han flytter fokuset over til emner man tidligere ikke skulle omtale i litteraturen som for eksempel prostitusjon, selvmord, alkoholisme og drap. I *Forbrytelse og Straff* eksempelvis blir alle disse temaene tatt opp og Raskolnikov, som er romanens hovedperson, er en fattig, ung student som ikke har økonomiske midler til å fortsette på universitetet. Han eier heller ikke noe av verdi og han har så vidt til å overleve, og

bestemmer seg for å drepe en pantelånerske for å bedre sin økonomiske situasjon. Raskolnikovs mor og søster blir også skildret, samt hans tidligere studiekamerat Razumikhin som befinner seg i samme livssituasjon som Raskolnikov. Sonja, kvinnen Raskolnikov til slutt forelsker seg i, er tvunget ut i prostitusjon for å forsørge sin egen familie da han først møter henne. Dette er mennesker som er utstøtt av samfunnet og/eller som befinner seg på bunnen av det sosiale hierarkiet, og som tidligere ble ignorert av eller latterliggjort i litteraturen. Gjennom å fremstille karakterenes indre følelsesliv i tekstens konstruksjon viser Dostojevskijs romaner hvor viktig menneskelig erfaring er. Liksom andre realister ønsker Dostojevskij å formidle sannheten om mennesket og verden, men hans sannhet er litt annerledes enn den vi finner i den normale realismen. Jeg skal diskutere hvordan hans sannhet skiller seg ut i neste kapittel.

DOSTOJEVSKIJS FANTASTISKE REALISME

Dostojevskij streber etter å formidle en virkelighet som er sann, noe som innebærer at fremstillingen viser virkelighetsnære og gjenkjennelige mennesker som er formet av samfunnet de lever i. Som andre realistiske forfattere ønsker han å fortelle sannheten om mennesket og verden uavhengig av om den er smertefull eller ikke.

Dostojevskij benytter seg av skildringer av personenes utseende, atferd og sosiale bakgrunn ifølge den realistiske romanens tradisjon. Han benyttet seg også av litteraturen som et hjelpemiddel for å ytre og sette fokus på aktuelle samfunnsproblemer han følte var viktige. Fattigdom, prostitusjon, sykdom og mord er temaer som blir formidlet i hans tekster. Selv har han skrevet: «*They call me a psychologist: this is not true. I am just a realist in a higher sense, i.e., I depict all the depths of the human soul*» (Dostojevskij, gjengitt i Jones, 1990:2). Hva legger han i det å være realist i en høyere forstand? Hvordan skiller hans realisme seg fra den tradisjonelle realistiske fremstillingen og tenkningen? I det følgende vil jeg redegjøre for Dostojevskijs realistiske metode med utgangspunkt i tekstene til Sigurd Fasting, Mikhail Bakhtin og Sven Linnèr, med hovedvekt på Bakhtin's teorier.

Realist i høyere forstand

Ifølge Sigurd Fasting i *Dostojevskij* har realister den oppfatning at mennesket avslører sitt vesen gjennom sitt utseende, sin atferd og sosiale bakgrunn; at mennesket er et individ med en enhetlig natur «*(...) som derfor også kan forklares ved rasjonelle lover*» (1983:11). Han hevder at realismen trekker ut allmenngyldige lover og skaper enhetlige skikkelser ut fra ytre observasjoner: «*Gjennom denne ytre detaljrikdom belyses og analyseres så det indre mennesket – en nærmer seg dets psyke utenfra. Ved grensen for det «dennesidige» gjør realistene holdt – for dem rommes sannheten i det som kan iakttas*» (Fasting, 1983:11). Dette kan man også finne i Dostojevskijs forfatterskap, men Fasting mener at Dostojevskij benytter seg av en annen metode, og fortsetter der hvor de andre realistene stopper opp:

Han tar sitt utgangspunkt i menneskets indre, slik at disse utenverker nærmest blir projeksjoner av dette indre, der han avdekker sannheter som står i skarpeste kontrast til andre realisters (...). Dostojevskij trenger ned i tidligere ukjente dyp av menneskesjelen – han oppdager det vi med et forslitt uttrykk kaller det ubevisste

sjeleliv og blottlegger ubarmhjertig alle de kaotiske krefter som rører seg i dets dyp (Fasting, 1983:12).

Ifølge Fasting beskriver Dostojevskij menneskene på et psykologisk-metafysisk plan hvor det irrasjonelle og mystiske i menneskesjelen er satt fokus på, og hvordan dette står i relasjon til det overskridende og transcendent. Dostojevskij ser på det irrasjonelle og det mystiske i menneskets natur som et tegn på et høyere metafysisk plan i menneskets virkelighet, og dette står i motsetning til andre realister som holder seg til det sosial-psykologiske nivået i sin virkelighetsskildring. Store filosofiske spørsmål blir på denne måten konkretisert gjennom Dostojevskijs fremstilling av personer og deres ideologi – spørsmål om Guds eksistens, om menneskets sanne vesen, om moralens grunnlag, om skyld og straff, om lidelsens mening osv., og sine eksempler og sitt stoff trekker han fra sin egen samtid og sitt eget samfunn (Fasting, 1983:12-13).

I artikkelen «Dostojevskijs Kristus» i boken *Streiftog i Dostojevskijs verden* (1982) skriver Fasting at for Dostojevskij er det guddommelige i Kristus en forutsetning for det guddommelige i mennesket. Mennesket kan ikke eksistere som et etisk vesen med mindre det finnes en guddommelig dimensjon. Dostojevskij har skrevet: «*Gjennom full realisme å finne mennesket i mennesket. Dette er fremfor alt et russisk trekk, og i den forstand er jeg selvsagt folkelig (for min retning springer ut av den kristne ånds dyp i folket) (...)*» (Dostojevskij, gjengitt i Egeberg, 1982:33). Det han mener med «å finne mennesket i mennesket», er å finne frem til selve kjernen av hva som gjør mennesket til et menneske, dets evne til godhet, medlidenhet og empati. Med andre ord egenskaper som karakteriserer Kristus siden han representerer det ultimate etiske ideal, og det er dette Dostojevskij søker i mennesket.

Dostojevskij ville uansett velge å tro på Kristus selv om en annen sannhet hadde blitt presentert for ham. På hans tid ble Russlands religiøse mentalitet utfordret av de ulike retningene (som ateisme, sosialisme, fornuft, vitenskap) som ble importert fra de vestlige landene. «Gud var død», og fornuften dominerte. Paradoksalt nok skapte denne kollisjonen mellom det religiøse og det vitenskapelige i Russland en gruppe med religiøse ateister. Industrialiseringen og sosialismen i Vesten ble derfor, i Dostojevskijs øyne, omformet til en moralsk og samfunnsmessig gift i Russland. Russerne ble troende ateister uten å innse at det var troen på ingenting. For Dostojevskij er det Kristus som er livets sannhet – til tross for at dette kanskje ikke er sant likevel. Det er Kristus som et etisk ideal i mennesket han tror på.

Kristus er beviset på at et menneske kan bli etisk og moralsk fullkomment. Det er derfor en indre modell Dostojevskij søker, og ikke en ytre – i romanene hans må derfor det ytre vike for det indre. I en av sine notatbøker fra 1864 har han skrevet følgende:

Å elske et menneske *som seg selv*, etter Kristi bud, er umulig. Personlighetens lov på Jorden binder. *Jeg'et* hindrer det. Bare Kristus maktet det, men Kristus var et evig, et fra evighet satt ideal, som mennesket streber mot og etter naturens lov må strebe mot. - Men etter Kristi fremtreden, som *menneskets ideal i kjødet*, var det klart som dagen at den høyeste, endelige utvikling av personligheten måtte nå dit... at mennesket erkjente og med hele sin naturs kraft ble overbevist om at den høyeste bruk et menneske kan gjøre av sin personlighet, av den fulle utvikling av sitt *jeg* – det er på en måte å tilintetgjøre dette *jeg*, gi det helt og udelt til alle og til hver enkelt. Og dette er den høyeste lykke. Slik smelter *jeg'ets* lov sammen med humanismens lov, og i denne sammensmelting, *jeg'et* med *alle* (tilsynelatende to fullstendige motsetninger), som gjensidig opphever hverandre, når de hver for seg det høyeste mål for sin individuelle utvikling. Nettopp dette er Kristi paradisi. Hele historien, så vel menneskehetens som også delvis enkeltmenneskets består bare av utvikling, kamp, streben etter å nå dette mål (Egeberg, 1982:41).

Jostein Børtnes skriver i samme bok i artikkelen «Kristologi og romandiktning – noen problemer i Dostojevskijs poetikk» at det er inkarnasjonens paradoks som er det grunnleggende i Dostojevskijs menneskesyn: At Gud ble menneske for at mennesket skulle guddommeliggjøres, gjennom Kristi legeme. At mennesket skal strebe etter å etterligne Kristi etiske forbilde. Han hevder videre at det også ble et prinsipp for hans kreative diktning fra og med *Forbrytelse og Straff* i 1866, og kjennetegnet på denne estetikken er ifølge Børtnes analogiprinsippet:

En ikon er ikke identisk med, men forskjellig fra sitt guddommelige forbilde og relatert til det gjennom sin likhet med Kristi menneskelige trekk. (...) Likhetstrekkene inngår som elementer i en kontekst av ulikhet. Bildene refererer til og symboliserer forbildet, men er aldri identiske med det (Egeberg, 1982:18).

Dostojevskij fremstiller virkeligheten som en funksjon av karakterenes bevissthet – de ulike personene som blir fremstilt, reflekterer over virkeligheten etter hvilken ideologi som dominerer deres bevissthet. Gjennom alle de forskjellige stemmene forsøker Dostojevskij å oppfatte en stemme som er sannere enn sin egen, og det er Kristi ord. Så de forskjellige skikkelsene i Dostojevskijs romaner fremstår som frie og selvstendige, men de følger samtidig Kristi ord fordi Kristus er løsningen på all ideologisk søken. Når det gjelder komposisjonen i Dostojevskijs romaner, mener Børtnes at den er bestemt av parallellisme-prinsippet: «(...) *den*

systematiske gjentagelsen av de samme elementer i forskjellige kontekster» (Egeberg, 1982:24).

Fasting skriver at Dostojevskij utformet det man kan kalle for kristen sosialisme hvor Gud-mennesket Kristus er det etiske og moralske ideal mennesket streber etter å etterligne. En tro på at det russiske folks egenart ligger i deres allmenmenneskelighet, og at deres misjon er å skape universell fred og fellesskap mellom alle mennesker. Gjennom enkeltmenneskets moralske forbedring i sin utvikling ved å etterligne Kristus etiske ideal vil menneskeheten oppnå en ny «gullalder». I denne troen var ikke Kristi lidelse for våre synders skyld, han viste heller menneskene at de selv må føle på egen lidelse for å følge ham. I det følgende utdyper Dostojevskij sitt syn på lidelsens mening:

Det er ingen lykke i komfort, lykken kjøpes gjennom lidelse. Slik er vår planets lov, men denne umiddelbare erkjennelse, som fornemmes gjennom livsprosessen, er en så stor glede at en kan betale for den med års lidelser. Mennesket er ikke født til lykke. Mennesket erverver lykken og alltid gjennom lidelse. I dette er det ingen urettferdighet, for livskallet og livserkjennelsen (dvs. det som føles med legeme og ånd, dvs. i hele livsprosessen) vinnes gjennom den erfaring av *pro* og *contra* som mennesket må bære (Dostojevskij, gjengitt i Fasting, 1983:62-63).

Det er her Dostojevskijs sterke tolkning av lidelsens mening ligger. Det er menneskets evne til kjærlighet og medlidenhet som er av guddommelig og metafysisk art – det er det gode og etiske i mennesket som er tilknytningen til det guddommelige. Menneskelig kjærlighet er en forutsetning for den universelle harmonien Dostojevskij streber etter, for dette er ikke egenskaper som ligger «naturlig» i mennesket, de oppstår ikke gjennom logisk eller vitenskapelig resonnement. Troen på at nestekjærligheten er guddommelig, er knyttet til troen på sjelens udødelighet, for uten tro på sjelens udødelighet er kjærlighet til menneskeheten umulig. Det er tro på forankringen av menneskets frie vilje i troen på Gud. Moralen kan ut ifra dette ikke eksistere uten troen på Kristus og på sjelens udødelighet – det er Gud-mennesket, ikke menneske-guden som er livets mål (Fasting, 1983:88-93).

Dostojevskij mente at det finnes både gode og onde krefter i ethvert menneske, og i hans øyne er det onde i menneskets indre et resultat av menneskets frie vilje i en verden hvor Gud er død. Bare gjennom troen på Kristus og streben etter å følge hans etiske forbilde kan man redde og oppfylle sitt livs mål. Den metafysiske menneskesjelen søker etter en metafysisk forankring: «*Kontakten med det «levende liv» vil bare det mennesket oppleve som*

gjennom denne forankring har gjort Kristi vilje til sin vilje i det etiske valg mellom godt og ondt» (Fasting, 1983:58).

Dostojevskij mener at enhver kunstner har som oppgave å forme eller omforme en idè og at denne ideen burde referere til en absolutt eller høyere virkelighet. Sven Linnér mener derimot at man kan gå glipp av Dostojevskijs poeng dersom man tar hans ord primært for å referere til en *høyere poetisk sannhet*. I boken *Dostoevskij on Realism* (1967) skriver han at dette også kan tolkes på følgende måte: At kunstneren under den kreative prosessen har oppnådd et klarere, mer gjennomtrengende og konsentrert syn på den verden og de menneskene han ønsker å fremstille på en realistisk måte. Nøkkelspørsmålet, hevder Linnér, er heller hvorvidt denne ideen kunstneren har, reduserer eller spisser hans fokus på den verden han ønsker å formidle.

Linnér mener i tillegg at utsagnet «a realist in a higher sense» kan, ut ifra informasjonen man får av Dostojevskijs egne uttalelser om sin realisme, fortolkes på følgende måte: «(...) *having neither psychology nor art, the people have Christian realism, i.e., the knowledge, lost among the educated classes, of what goes on within the human heart – its sins and sufferings, but also its striving for salvation*» (Linnér, 1967:204). Linnér skriver at det kan være rimelig å anta at det var dette Dostojevskij mente med «the depths of the human soul». Likevel mener han, uavhengig av hva Dostojevskij egentlig mente med disse ordene, at hans realisme blir ansett som en realisme i en høyere forstand og da med tanke på at mange kritikere mener at Dostojevskij var i stand til til å se og observere en annen verden som ikke er avslørt for andre: «(...) *the reality behind or within reality*» (Linnér, 1967:205). Så uansett hvordan man tolker Dostojevskijs ord om en realisme i en høyere forstand så er det åpenbart at han er ute etter en realisme som formidler forskjellige etiske perspektiver på verden og menneskene enn ureflekterte og hverdagslige erfaringer slik at sannheten om verden kan komme til syne.

Dostojevskijs polyfoniske roman

I 1928 lanserte Mikhail Bakhtin i boken *Problems of Dostoevsky's Poetics* sin teori om at Dostojevskijs romaner er polyfoniske. Begrepet polyfonisk betegner en komposisjon hvor alle de forskjellige stemmene har sin egen betydning og opptrer som både overordnede og

ledsagende. Det er et uttrykk Bakhtin har lånt fra musikkteorien, og det står i motsetning til homofoniske komposisjoner hvor det er en overordnet stemme som fører mens de andre stemmene bare er ledsagende. Jostein Børtnes poengterer i artikkelen «Dostojevskij og den polyfoniske roman» i boken *Dostojevskijs bok om Raskolnikov* at Dostojevskij selv har tatt i bruk musikalske faguttrykk for å beskrive sin metode - i et brev til broren sin skriver han følgende om *Opptegnelser fra et Kjellerdyp*: «Du forstår hva overgang i musikken er for noe. Her er det akkurat likedan. Første kapittel er tilsynelatende bare prat; men i de to siste kapitlene produserer dette pratet en uventet katastrofe» (Kjetsaa, 1973:77). Romanen rommer altså tre ulike bestanddeler, hvor den første er en polemisk og filosofisk dialog Kjellermennesket fører med seg selv. Deretter blir dette stilt opp mot den dramatiske hendelsen han erindrer i neste del som resulterer i katastrofen i tredje og siste episode. Leonid Grossman mener romanen er en fortelling som er konstruert slik at de ulike delene står kontrapunktisk til hverandre (Kjetsaa, 1973:77).

Leonid Grossman er en pionér i Dostojevskij-forskningen, og hans beskrivelse av den komplekse strukturen og konstruksjonen i Dostojevskijs romaner er en fin inngang til å forstå hans metode:

Such is the basic principle of his novelistic composition: to subordinate polar-opposite narrative elements to the unity of a philosophical design and to the whirlwind movements of events. To link together in one artistic creation philosophical confessions and criminal adventures, to incorporate religious drama into the story-line of a boulevard novel, to lead the reader through all the peripeteia of an adventure narrative only to arrive at the revelation of a new mystery – such are the artistic tasks Dostoevsky set for himself, and which inspired him to such complex creative work. Contrary to the time-honored traditions of that aesthetic which requires a correspondence between material and its treatment – an aesthetic presupposing the unity or at least the homogeneity and the interconnectedness of constructive elements in a given work of art – Dostoevsky merges opposites. He issues a decisive challenge to the fundamental canon of the theory of art. His task: to overcome the greatest difficulty that an artist can face, to create out of heterogeneous and profoundly disparate materials of varying worth a unified and integral artistic creation. Thus, the Book of Job, the Revelation of St. John, the Gospel texts, the discourses of St. Simeon the New Theologian, everything that feeds the pages of his novels and contributes tone to one or another of his chapters, is combined here in a most original way with the newspaper, the anecdote, the parody, the street scene, with the grotesque, even with the pamphlet. He boldly casts into his crucibles ever newer elements, knowing and believing that in the blaze of his creative work these raw chunks of everyday life, the sensations of boulevard novels and the divinely inspired pages of Holy Writ, will melt down and fuse in a new compound, and take on the deep imprint of his personal style and tone (gjengitt i Bakhtin, 1984:14-15).

Bakhtin mener Grossman formulerer Dostojevskijs kontrapunktiske struktur på en presis måte, men at han tar feil i å påstå at det er sin egen personlige stil og tone Dostojevskij ønsker å fremstille. Det er selvstendige og uavhengige bevisstheter, og deres respektive verdenssyn han ønsker å formidle i karakterene sine. Ut ifra den monologiske forståelsen av litteratur synes de kontrapunktiske og motstridende elementene i Dostojevskijs romaner å komprimere innholdet, men Bakhtin mener at hele poenget er at disse elementene ikke blir presentert ut ifra bare ett synsfelt slik som den monologiske forståelsen tar utgangspunkt i – de blir heller presentert ut ifra et mangfold av ulike synsfelt. De ulike elementene er nemlig distribuert mellom flere autonome bevisstheter og deres respektive verdener, som har lik verdi og status. Takket være de forskjellige verdenene som presenteres, kan materialet utvikle sin originalitet og særegenhet til det fulleste.

Bakhtin's polyfoniske modell er et analytisk verktøy han benytter for å trenge enda dypere inn i dialogenes kompliserte strukturer: «*A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky's novels*» (Bakhtin, 1984:6). Det vil si at alle karakterene i Dostojevskijs romaner ikke eksisterer i samme objektive verden som bare belyses gjennom forfatterens egen bevissthet, det er heller et mangfold av ulike, men likestilte, bevisstheter og verdener de tilhører, som kombineres sammen i en gitt begivenhet eller kontekst.

Hovedpersonene i Dostojevskijs romaner fungerer ikke bare som objekter for forfatterens diskurs - de er samtidig subjekter for sin egen diskurs som har sin egen betydning. Forskjellen mellom homofoniske, eller monologiske, romaner og Dostojevskijs polyfoniske, eller dialogiske, romaner er at Dostojevskij fremstiller heltens bevissthet som en egen, fremmed en, uten å avslutte den siden den ikke har blitt redusert til et objekt i forfatterens bevissthet. Det som derfor kjennetegner hans polyfoniske roman, er dialogen mellom likestilte stemmer, hvor forfatterens stemme er på samme linje med heltens og i siste instans nesten forsvinner. Som en følge av dette må ordets informative, fortellende og denotative funksjon som referent til en virkelighet som eksisterer utenfor romanen, vike for en betydningsproduksjon i et spill av konnotasjoner som oppstår mellom de ulike stemmene innenfor romanens egne rammer (Kjetsaa, 1973:79). Bakhtin hevder at Dostojevskij skaper «frie» menn, og ikke stemmeløse slaver, siden hans karakterer har muligheten til å motsi ham eller reise seg opp mot ham. Han skaper frie menn som står side om side med sin skaper:

In Dostoevsky's larger design, the character is a carrier of a fully valid word and not the mute, voiceless object of the author's words. The author's design for a character is a design for discourse. Thus, the author's discourse about a character is discourse about discourse. It is oriented toward the hero as if toward a discourse, and is therefore dialogically addressed to him. By the very construction of the novel, the author speaks not about a character, but with him (Bakhtin, 1984:63).

På grunn av dette er Bakhtin opptatt av å advare lesere mot å blande Dostojevskijs personlige tanker og ideer sammen med de tankene som blir uttrykt av de ulike stemmene i romanene hans, siden han ofte intenderte å fremstille sine motstanderes ideer gjennom sine ulike karakterer.

Det er karnevalets ambivalente logikk, eller drømmens logikk, som dominerer i den dialogiske diktning. Det er ikke en representasjon av en forutbestemt virkelighet, så den monologiske logikkens *enten-eller* erstattes av et *både-og*. På denne måten får sannheten dialogisk karakter samtidig som «jeg'et» setter seg selv enten i forhold til sitt eget negativ, et «ikke-jeg», eller i forhold til et annet «jeg»:

To affirm someone else's "I" not as an object but as another subject (...) is the principle governing Dostoevsky's worldview. (...) At the heart of the tragic catastrophe in Dostoevsky's work there always lies the solipsistic separation of a character's consciousness from the whole, his incarceration in his own private world (Bakhtin, 1984:10).

Helten i Dostojevskijs tekster har problemer med fullstendig å bekrefte noen annens «jeg» eller sitt eget negativ, og lider derfor av isolasjon og selvdestruksjon i sin egen private verden.

Dostojevskijs romaner er konstruert som en helhet formet av samspillet mellom flere bevisstheter – de er strukturert på en slik måte at dialogiske opposisjoner er uunngåelige. I romanene hans varierer narrasjonen, i noen eksisterer det ikke en «tredjeperson» som observerer og forteller siden fortellingen blir fortalt i førsteperson. I romanene som har en fortellende tredjeperson har Dostojevskij frarøvet ham autoriteten denne vanligvis har, siden han fremstiller flere bevisstheter har lik verdi og betydning i fortellingen. Otto Kaus karakteriserer mangfoldet i Dostojevskijs romaner på følgende måte:

Dostoevsky is like a host who gets on marvelously with the most motley guests, who is able to command the attention of the most ill-assorted company and can hold all in an equal state of suspense. An old-fashioned realist can with full justification admire the descriptions of forced labor, of the streets and squares of Petersburg, of the arbitrary will of the autocracy; but a mystic can with no less justification be

enthusiastic about coming into contact with Alyosha, with Prince Myshkin, with Ivan Karamazov who is visited by the devil. Utopians of all persuasions will take delight in the dreams of Versilov or Stavrogin, and religious people can fortify their spirit by that struggle for God waged in these novels by saints and sinners alike. Health and strength, radical pessimism and an ardent faith in redemption, a thirst for life and a longing for death – here all these things wage a struggle that is never to be resolved. Violence and goodness, proud arrogance and sacrificial humility – all the immense fullness of life is embedded in the most vivid form in every particle of his work. Even being as strict and as critically conscientious as possible, each reader can interpret Dostoevsky's ultimate word in his own way. Dostoevsky is many-sided and unpredictable in all the movements of his artistic thought; his works are saturated with forces and intentions which seem to be separated from one another by insurmountable chasms (Bakhtin, 1984:18-19).

Dostojevskij tillater ikke leseren å fortape seg i enn frydefull gjenkjennelse av virkeligheten, isteden skremmer han leseren gjennom å rive alle elementene vekk fra hva som er normalt og forutsigbart. Dostojevskijs helter er kuttet av fra kulturelle tradisjoner og leder derfor inn i en særegen idé- og tankeverden. Helten i romanene hans blir heller en idé av en person, en idé han er besatt av og som skal føre til et selvstendig og uavhengig liv i heltens bevissthet. Ut ifra dette synspunktet er det ikke heltens person som blir fremstilt, snarere er det ideen som besetter ham.

Dostojevskij skrev derfor ikke romaner *med* en idé, men heller *om* ideer. Helten er ideen, og ut ifra dette vil ideen, som et representasjonsobjekt og som dominanten i konstruksjonen av karakterer, føre til «(...) *a disintegration of the novelistic world into the worlds of its characters, organized and shaped by the ideas that possess them*» (Bakhtin, 1984:23). Bakhtin mener at som et prinsipp for å visualisere og forstå verden, og for å forme verden i perspektivet til en gitt idé, må ideen bare være til stede for karakterene og ikke for Dostojevskij som forfatteren.

Det er denne ideologiske dimensjonen som blir uttrykt i Dostojevskijs romaner som muligens skiller seg mest ut i Dostojevskijs realisme ifølge Malcolm V. Jones. I *Dostoyevsky after Bakhtin: readings in Dostoyevsky's fantastic realism* (1990) skriver han at denne dimensjonen kommer tydelig frem i drømmen (eller snarere marerittet) Raskolnikov har i *Forbrytelse og Straff* siden den uttrykker en verden full av motstridende ideer som både er uimottakelige for og fiendtlige mot hverandre, og hvor hver og en av disse er legemliggjort i et enkelt individ. Bakhtin argumenterer for at hver mening og hver idé i Dostojevskijs tekster faktisk blir til noe levende som er uatskillelig fra det legemliggjorte «jag'et», og som derfor blir et annet subjekt,

og ikke et objekt. Dostojevskijs romaner er på denne måten dialogiske fordi helheten er konstruert og formet gjennom samspillet mellom flere bevisstheter, hvor ingen av dem blir et objekt for den andre. Hans tekster er «(...) *the artistically organized coexistence and interaction of spiritual diversity*» (Jones, 1990:12-13).

Hovedpersonene i Dostojevskijs romaner fungerer derfor som et synspunkt på verden; de uttrykker hvordan verden synes å være for dem, og de uttrykker sitt virkelighetsbilde hvor oppfatningen av selvet står sentralt. Et menneske vet alltid noe om seg selv, et personlig og indre moment, som alltid klarer å unnsnippe eksterne vurderinger og ytre definisjoner. For Dostojevskij er sannheten om verden og sannheten om en personlighet uatskillelige. En idé eller en tanke eller en mening skal derfor ikke bare bli forstått, men skal også føles og være aktiv i bevisstheten, og det er dette som er viktig i Dostojevskijs syn på menneskelig bevissthet.

Hver og en av romanene hans presenterer en opposisjon av flere bevisstheter som aldri blir opphevet – de blir ikke sammenslått til én (videreutviklet) enhet. Dostojevskij fant med andre ord flersidighet og motsetninger i den objektive, sosiale verden istedenfor bare i ånden og tankelivet. Dostojevskijs artistiske modus for visualisering er sameksistens og interaksjon – han ønsker å organisere alt tilgjengelig og meningsfullt materiale fra virkeligheten i en dramatisk og fantastisk fremstilling: «*For him, to get one's bearings on the world meant to conceive all its contents as simultaneous, and to guess at their interrelationships in the cross-section of a single moment*» (Bakhtin, 1984:28). Gjennom hans streben etter å oppfatte og fremstille alt som sameksisterende, av å se og vise alt samtidig og side om side, kan Dostojevskij dramatisere interne motsetninger og interne stadier i utviklingen til en enkeltperson. Dette tvinger derfor karakteren til å konversere med sin egen «dobbel», med djevelen, med sitt alterego, som vi for eksempel ser mellom Ivan og djevelen, og Raskolnikov og Svidrigajlov. Dette understreker motsetningene som blir presentert, og finner sitt uttrykk i Dostojevskijs impuls til å konsentrere et kvalitativt mangfold i ett enkelt øyeblikk.

Dostojevskijs karakterer har ikke en biografi i den forstand at de husker en fullt ut erfart fortid. Det de husker, er snarere elementer som fortsatt er tilstedeværende i deres bevissthet og som de ikke har klart å gi slipp på, som for eksempel en forbrytelse, en synd eller en utilgivelig fornærmelse. På denne måten er det derfor ingen kausalitet i hans romaner i den forstand at det ikke finnes noen forklaringer basert på fortiden, ingen eventuelle

påvirkninger fra fortidige miljøer eller oppdragelse blir presentert eller tatt stilling til. Karakterene snakker og handler i nåtiden.

Bakhtin skriver videre om bevissthetens og ordets smutthull. Han mener at i Dostojevskijs romaner så er det siste ordet aldri absolutt og dets mening aldri definitiv og endelig. Disse smutthullene gjør det derfor mulig å endre på meningen av ordene:

A loophole is the retention for oneself of the possibility for altering the ultimate, final meaning of one's own words. If a word retains such a loophole this must inevitably be reflected in its structure. This potential other meaning, that is, the loophole left open, accompanies the word like a shadow. Judged by its meaning alone, the word with the loophole should be an ultimate word and does present itself as such, but in fact it is only the penultimate word and places after itself only a conditional, not a final, period (Bakhtin, 1984:233).

Bakhtin trekker frem en bekjennende selv-definisjon som et slikt smutthull, som han mener er typisk for formen i Dostojevskijs romaner: Det ultimate ordet og den endelige definisjonen av selvet, men som i virkeligheten alltid tar andre sine evalueringer av seg selv i betraktning og som derfor alltid er i forandring. Helten som stadig dømmer og beklager seg selv, har i realiteten et indre ønske om aksept og anerkjennelse fra andre. Ved å fordømme seg selv ønsker helten at andre skal argumentere mot denne selv-definisjonen, men i tilfelle andre plutselig er enige i den fordømmende selv-definisjonen han uttrykker, har han skapt et slikt smutthull. På denne måten kan den personlige diskursen fortsette i det uendelige (Bakhtin, 1984:233-235).

Bakhtin hevder at det i Dostojevskijs romaner ikke skjer noen form for utvikling i tankelivet til de ulike personene siden alt av betydningsfullt og viktig materiale allerede er klart og tydelig i heltens bevissthet, og det som gjenstår er å ta et valg mellom alle stemmene. Den ideologiske kampen som foregår i heltens indre tankeliv, handler om å ta et valg mellom allerede gitte og tilgjengelige muligheter: «*All that matters is the choice, the resolution of the question "Who am I?" and "With whom am I?"*» (Bakhtin, 1984:239). Gjennom handlingsforløpet i Dostojevskijs romaner forsøker helten å finne sin egen stemme, og orientere den sammen med andre stemmer. Helten prøver å kombinere sin egen stemme med andres samt motsette seg noen, og forsøker å skille sin egen stemme fra andre stemmer som den eventuelt har smeltet sammen med. Heltene finner ingen definitive svar eller løsninger på

disse problemene og spørsmålene «Hvem er jeg?» og «Hvem er du?» gir en kontinuerlig gjenlyd gjennom den åpne, indre dialogen.

I Dostojevskijs romaner blir en bevissthet presentert ved siden av andre bevisstheter og ikke som en vei til den individuelle bevissthets utvikling og evolusjon. Derfor kan den ikke bli konstruert rundt seg selv og sin egen idé, men heller gjennom interaksjonen med de andre bevissthetene:

Every experience, every thought of a character is internally dialogic, adorned with polemic, filled with struggle, or is on the contrary open to inspiration from outside itself – but it is not in any case concentrated simply on its own object; it is accompanied by a continual, sideways glance at another person (Bakhtin, 1984:32).

Bakhtin hevder at Dostojevskij kunne oppdage dialogiske relasjoner over alt: I alle manifestasjoner av menneskelig bevissthet og intelligens. Hvor enn menneskelig bevissthet var, kunne man også finne dialog. Dostojevskijs polyfoniske romaner definerer eller «fikser» ikke karakterene de fremstiller, de er selvstendige og frie stemmer og forfatteren åpner heller en dialog med dem:

The self-clarification, self-revelation of the hero, his discourse about himself not predetermined (as the ultimate goal of his construction) by some neutral image of him, does indeed sometimes make the author's setting 'fantastic', even for Dostoevsky. For Dostoevsky the verisimilitude of a character is verisimilitude of the character's own internal discourse about himself in all its purity – but, in order to hear and display that discourse, in order to incorporate it into the field of vision of another person, the laws of that other field must be violated, for the normal field can find a place for the object-image of another person but not for another field of vision in its entirety. Some fantastical viewpoint must be sought for the author outside ordinary fields of vision (Bakhtin, 1984:54).

Det er den narrative metoden, og dens evne til å gjengi sannheten i en subjektiv virkelighet, som har størst betydning for Dostojevskijs fantastiske realisme, ifølge Bakhtin. Dostojevskij eksperimenterer med skifte av narrative synsvinkler i sine tekster og dette fører til at subjektet blir belyst fra flere forskjellige vinkler. I tillegg resulterer det gjerne i at koherensen i leserens innsikt i og persepsjon av den imaginære verden blir underminert: Leserene blir lurt til å tro at de er innforstått med situasjonen og er blitt kjent med karakterene for deretter å få alle sine antakelser radikalt underminert, og dette kan skje flere ganger gjennom teksten. Den samme prosessen kan også gjelde for karakterene i relasjon til hverandre i tekstens handlingsforløp.

Bakhtin hevder at fantastisk realisme i Dostojevskijs øyne handlet om menneskers dialogiske diskurs generert av interaksjon med andre stemmer.

Det som altså skiller Dostojevskijs polyfoniske roman fra den tradisjonelle, monologiske romanen, er samspillet mellom likestilte og sameksisterende bevisstheter og kombinasjonen av deres verdener som blir konstruert i et gitt øyeblikk. Den fortellende autorale tredjepersonen har mistet sin autoritet, siden alle bevissthetene – alle stemmene – spiller en like stor rolle for det helhetlige bilde. Dostojevskijs karakterer er selvstendige og uavhengige bevisstheter som representerer dialogiske motsetninger, og det er interaksjonene mellom dem som utgjør grunnlaget for romanens konstruksjon. Det er nåtiden som blir fremstilt uten avgjørende påvirkning fra fortidige erfaringer og miljøer.

På grunn av mangfoldet av selvstendige bevisstheter som er i dialog med hverandre, kan Dostojevskijs polyfoniske roman nå frem til lesere som har ulike meninger, synspunkter og erfaringer. Som Kaus påpeker, kan både tradisjonelle realister, mystikere og religiøse sette pris på de ulike aspektene som finnes i romanene, og siden det finnes så mange ulike stemmer og synspunkter, er det mulighet for flere forskjellige mennesker å finne elementer man kan relatere til og gjenkjenne seg i. Det er også en spenning mellom leseren og selve fortellingen siden leserne aldri kan være sikre på om de er helt innforstått med situasjonen eller karakterene og denne spenningen skaper en forlokkende, urovekkende og spennende effekt. Det er denne spenningen og urovekkende effekten som vekker lesernes nysgjerrighet, også den dag i dag.

Det fantastiske og eksepsjonelle

Malcolm V. Jones mener at Dostojevskijs «idealisme», eller det han uttrykker som realisme i en høyere forstand, presenterer en unik tilgang til sannheten om verden. Gjennom å utforske de uutgrunnelige (de metafysiske, psykologiske og ideologiske) dybdene i menneskets tanke- og følelsesliv blir det mulig å redegjøre for den åndelige utviklingen av et samfunn på en slik måte at det blir forståelig for tanken og appellerer til fornuften. Jones skriver at Dostojevskijs realisme ikke innebærer realistiske aspekter som kan oppdages i hverdagslivets bagateller, i det minste ikke i det konvensjonelle synet på hva som er bagateller. Essensen av det virkelige

og reelle kan bare oppdages i det fantastiske og eksepsjonelle, i det abnormale, og kan derfor ikke reduseres til det positivistiske synspunktet til samtidige russiske realister (Jones, 1990:3).

Dostojevskij så ideer og idealer som aktive i den menneskelige eksistensen, og han utvidet den realistiske fremstillingen ved å inkludere det fantastiske aspektet, dybdene i menneskets indre og den moralske ideen slik den fremtrer i et individuelt menneske. Dostojevskij har skrevet følgende om sine refleksjoner omkring forholdet mellom ideer og bevissthet:

Some ideas are deeply felt but remain unuttered and unconscious; there are many such ideas fused, as it were, with the human soul. They exist in the nation and in humanity as a whole. The nation experiences living life of the deepest kind only while they lie unconscious in the national life and are simply felt, strongly and unmistakably, and while all its life-energies are concentrated on bringing these hidden ideas to self-consciousness. The more faithfully the nation preserves them and the less prone it is to betray them or succumb to false interpretations of them, the more powerful, the stronger and the happier it will be. But this does not mean that some false development of these ideas cannot knock it off course (Dostojevskij, gjengitt i Jones, 1990:6).

Dostojevskij mener at kunst tilhører mennesket og er menneskets trofaste følgesvenn gjennom hele livet så selv om mennesket kanskje forsvinner fra den «normale» virkeligheten i ny og ne, så er kunsten fortsatt ved dets side. Det er i disse øyeblikkene hvor den «normale» virkelighet forsvinner, man finner det som karakteriserer det fantastiske i litteraturen: Det er i disse avvikene og de falske utviklingene av ideer utenfor den normale realiteten at det fantastiske befinner seg. Når virkeligheten blir utydelig, er det gjerne et resultat av stress fra ytre omgivelser som har en destabiliserende effekt på virkelighetssynet (Jones, 1990:7).

Handlingsforløpet i Dostojevskijs romaner består av fantastiske og abnormale elementer som avviker fra hva som blir oppfattet som normalt:

In Dostoevsky, the adventure plot is combined with the posing of profound and acute problems; and it is, in addition, placed wholly at the service of the idea. It places a person in extraordinary positions that expose and provoke him, it connects him and makes him collide with other people under unusual and unexpected conditions precisely for the purpose of testing the idea and the man of the idea, that is, for testing the “man in man” (Bakhtin, 1984:105).

Bakhtin påpeker at romanene til Dostojevskij har karnevalistiske trekk, særlig med tanke på parodierende dobbelgjengere. Nesten hver eneste hovedperson i Dostojevskijs romaner har ulike dobbelgjengere som parodierer ham på ulike måter, for eksempel er det i Raskolnikovs

tilfelle både Svidrigajlov og Luzjin: «*In each of them (that is, in each of the doubles) the hero dies (that is, is negated) in order to be renewed (that is, in order to be purified and to rise above himself)*» (Bakhtin, 1984:128).

I «Petersburg Visions in Verse and Prose» (1861) erindrer Dostojevskij at han erfarte livet og verden som unik og karnivalistisk da han var yngre, og da særlig med tanke på byen Petersburg. Han husker byens skarpe sosiale kontraster som «(...) «*a fantastic magical daydream*», a «*dream*», as something standing on the boundary between reality and fantastic invention» (Bakhtin, 1984:160). Bakhtin hevder at det er de karnivalistiske elementene som gjør det mulig for Dostojevskij å avdekke og formidle forskjellige aspekter i mennesket som ikke hadde vært mulig å avdekke under normale omstendigheter: «*By relativizing all that was externally stable, set and ready-made, carnivalization with its pathos of change and renewal permitted Dostoevsky to penetrate into the deepest layers of man and human relationships*» (Bakhtin, 1984:166).

Alt som eksisterer i Dostojevskijs kunstneriske verden, befinner seg på grensen til sin motsetning. Kjærlighet lever på grensen til hat, og hat lever på grensen til kjærlighet. Tro lever på grensen til ateisme, og edelhet er på grensen til vulgaritet. Ulike ekstremiteter blir kombinert, og alle mennesker og alle ting må kjenne til og vite om hverandre. Alt blir reflektert og belyst gjennom det andre fordi alt lever i sameksistens.

Bakhtin mener at Dostojevskijs beskrivelse av Edgar Allan Poe's tekster også kjennetegner hans egen fantastiske realisme:

He almost always takes the most extraordinary reality, places his hero in the most extraordinary external or psychological position, and with that power of penetration, with what stunning accuracy does he tell the story of the state of that person's soul! (Dostojevskij, gjengitt i Bakhtin, 1984:143-144).

I romanene hans er det ideer som Gud er død, at det ikke fins noen form for udødelighet og derfor at «alt er lov», som bekjennelse uten anger, og «skamløs» sannhet, som blir formidlet. Bakhtin mener at dette er temaer som dominerer i Dostojevskijs romaner fra og med *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* og utover. Aspekter av samfunnet som dødsstraff, selvmord, sinnsforstyrrelse, sensualitet, undersøkelse og fremstilling av den høyeste form for bevissthet og tanke, og «(...) the theme of the total «inappropriateness» and «unseemliness» of life cut from its folk roots and from the people's faith» (Bakhtin, 1984:144) blir presentert. Episoder

med skandale og katastrofe har derfor stor betydning for romanenes handlingsforløp, og det er gjennom disse at heltenes indre følelsesliv åpenbarer seg – enten som grusomme, syndende sjeler eller rene, uskyldige sjeler. Krisene fører til at personene befinner seg utenfor normale omstendigheter i et øyeblikk og dette åpner opp for at de kan få en mer genuin fornemmelse av seg selv og sine relasjoner til andre. Bakhtin påpeker at oppfattelsen av tid og rom i Dostojevskijs romaner også er knyttet til skandalene som utspiller seg:

Dostoevsky makes no use of relatively uninterrupted historical or biographical time, (...) he “leaps over” it, he concentrates action at the *points of crisis, at turning points and catastrophes*, when the inner significance of a moment is equal to a “billion years,” that is, when the moment loses its temporal restrictiveness. (...) he leaps over space as well, and concentrates action in two “points” only: on the *threshold* (in doorways, entrance ways, on staircases, in corridors, and so forth), where the crisis and the turning point occur, or on the *public square*, whose substitute is usually the drawing room (the hall, the dining room) where the catastrophe, the scandal take place (Bakhtin, 1984:149).

Det som kjennetegner den komposisjonelle strukturen i Dostojevskijs romaner, er derfor de ekstraordinære og provoserende situasjonene, krisene og vendepunktene, de skarpe dialogiske motsetningene, etiske og moralske eksperimenteringer, kontraster og selvmotsigende kombinasjoner: «*The world of fantastic realism discovers the strange in the familiar, the subjective in the objective, the melodramatic in the humdrum and sustains a precarious balance on the threshold between the one and the other*» (Jones, 1990:8).

Robert Jackson mener man kan finne to distinkte kategorier av fantastisk realisme i Dostojevskijs tenkning: Den første er de fantastiske fenomenene og faktaene som blir representert i kunsten, hvor man tilsynelatende kan finne en ekte og sann forbindelse med virkeligheten. Den andre er de uvirkelige og litterære fenomenene man støter på hos mange forfattere som for eksempel Hoffman og Poe. Forskjellen hos Dostojevskij, skriver Jackson, er at skillet mellom «*(...) real and unreal phenomena or facts is obliterated, or at least seriously blurred, in Dostoyevsky’s Christian religious illumination of reality*» (Jones, 1990:4). Romanene til Dostojevskij bærer preg av en sterk realisme hvor grensene mellom drøm og virkelighet er utvisket gjennom beskrivelsene av både det ytre og det indre.

Sven Linnèr skriver at i Dostojevskijs øyne formidler hans fantastiske realisme sannheten om datidens russiske samfunn, og han forsvarer dette synspunktet i et brev til Straxov:

I have my own view of reality (in art) and what most people call almost fantastic and exceptional is for me the very essence of the real. Everyday trivialities and a conventional view of them, in my opinion, are not only short of realism but even contrary to it. –In every newspaper you come across reports of the most real facts which at the same time are most extraordinary. To our writers they seem fantastic, and they take no account of them; and yet they are reality, because they are *facts*. But who will bother to take notice of them, to explain them, to record them? They happen every minute and every day, and are not *exceptional*. (...) (Dostojevskij, gjengitt i Linnèr, 1967:54).

Ut ifra dette kan man se at det fantastiske for Dostojevskij, er et resultat av en syk verden og et sykt samfunn. Han mener at dersom et menneske er kuttet av fra sine kulturelle røtter, vil det indre uttrykke seg på abnormale og irregulære måter, og mener derfor at hans karakterer er realistiske og kjennetegner mennesker som eksisterer i virkeligheten. I sine romaner har han fokusert på de fantastiske kvalitetene og egenskapene som finnes i mennesket, og han fremstiller disse i høy konsentrasjon, selv om de vanligvis bare kommer til syne i mindre doser i et vanlig, gjennomsnittlig menneske. Egenskapene som fremstilles, til tross for at disse fremstilles i overdrevne proposjoner, kan derfor bli gjenkjent av de fleste lesere og er på denne måten realistiske.

Linnèr skriver videre at det sanne bilde av det russiske samfunn var for Dostojevskij et samfunn som har fått sprekker i sitt moralske grunnlag, og han nektet derfor å godta noen form for illusoriske bilder av sin samtids samfunn som ble presentert av andre. De eneste verdiene Dostojevskij var opptatt av, var de som kunne tåle en konfrontasjon med sannheten om menneskers brutalitet og elendighet. Det fundamentale aspektet i den kunstneriske realismen er å være sann mot sin samtidige sosiale virkelighet, og det er dette Dostojevskij streber etter i sine romaner. Dette uttrykker han i notater han skrev for forordet til romanen *En ung manns historie* (1875):

(...) Facts. People pass by it, don't notice it, there are no *citizens*, and no one wants to take the trouble and stop to think and observe. I couldn't tear myself away, and all the shouts of the critics that I am representing a life that does not exist have not made me change my opinion. Our society has no *foundations*, no rules have emerged, for there has been no life either. A colossal upheaval and everything is broken, falls, is denied, as if it had never existed. And not externally only, as in the West, but internally,

morally. Our talented writers have described with superb art the life of the middle and higher classes of society (family life). Tolstoj, Goncarov imagined that they were depicting the life of the majority. In my opinion, they have depicted the life of the exceptions. (...) I pride myself on being the first to portray the real *Russian of the majority*, and the first to expose his abnormal and tragic side. The tragedy consists in being conscious of this deformity. (...) I alone portrayed the tragedy of the Underground, which consists in suffering in self-torture, in the awareness of something better and the inability to attain it (...) (Dostojevskijs, gjengitt i Linnèr, 1967:69).

Ifølge Dostojevskij burde litteraturen gi en sann og ekte presentasjon av livet i Russland og den burde behandle sentrale problemer som dukker opp i samfunnet under sosial forandring: «*Dostoevskij was after the problems, and he regarded descriptions of manners and milieu as a basis for the more important analysis of moral, psychological, and social conditions*» (Linnèr, 1967:60). Årsaken til at Russland har mistet sitt fundament er, i Dostojevskijs øyne, de sosiale forandringene som oppstod under oppløsningen av føydalsamfunnet og opptakten til kapitalismen og rasjonalismen. Linnèr skriver at Dostojevskij var en pionér i å formidle tanker og indre erfaringer, og at han beskrev menneskelig atferd som uventet, uforutsigbart og ubestemt: «*Dostoevskij believed in man's free will and responsibility, and he defended his belief with passion. It is no less clear, however, that he regarded men, in life as in fiction, as determined by their social milieu – i.e., up to a point never defined*» (Linnèr, 1967:196). Siden det er så mange forskjellige og utallige faktorer som påvirker menneskelig atferd og handling, er det vanskelig å forklare nøyaktig hvorfor en person handler slik eller sånn, og derfor er mennesket uforutsigbar og uberegnelig. Linnèr konkluderer boken sin med det følgende:

He [Dostojevskij] insisted on the mimetic function of literature, and he was eager to establish a relation of recognition and corroboration between fiction and reality. Rather than creating a world in its own right, the writer should penetrate and illuminate the world in which his books were read (1967:209).

Så til tross for at Dostojevskij hadde en annen forståelse av hva som er realistisk enn den mange av hans samtidige realister hadde, og at han utvidet den realistiske fremstillingen, så var han fortsatt ute etter det samme: å gi et sant og realistisk bilde av sin samtids sosiale verden.

I lys av de forskjellige punktene jeg har diskutert i dette kapittelet er det tydelig at Dostojevskijs fantastiske realisme skiller seg fra den tradisjonelle forståelsen av begrepet realisme. Det er for det første det metafysiske og psykologiske aspektet som særpreger hans realistiske metode: Dostojevskij søker å finne sannhet i menneskets indre følelsesliv istedenfor i ytre, observerbare elementer og sosiale og miljømessige omgivelser. Han fokuserer på de kaotiske og motstridende kreftene i menneskelig bevissthet, og hvordan disse kreftene forholder seg til det moralske og transcendent. For Dostojevskij er det bare gjennom full realisme at man kan finne fram til den sanne kjernen i mennesket som er de moralske kvalitetene som godhet, medlidenhet, omsorg og empati. Dostojevskij tror på Kristus som det moralske idealet mennesket streber etter å følge og troen på at lidelse er en viktig del av menneskelig erfaring og er nødvendig for å følge Kristi etiske forbilde. For å oppnå full livserkjennelse og lykke må mennesket gjennomgå lidelse og smerte, og det er menneskets evne til kjærlighet og empati, til tross for denne lidelsen, som er det guddommelige i oss. Dostojevskij tror dermed på mennesket som et moralsk vesen som streber etter å følge det etiske idealet Kristus representerer, og at mennesket dermed burde ha den samme moralske viljen i valget mellom godt og ondt. Mennesket følger derfor dette etiske idealet til tross for dets indre irrasjonalitet, mystikk og kaos. Det er troen på menneskets frie vilje i troen på Gud, og i mange av Dostojevskijs romaner kan man finne karakterer, eller ikoner, som har menneskelige trekk som refererer til og symboliserer Kristus. Det er en form for «kristen realisme» som innebærer kunnskapen om hva som foregår i menneskets indre følelsesliv: Dets synder og lidelse samt dets streben etter en form for redning eller frelse.

For det andre er det mangfoldet av likestilte bevisstheter og den ideologiske dimensjonen disse uttrykker som skiller seg ut i Dostojevskijs fantastiske realisme. Romanene hans er formet av samspillet og brytningen mellom forskjellige og likestilte bevisstheter, slik at forfatterens stemme står side om side med heltens, og av og til nesten forsvinner. Den autorale tredjepersonsfortelleren man vanligvis finner i tradisjonelle realistiske romaner har mistet sin autoritet siden Dostojevskijs romaner presenterer selvstendige og sameksisterende bevisstheter og tvinger dem ut i interaksjon med hverandre. Siden Dostojevskijs helter gjerne er kuttet av fra sine kulturelle røtter får de en særegen idé- og tankeverden som fører til at de blir besatt av ulike ideologiske tanker som til slutt overtar deres bevissthet. Deres perspektiv på verden blir derfor formet av ideen som besetter dem. På denne måten blir denne ideen det subjektive «jeg'et» som er tvunget ut i interaksjon med andre subjekter, og som derfor må forholde seg til et annet subjektivt «jeg», som ofte representerer en motsetning. Dostojevskij

dramatiserer de interne stadiene og motsetningene i menneskets indre utvikling i dets forsøk på å finne sin egen stemme og plassere den iblant andre stemmer. Helten forsøker å finne ut av hvem han er og hvem han er med – altså kjernen i sitt eget subjektive «jeg» og i de andre subjektene som omgir det, uten å komme frem til en endelig løsning eller et definitivt svar. Mangfoldet av likestilte bevisstheter, og fremstillingen av disse side om side i sameksistens, fører til at den narrative synsvinkelen skifter dem imellom, noe som resulterer i at alt blir belyst fra flere forskjellige innfallsvinkler. I tillegg er det bare karakterenes nåtid som blir fremstilt uten avgjørende innflytelse fra fortidige hendelser og miljøer – bortsett fra de momentene som fortsatt er aktive i deres bevissthet, og som de ikke har gitt slipp på.

For det tredje er det Dostojevskijs forståelse av hva realisme innebærer som er annerledes enn tradisjonelle realisters. I hans øyne er det bare i det fantastiske og i det abnormale man kan finne det sanne og ekte. Dostojevskij mener at dersom et menneske er kuttet av fra sine kulturelle røtter, slik heltene hans er, forsvinner den «normale» virkeligheten. Disse avvikene hvor virkeligheten blir utydelig er derfor et resultat av ytre stress som destabiliserer virkelighetssynet, og det er i disse avvikene Dostojevskij mener det fantastiske befinner seg. Det er under øyeblikk som befinner seg utenfor normalen, som kriser, katastrofer og lidelse, at det fantastiske og eksepsjonelle i mennesket åpenbarer seg. Det indre vil uttrykke seg på eksepsjonelle og abnormale måter når det befinner seg utenfor hva som er normalt, og det er disse fantastiske og eksepsjonelle egenskapene Dostojevskij fremstiller i sine karakterer – dog i en mye mer konsentrert grad enn hva som vanligvis kommer til syne i virkeligheten. Han formidler menneskelig atferd slik den er: ubestemt, uforutsigbar og uventet, og han river de ulike elementene vekk fra normale omgivelser. For Dostojevskij er det gjennom det fantastiske og eksepsjonelle, gjennom full realisme, at man kan oppdage sannheten om mennesket og om verden.

Ut ifra disse tre hovedpunktene er det klart at Dostojevskijs fantastiske realisme står i en særstilling i forhold til den tradisjonelle, og at Dostojevskij hadde et poeng da han skrev at han var en realist i en høyere forstand. Han har utvidet den realistiske fremstillingen ved å legge til metafysiske, moralske, psykologiske, ideologiske og fantastiske elementer. I de to neste kapitlene vil jeg analysere *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* og *Forbrytelse og Straff* i lys av de tre punktene jeg her har trukket frem.

OPPTEGNELSER FRA ET KJELLERDYP

Opptegnelser fra et Kjellerdyp er en kort roman som består av to deler som Dostojevskij skrev i løpet av de første månedene av 1864. Første del utkom i mars i førsteutgaven av magasinet *Epoch* som Dostojevskij og hans bror, Mikhail, startet, deretter ble andre del publisert i fjerde utgave i juni samme år. Det er kanskje en av de vanskeligste av hans romaner å studere siden han har inkludert mange ideer og synspunkter i en så kort fortelling: Selv om disse ideene blir uttrykt med høy intensitet, blir de likevel ikke fullstendig utarbeidet. Første del, «Kjellerdypet» er en polemisk dialog Kjellermennesket fører med seg selv, og som kan minne om en bekjennelse. I andre del, som har overskriften «I anledning den våte snøen», reflekterer han over ulike episoder fra tidligere i livet sitt. Jeg vil først si litt om den historiske konteksten romanen ble til innenfor. Deretter vil jeg komme med en kort presentasjon av form og innhold, før jeg går videre til analysen, som altså orienteres i forhold til Dostojevskijs realistiske metode.

Det er mange som mener at Dostojevskij skrev romanen som en kritikk av Nikolaj Tsjernysjevskijs bok *What is to be done?*, som ble utgitt i 1863. Tsjernysjevskijs bok formidler troen på en utopisk visjon eller tanke som baserer seg på rasjonalismens, sosialismens og utilitarianismens prinsipper. Tsjernysjevskij utforsker teorien om «rational egoism» som innebærer at enhver handling kun kan være rasjonell dersom den gagnar en selv. Boken er forbundet med en av hans artikler, «The Anthropological Principle in Philosophy», som ble utgitt i 1860. I artikkelen argumenterer Tsjernysjevskij for at egoistiske handlinger i bunn og grunn er til samfunnets beste, fordi det som er best for individet, også er hva som er best for menneskene som helhet. Det beste for individet er, ifølge ham, synonymt med utilitarisme – det som er mest nyttig for fellesskapet. Det perfekte samfunn er, ut ifra dette synet, et samfunn som flertallet av befolkningen nyter godt av. Ifølge dette synspunktet vil et rasjonelt, vitenskapelig og utilitaristisk samfunn gi individet den tryggheten det trenger for å være lykkelig. Dostojevskij mener derimot at et slikt samfunn ville frarøve mennesket dets frihet: friheten til å velge selv, friheten til å nekte, friheten til gjøre det man vil. Han mente at dersom et menneske bare blir gitt trygghet og lykke, mister det sin frie vilje. For Dostojevskij står rasjonalisme, utilitarisme og sosialisme på lik linje med doktrinene om fatalisme og determinisme som motsier menneskets frie vilje til å kontrollere og avgjøre sin egen skjebne. Han er opptatt av å fremheve at mennesket har både det rasjonelle og det irrasjonelle i seg –

dersom man fungerer *kun* som et rasjonelt vesen, blir mennesket forutsigbart, og Dostojevskijs poeng er at mennesker heller er uforutsigbare.

Disse ideene blir avspeilet i Kjellermennesket: Han hevder at frihet er den selvinteressen som overgår alle andre. Særlig friheten til å gjøre krav på ens egen individuelle personlighet ved å nekte å gjøre hva som er til fordel for en selv, og nekte å innfri samfunnets forventninger til en. For det er akkurat det Kjellermennesket gjør: Han nekter, for eksempel, å oppsøke lege selv om han er syk:

Jeg tror jeg er syk i leveren. Forresten begriper jeg ikke en døyt av min sykdom og vet ikke så nøye hvor jeg er syk. Jeg går aldri til legen, selv om jeg respekterer både medisinen og legene (...) jeg vet utmerket godt at det ikke gjør legene det aller minste at jeg ikke lar meg helbrede av dem; bedre enn noen vet jeg at jeg med alt dette bare skader meg selv og ingen annen (...) Jeg har vondt i leveren, vel så la den bare bli enda verre (Dostojevskij, 2002:7).

St. Petersburg vil han heller ikke forlate, til tross for at en omplassering til sunnere omgivelser kunne hjulpet både helsen og psyken hans. Hva samfunnets normer forventer av ham i sosiale sammenhenger, nekter han også å bry seg om, selv om alt dette bare resulterer i at han opplever mer og mer smerte. Dette underminerer det rasjonelle synet Tsjernysjevskij argumenterer for. Kjellermenneskets indre refleksjoner uttrykker Dostojevskijs overbevisning om at dersom et menneske lever i et slikt utopisk samfunn som Tsjernysjevskij antyder, vil mennesket ende opp som et mekanisk vesen og som del av et godt regulert maskineri, og i hans øyne er mennesket ment for mer enn dette. Dostojevskij mener at menneskets frie vilje er det viktigste vi har, og det inkluderer friheten til å velge religion, til å velge lidelse og destruksjon dersom man skulle ønske det. Dette er også knyttet til Dostojevskijs syn på lidelsens mening: Det er gjennom lidelse at et menneske har mulighet til å forbedre seg, og dermed oppnå en høyere og bedre tilstand i verden. Det er gjennom lidelse at mennesket kan sone for sine synder, og oppnå en ny og bedre forbindelse med det grunnleggende menneskelige og moralske. Dostojevskij mener derfor at dersom man fjerner lidelse fra samfunnet, vil også menneskets mulighet til å bli et bedre moralskt vesen forsvinne.

Kjellermennesket er en offentlig tjenestemann i 40-årene som føler seg ensom, bitter og atskilt fra resten av samfunnet. Han er både romanens hovedperson og forteller, så fortellingen er derfor fremstilt gjennom hans førstepersons perspektiv. Navnet hans blir aldri nevnt, så han forblir en anonym person, og han henvender sin beretning til et imaginært

publikum gjennom hele boken, noe som fører til at fortellingen får en dialogisk karakter. Hans imaginære publikum representerer perspektivet til et rasjonelt og fornuftig menneske som Kjellermennesket fører en (indre) dialog med. I første del skriver han om sine egne refleksjoner om og forståelse av livet (og verden) fra sin kjellerleilighet i St. Petersburg på 1860-tallet, mens han i andre del går tilbake seksten år i tid og forteller om ulike hendelser han erindrer fra livet sitt på 1840-tallet.

Som forteller er Kjellermennesket et godt eksempel på en upålitelig sådan, siden hendelser bare blir sett gjennom hans perspektiv og farges av hans irrasjonelle og subjektive tanker og følelser. Det han beskriver og forteller, er gjennomsyret av hans eget følelsesliv og er derfor ikke av nøytral eller objektiv karakter.

Ifølge Kjellermennesket har han oppholdt seg i undergrunnen i 20 år, men det er naturlig å anta at han mener dette på en metaforisk uttrykksmåte siden han også forteller om erfaringer han gjorde med andre mennesker 16 år tidligere.

Preben Villadsen skriver i *The Underground Man and Raskolnikov* (1981) at Kjellermennesket på den ene siden forsøker å rope om hjelp fra den overveldende ensomheten han føler og at han på den andre siden forsøker å finne frem til en bedre forståelse av seg selv. I løpet av de filosofiske resonnementene han uttrykker i del I, har han ennå ikke oppnådd en absolutt og definitiv selvforståelse og må derfor gå tilbake til da han var yngre hvor han minnes sosial interaksjon med andre mennesker. Kjellermennesket reflekterer særlig over sitt møte med den prostituerte Liza, og han føler selv at det var etter dette korte bekjentskapet at han helt og holdent ble kuttet av fra «virkeligheten», og at undergrunnen tok over hans verden og hverdag. Hans eksistens er blitt redusert til bevisst å nekte å gjøre noe som helst. Det er ingenting annet i teksten som indikerer at han fikk åpnet seg for den virkelige verden senere, og derfor er det naturlig å anta at tankene og ideene som han formidler i del I, er blitt formulert etter episoden med Liza i del II, og derfor er en konsekvens av denne. Det er, med andre ord, de erfaringene fra Kjellermenneskets liv som fremstilles i del II, som har vært avgjørende faktorer for hvem han er i del I (jf. Villadsen, 1981:29-32).

I del II får leseren vite at Kjellermennesket er foreldreløs og at han fra en tidlig alder av har følt seg annerledes enn andre:

(...) hele kvelden hadde jeg sittet nedtrykt av erindringer om skoletidens fengselsliv; og jeg hadde ikke greid å jage dem bort. Jeg var blitt anbrakt i denne skolen av noen fjerne slektninger som jeg var avhengig av og som jeg siden den tid ikke har hørt noe fra: jeg var foreldreløs og allerede kuet av alle deres bebreidelser, jeg var allerede da blitt ettertenksom og taus, og betraktet sky og skremt alle mine omgivelser. Mine kamerater møtte meg med ondskapsfull og nådeløs spott fordi jeg ikke lignet på noen av dem. Men jeg kunne ikke tåle spott; jeg kunne ikke komme så lett overens med dem som de med hverandre. Jeg la dem straks for hat og lukket meg inne i en forskremt, såret og grenseløs stolthet (Dostojevskij, 2002:59).

Foreldreløs, sjenert og annerledes - disse faktorene har resultert i at Kjellermennesket har en overveldende følelse av å være isolert fra resten av verden, og han har derfor store vanskeligheter med å forholde seg til andre mennesker og knytte nære relasjoner. Mangelen på positive sosiale relasjoner fører til at Kjellermennesket forsøker å forholde seg til verden gjennom koder, eksempler og ideer som han er blitt kjent med ved å lese europeisk litteratur. Gjennom skoleårene førte denne isolerte og ensomme posisjonen til at Kjellermennesket utviklet en enorm stolthet, som også utviklet seg til en følelse av overlegenhet med tanke på det intellektuelle og det moralske. Kjellermennesket følte at resten av skolekameratene fulgte en ideologi som baserte seg på tomme verdier siden suksess var det eneste de strebet mot. Denne følelsen av overlegenhet kan anses som en indre forsvarsmekanisme han har utviklet mot isolasjonen og ensomheten. Til tross for smerten det påfører ham, har det også gitt ham mulighet til å klare seg alene som et selvstendig og uavhengig menneske. Likevel innrømmer Kjellermennesket at han gjennom årene har kjent på behovet for sosial kontakt og vennskap, men etter alle årene med isolasjon, ensomhet og stolthet finner han det vanskelig å knytte positive relasjoner til andre. Han forteller om en gang han nesten fikk en venn og understreker vanskelighetene han har med å forholde seg til et annet subjektivt «jeg»:

Men jeg var allerede despotisk av sinn; jeg ville herske uinnskrenket over hans sjel; jeg ønsket å innprente forakt hos ham for det miljø som omga oss; jeg forlangte at han skulle gjøre et stort og ugjenkallelig brudd med dette miljøet. (...) men da han hadde hengitt seg fullstendig til meg, begynte jeg å hate ham og støtte ham fra meg; det var akkurat som om jeg bare trengte ham for å beseire ham og tvinge ham til underkastelse (Dostojevskij, 2002:61).

Selv om Kjellermennesket er klar over at vennskap baserer seg på likestilling og gjensidig respekt, har han ikke evnen til å møte disse kravene siden hans arroganse og selvhøytidelighet resulterer i at han heller ønsker å dominere og/eller undertrykke menneskene rundt seg. Villadsen hevder at siden Kjellermennesket ikke gir plass til en annen likestilt bevissthet i sin

(fiktive) verden, har han heller ikke mulighet til å vise den samme respekten og toleransen et vennskap krever i den objektive verden. I den objektive, sosiale verden er det sjelden Kjellermennesket klarer å overbevise andre til å følge sin ideologi, og den eneste årsaken til at han har klart å holde på illusjonen av sin egen overlegenhet, er de indre forsvarsmekanismene han har utviklet.

Ifølge Villadsen har Kjellermennesket utviklet sin interne ideologi basert på de romantiske ideene han har blitt kjent med gjennom å lese europeisk litteratur. Siden det er bøker som er den eneste jevne og stabile forbindelsen Kjellermennesket har med den objektive verden, mener Villadsen at det er romantikken og «(...) *its tendency to turn its back on the bourgeois society in lofty contempt for money and petit bourgeois affluence*» (1981:35) som har stor påvirkning på Kjellermenneskets idéverden. Dette vises i Kjellermenneskets kritikk av sine skolekamerater og deres ideologiske tanker som fokuserer på suksess gjennom karriere eller sosial status. Kjellermennesket identifiserer seg selv som en poet og en kammerherre i sin fiktive verden som står i sterk kontrast til hvem han er i den objektive verden hvor han er en fattig, forhenværende embetsmann med lav sosial status. Villadsen skriver at Kjellermennesket baserer et individs plassering i det sosiale hierarkiet på et annet verdisystem enn hans samtidige medmennesker:

The (...) point at which the underground man diverges from the dominating system is on the question of what criteria reputation and human worth should be based on. According to applicable norms it should be the factors of rank and standing, to which one either could be born or earn through a career in the service. These were the norms underlying the opposition between him and his mates (...). In contradistinction to these he advances what could be called the right of the inner nobility, which means that rather than formal criteria such as rank and standing one should use genuine qualities such as sensitivity and intellect in determining the individual's placement in the hierarchy (Villadsen, 1981:42).

Kjellermennesket ønsker altså å forandre det kollektive synet på hva som kvalifiserer som suksess, og mener at indre kvaliteter som intellekt, sensitivitet og moral heller burde avgjøre et individs plass i det sosiale hierarkiet. Det er med andre ord det som finnes i menneskets indre, som burde prioriteres og ikke de ytre forholdene og omgivelsene. Likevel klarer ikke Kjellermennesket å følge sitt eget ideal siden han responderer med brutalitet og avsky dersom situasjoner eller mennesker ikke oppfyller hans forventninger, eller truer hans identitet. Han

responderer likedan dersom han evner å overbevise andre, siden han er besatt av å holde på følelsen av overlegenhet:

(...) the underground man is unable to live up to his altruistic ideology since he cannot stick to it unless his superiority is secure, and that he, to protect a minimum of his internal identity, stoops to the use of a brutality which has nothing in common with his ideals (Villadsen, 1981:52).

Den interne identiteten Kjellermennesket har utviklet, og identiteten han har i den objektive verden, er to versjoner av Kjellermennesket som representerer sterke kontraster, og de formidler de motstridende og irrasjonelle kreftene som er i hans bevissthet. Kjellermennesket forsøker å oppnå en definitiv selvforståelse, men dette er ikke mulig bare innenfor rammene av hans fiktive verden:

On the one hand he tended to project his internal identity out into the surrounding environment, which was unsuccessful, while on the other hand he leaned towards wanting to solve his conflicts with objective reality within the framework of his fictive existence – that is, under the observation of his above-mentioned internal identity – which was, of course, of no help to him whatsoever during the actual conflict with this reality (Villadsen, 1981:36).

Kjellermennesket må sosialisere med andre mennesker og knytte forbindelser til den objektive verden for å oppnå det han vil, nemlig å finne ut av hvem han er i den objektive verden. Han er også opptatt av hvilken plassering han har i det sosiale hierarkiet, som baserer seg på et system han ønsker å endre. Kjellermennesket føler selv at han er hevet over alle andre, og mener derfor at han burde ha en høyere status i den objektive verden basert på sitt intellekt og sine indre kvaliteter. Kjellermennesket ønsker anerkjennelse, noe han sjelden oppnår siden det krever sosialisering og kommunikasjon basert på de sosiale normene som allerede dominerer. Kjellermennesket evner ikke å forholde seg til andre bevisstheter, og tyr heller til ondskap og avsky dersom han ikke får anerkjennelse for sitt overlegne intellekt, eller dersom noen utfordrer hans indre identitet eller dersom hans forventinger ikke blir møtt. Dette resulterer i at hans følelse av fremmedgjorthet og overlegenhet eskalerer, og han isolerer seg selv i sin fiktive verden i undergrunnen hvor hans økende arroganse har skapt en idé av seg selv som han ønsker å være. Det er hans enorme ego, hans arroganse og stolthet som hindrer ham i knytte vennskap siden han er brutal og nedlatende dersom hans interne identitet kolliderer med den objektive verden.

Kjellerdypet versus den sosiale verden

Opptegnelser fra et Kjellerdyp er Kjellermenneskets refleksjoner og tanker om seg selv og resten av verden. Siden han henvender seg direkte til leseren, og skaper et imaginært publikum som responderer på hans fortelling, får romanen dialogisk karakter.

Kjellermennesket retter hvert eneste ord til den eventuelle responsen han forventer fra denne andre bevisstheten. I hans forestilling om leseren representerer denne de ideene og normene som styrer det sosiale hierarkiet, og han innbiller seg derfor at han henvender seg til intelligente og rasjonelle mennesker som er tilhengere av ideologier og visjoner, som de Tsjernysjevskij uttrykker. Jones mener at Kjellermennesket har et ambivalent forhold til dette andre subjektet, altså hvordan han forestiller seg stemmen til leseren:

(...) in spite of his wish to engage us in dialogue, he holds us in contempt. He assumes that what he says will upset our sense of propriety and decorum and scandalize us and that we will at first not understand and then find distasteful his constant display of spite and his wish to tell repellent details about his private life. He presumes we shall think (wrongly) that he is making a kind of confession to obtain our forgiveness (Jones, 1990:60).

Kjellermennesket tar for gitt at leseren har en overlegen og nedlatende holdning til alt han skriver, siden leseren representerer en «normal» virkelighet. Ved å definere leseren på denne måten er vi nødt til å godta denne versjonen av oss dersom vi ønsker å lese videre.

På grunn av denne konstante tilstedeværelsen av dette andre subjektet får Kjellermenneskets notater et dialogisk preg siden teksten ikke inneholder étt monologisk ord: alt han gjør og sier står alltid i relasjon til et annet subjekt.

Kjellermennesket er ekstremt opptatt av hva andre mener og tenker om ham, og forsøker derfor å forutse alle mulige synspunkter på seg selv for å være et steg foran den andre. Bakthin mener at det dermed ikke er noen som kan uttrykke en mening om Kjellermennesket som han ikke allerede har tenkt ut selv:

What the Underground Man thinks about most of all is what others think or might think about him; he tries to keep one step ahead of every other consciousness, every

other thought about him, every other point of view on him. At all the critical moments of his confession he tries to anticipate the possible definition or evaluation others might make of him, to guess the sense and tone of that evaluation, and tries painstakingly to formulate these possible words about himself by others, interrupting his own speech with the imagined rejoinders of others (Bakhtin, 1984:52).

Kjellermennesket har altså en svært fiendtlig holdning til andre subjekter, og bevisstheten til hans imaginære lesere er intet unntak. Siden leseren representerer den rasjonelle og fornuftige ideologi som baserer seg på ytre systemer, er han svært negativ til responsen han forestiller seg leseren vil gi, samtidig som han forsøker å beskytte sin indre idé om seg selv:

Og De synes virkelig ikke at dette er skammelig, gement! – sier dere kanskje til meg og rister foraktelig på hodet. – De tørster etter livet og løser selv livsproblemene med logismer og hjernespin. (...) De snakker tøv og roser Dem selv; De kommer med uforskammetheter, men hele tiden er De redd og ber om unnskyldning. (...) Det er en viss sannhet i det De sier, men De eier ingen renhet og intet edelmot; med den mest smålige forfengelig og skjendige skamløshet bringer De Deres sannheter til togs... De har virkelig noe på hjertet, men av frykt skjuler De Deres siste ord, fordi De eier ikke besluttsomhet, bare slyngelaktig feighet. De roser Dem selv av deres erkjennelse, De er imidlertid bare vankelmødig; Deres forstand arbeider utvilsomt, men Deres hjerte er formørket av skjørlevnet, og uten et rent hjerte gis det ingen fullstendig og sann erkjennelse. Og hvor plagsom De er, hvor De trenger Dem på, hvor De skaper Dem! Løgn, løgn og atter løgn!
Jeg har naturligvis selv lagt disse ordene i munnen på dere. De kommer også fra kjellerdypet. Jeg har sittet her i førti år med øret til sprekken og lyttet meg til hva dere ville si (Dostojevskij, 2002:36).

Til tross for denne negative og fiendtlige holdningen Kjellermennesket har til sitt publikum, og andre mennesker i sin umiddelbare nærhet, er han fortsatt avhengig av en annen stemme, et annet subjekt. Han er avhengig av andre mennesker for å oppnå full selverkjennelse og for å knytte en forbindelse til den objektive verden. For å uttrykke sine visjoner, formidle sin interne identitet og oppnå den anerkjennelsen han føler han fortjener, er han tvunget til å forholde seg til den sosiale verden. Uten en tilknytning til andre subjekter kommer han aldri til å oppfylle sitt indre ideal, og klarer derfor aldri å frigjøre seg selv fra andres meninger og ideer:

The hero from the underground eavesdrops on every word someone else says about him, he looks at himself, as it were, in all the mirrors of other people's consciousnesses, he knows all the possible refractions of his image in those mirrors. And he also knows his own objective definition, neutral both to the other's consciousness and to his own self-consciousness, and he takes into account the point

of view of a "third person." But he also knows that all these definitions, prejudiced as well as objective, rest in his hands and he cannot finalize them precisely because he himself perceives them; he can go beyond their limits and can thus make them inadequate. He knows that he has the final word, and he seeks at whatever cost to retain for himself this final word about himself, the word of his self-consciousness, in order to become in it that which he is not. His consciousness of self lives by its unfinalizability, by its unclosedness and its indeterminacy (Bakhtin, 1984:53).

Kjellermenneskets ekstreme opptatthet av hva andre kan mene og tenke om ham, samt hans forsøk på å komme andre i forkjøpet, kan antyde en indre forsvarsmekanisme han har utviklet som et resultat av sin følelse av fremmedgjorthet og ensomhet. Siden han er foreldreløs og ble oppdratt på en institusjon, er han aldri blitt introdusert for omsorgsfulle og familiære relasjoner og den tryggheten de representerer, og dette er en av grunnene til at han aldri har klart å etablere en trygg og stabil tilknytning til den objektive verden og heller skjult seg i og bak sin fiktive verden. Det er ingenting i teksten som antyder at Kjellermennesket noen gang har hatt et meningsfullt forhold til andre mennesker, og hans mangel på sosiale forbindelser understrekes av at han har inkludert sin egen stemme som surrogat for sitt forestilte publikum. Det viser hvor viktige andres meninger er i hans verden og resulterer i at dette andre subjektet står likestilt med Kjellermennesket.

Kjellermennesket forsøker å unngå andres dømmende blikk ved å benytte seg av motsatt strategi: Han presenterer heller et svært stygt bilde av seg selv for å vise at han allerede er klar over hvor fæl han er. Han starter for eksempel sine opptegnelser med å gi følgende presentasjon av seg selv:

Jeg er et ondt menneske. Et frastøtende menneske er jeg. (...) Jeg var en ondskapsfull embetsmann. Jeg var grov og fant tilfredsstillelse i å være grov. Jeg tok ikke imot bestikkelser, så jeg måtte i det minste unne meg selv å være grov. (...) Jeg løy om meg selv i sted da jeg sa at jeg var en ondsinnet embetsmann. Jeg løy av ondskap. (...) virkelig ondsinnet kunne jeg aldri bli. Jeg følte hver øyeblikk en kolossal mengde av helt motstridende elementer i meg. Jeg følte hvordan de vrimlet i meg, disse motstridende elementene. Jeg visste at de hele livet hadde vrimlet og mast for å komme ut av meg, men jeg slapp dem ikke ut (...). De pinte meg til skamfølelsen grep meg; de satte meg i den mest krampaktige sinnstilstand og – til slutt kjedet de livet av meg (...). Ikke nok med at jeg ikke har greid å være ond, jeg har overhodet ikke greid å være noe som helst; hverken ond eller god, hverken slyngel eller hedersmann, hverken helt eller kryp (Dostojevskij, 2002:7-8).

Kjellermennesket forsøker på denne måten å distansere seg fra andres blikk og fordommer. Ved å presentere seg selv som et lite attraktivt menneske unngår han å bryte med forventninger andre kanskje kan ha til han. Likevel antyder ordene «jeg tok ikke imot bestikkelser» at han også ønsker å vise at han er et moralskt vesen innerst inne. Bakhtin mener at Kjellermennesket benytter seg av smutthullene som finnes i enhver skriftlig diskurs: Man kan forandre meningen ved å sette ordet i en ny og uventet kontekst, eller ved å endre tonen eller å fremstille det på en ironisk måte, men bare så lenge diskursen holder seg utenfor en sosialisert dialog hvor den kan bekreftes eller avkreftes. Smutthullene han finner i skriftlige diskurser, resulterer i at det er han som har makten og kontrollen over det siste ordet siden smutthullene innebærer å «(...) *always retaining for oneself the possibility of altering the final meaning of one's own words. The word with a loophole is by definition always the penultimate and never the final one*» (Jones, 1990:61). Kjellermenneskets opptegnelser er et godt eksempel på en bekjennende selvdefinisjon med smutthull: Han forsøker hele tiden å gi en definitiv definisjon av seg selv uten påvirkning fra andre subjekter, men forandrer alltid denne i lys av andres potensielle evaluering av ham. Kjellermennesket fordømmer og beklager seg selv konstant for å vekke sympati, ros og aksept. Ved å fordømme seg selv og presentere seg som et uhyggelig menneske krever han at den andre skal bestride denne definisjonen av ham, men i tilfelle denne andre bevisstheten er enig i hans egen fordømmelse, har han skapt et smutthull:

The destruction of one's own image in another's eyes, the sullyng of that image in another's eyes as an ultimate desperate effort to free oneself from the power of the other's consciousness and to break through to one's self for the self alone— this, in fact, is the orientation of the Underground Man's entire confession (Bakhtin, 1984:32).

Kjellermennesket beskytter på denne måten sin indre identitet fra den objektive verden ved å omgi seg med skriftlige diskurser i kjellerkroken sin:

(...) one of the deviations from normality which the man from underground exemplifies best is a growing tendency (...) to take refuge from the torments of a lopsided intersubjectivity in a world of intertextuality-, of dream, of fantasy, of fiction, of philosophizing, a world in which a consciousness of the power of the 'written' over the already-experienced and the still-to-be experienced leads him to put his trust increasingly, though with loopholes as Bakhtin would put it, in 'writing' rather than immediate spoken dialogue, in the authoritative word of fashionable literature and philosophy (and his own critique of it) rather than inwardly persuasive discourse born of socially oriented dialogue, and in a discourse subject to violent reversals and unable

to reach conclusions except, as with the ending of his notes, by arbitrarily calling a halt (Jones, 1990:62).

Alt Kjellermennesket gjør for å distansere seg selv fra resten av samfunnet og deres dom over ham, frigjør ham likevel ikke fra deres stemmer, men resulterer heller i psykologisk lammelse siden han på grunn av dette ikke får noen sosial bekreftelse på sitt syn på seg selv, samfunnet og verden.

Kjellermennesket er likevel såpass desperat etter å oppnå anerkjennelse og bekreftelse av andre at han også er villig til å bli gjenkjent som en stereotype, også en negativ sådan. I kapittel I av del II ser vi denne desperasjonen idet han erindrer en episode fra noen år tidligere. Han hadde observert et menneske som ble kastet ut av en bar på grunn av overstadig rus og dårlig oppførsel, og Kjellermennesket fikk plutselig et irrasjonelt ønske om å få samme behandling og går så inn med dette målet i sikte:

Med det samme jeg kom inn ble jeg ordnet av en offiser. Jeg sto ved biljardbordet og sperret uten å vite det veien for ham da han skulle forbi; uten et ord til advarsel eller forklaring tok han meg i skuldrene og flyttet meg til siden, og gikk videre som om han ikke hadde lagt merke til meg i det hele tatt. Jeg ville tilgitt ham hvis han hadde gitt meg en drakt pryl, men jeg kunne aldri tilgi at han flyttet meg som en uvedkommende gjenstand (Dostojevskij, 2002:44).

Dette viser at hans forsøk på enhver form for å bli anerkjent av andre feiler. Jones skriver:

«Because he has always been an outsider the underground man has never been capable of the unreflective certainties which characterize the socially well-integrated man» (1990:65).

Kjellermennesket misunner stereotyper som «den positive mann» eller «den enkle og rasjonelle mann» i den forstand at slike karakteristikk gir dem en sikker plass i den sosiale verden, samtidig som han sanser sin overlegne, komplekse struktur. I motsetning til slike stereotypiske mennesker klarer ikke Kjellermennesket å finne en *«(...) secure mooring in life on any level of his experience»* (Jones, 1990:65). Han har problemer med å finne likesinnede, og dette gjør det vanskelig for ham å forholde seg til andre, og for andre å forholde seg til ham:

Men det var også en annen omstendighet som pinte meg på denne tiden, nemlig det at det ikke var noen som lignet på meg og at ikke jeg lignet på noen. «Jeg er en ener, og de er en masse», - tenkte jeg og fortapte meg i grublerier. (...) Mitt liv var fullt av motsigelser (Dostojevskij, 2002:41).

Selv om Kjellermennesket klarer å skille mellom litteratur og virkelighet, er det fortsatt stunder hvor han blir forvirret når det gjelder hva som er virkelig og ikke. Han lever i sin egen verden i sitt kjellerdyp hvor distinksjonene mellom virkelig erfaring og leste tekster er blitt utvasket. I motsetning til de fleste andre som verdsetter levd erfaring høyere og prioriterer dette fremfor leste tekster, er det leste tekster som har prioritet hos Kjellermennesket. Dette resulterer i at han gjerne planlegger sine neste trekk i overensstemmelse med litterære normer og konvensjoner.

Del II av opptegnelsene hans formidler episode etter episode hvor han forsøker å tillegge et litterært verdisystem på den objektive verden. De aller fleste av hans forsøk feiler siden andre heller oppfatter ham som rar og særegen, og ofte velger å ignorere ham. Dette gjenspeiles tydelig i episoden jeg nevnte tidligere, hvor han ønsker å bli kastet ut av en bar bare for å få gjenkjennelse av og kontakt med andre bevisstheter. Han feiler nok en gang i sitt forsøk på en konfrontasjon, og da han står i veien for offiseren, blir han bare plukket opp og flyttet på av denne uten et ord eller blick, som om Kjellermennesket ikke egentlig er der. Siden Kjellermennesket aldri har mot nok til å kreve den anerkjennelsen og respekten han ønsker, går han bare sin vei, overgitt og bitter. Han føler likevel på denne ydmykelsen i flere år, og etter to år med nøye planlegging ifølge litterære systemer og ideer, dulter han borti den samme offiseren på gaten uten å gi etter, slik at han på denne måten plasserer seg på samme sosiale nivå og endelig kan gi slipp på hendelsen. I del I er det tydelig at Kjellermennesket forventer samme respons fra leseren ut ifra sin fiendtlige holdning, som bare eksalterer utover i boken. Det eneste unntaket hvor han faktisk lykkes i sine forsøk, er i møtet med Liza, som faktisk tar alt han sier på alvor, og nærmest ser på ham med beundring. Han håndterer ikke dette særlig godt heller og ender opp med å knuse drømmene hennes. I alle hans forsøk på å «(...) *impose his bookish mode of behaviour*» (Jones, 1990:68) hopper han fra en ekstremitet til en annen.

Siden Kjellermennesket mislykkes i sine forsøk på å innsette litterære systemer i den objektive verden, begynner han heller å transformere levd erfaring til litterær tekst ved å skrive opptegnelsene sine. Bakhtin mener at dette er for å finne frem til hvem han egentlig er: «*The primary object of this exercise is to establish a situation for himself, to establish who he is and where he stands, to attempt to stabilize the constant reversals of ideas in his relations to other people and with himself*» (Jones, 1990:68). Som vi har sett, er Kjellermenneskets første strategi å presentere sine egne motsetninger og kontraster, og sin perversitet, som

uunngåelige. I starten av del I virker han mer som en følelsmessig forvirret person, men etter hvert begynner de introspektive og endeløse refleksjonene og klagingen å bli mer filosofiske og gjenkjennelige:

(...) the narrator's ascription of his emotional problems to what he calls *the laws of consciousness*. He wants to understand and explain why it is that in a 'rational' world he feels pleasure in the knowledge that he is a scoundrel and in making other people uncomfortable; why he feels so many conflicting emotions doing battle within him; why he is spiteful and yet at the same time knows he is not really spiteful; why it is that when he is the most sensitive to 'the sublime and the beautiful' he does the most immoral things; why he feels such pleasure at his own degradation (Jones, 1990:68).

Kjellermenneskets forklaring på dette er at han lider av hva rasjonelle mennesker kanskje vil anse som sykkelig selvundersøkelse og selvanalyse. Han hevder han erkjenner mer enn andre, og at det er denne bevisstheten som frarøver ham hans frie vilje. Det er på grunn av bevissthetens og erkjennelsens lover at han ikke kan forandre seg. Kjellermennesket mener derfor at siden han har en oversensitiv bevissthet, blir han pint av gode og skjønne idealer samtidig som han også blir lurt inn i usedeligheter, og han innser i tillegg at alt dette er utenfor hans kontroll og hengir seg derfor til å gjøre absolutt ingenting:

(...) det kom så langt med meg at jeg stundom kjente en obskur, sykkelig og gemen nytelse ved å komme hjem til kroken min en slik virkelig ufyselig Petersburgnatt og tvinge meg selv til å erkjenne at i dag hadde jeg igjen begått en heslighet, at det som er gjort, det er gjort, - og så i all hemmelighet skjære tenner, gnage og bore i meg selv, helt til bitterheten gikk over i en djevlesk, skjendig sødme, og til slutt i en virkelig avgjort nytelse. (...) nytelsen skyldtes i dette tilfelle nettopp at jeg altfor skarpt erkjente min egen fornødelse. Jeg følte jo selv at jeg nå var stilt mot muren, at det riktignok var nedrig og usselt, men at det umulig kunne være annerledes; det fantes ingen utvei for meg lenger, jeg kunne aldri bli et nytt menneske. Og selv om jeg ennå hadde tid, og tro på at det var mulig å forandre seg, ville jeg selv sikkert ikke ha lyst til det allikevel; og om jeg hadde lyst, så ville jeg heller ikke kunne gjøre noe som helst, fordi det i virkeligheten kanskje slett ikke fantes noe å forandre seg til (Dostojevskij, 2002:11).

Kjellermenneskets skjerpede erkjennelse og sensitive bevissthet hindrer ham likevel ikke fra å være spydig og nedlatende mot andre, fra å drømme om hevn dersom han er blitt fornærmet eller fra å bry seg om hva andre mener om ham. Han føler og erkjenner sin egen elendighet, men han klarer aldri å bestemme seg for å handle for å bedre sin situasjon på grunn av vissheten om at alt befinner seg under lover han ikke har kontroll over. I Kjellermenneskets

øyne er det bare dumme folk som føler seg sikre på sin sosiale identitet – de vet hvem de er og hvor de står, og de hopper fort til konklusjoner. Intelligente mennesker derimot føler seg ikke sikre på noen av disse tingene og fortaper seg i selvanalyser, kommer aldri til definitive konklusjoner og finner aldri en tilstrekkelig grunn til noen form for selvstendig handling.

Kjellermennesket hevder derfor at man kan finne nytelse i alt – til og med i sin egen elendighet og lidelse. Han skriver at nytelsen kommer når smerten er deg intenst bevisst, og tillegger at nytelsen ligger i å få andre til å lide sammen med deg, noe som illustrerer hvilket omfang hans masokisme har. Han bruker tannverk som et eksempel siden han mener at stønningen og jamringen fra en med tannverk er med på å lindre smerten, siden man finner nytelse i å plage andre. Man stønner og jamrer seg selv om man vet at smerten er utenfor ens kontroll:

(...) hvis han ikke kjente noen nytelse i den ville han heller ikke stønne. (...) «Jeg uroer dere, - tenker han, - jeg river opp deres hjerter, jeg ødelegger søvnen for dere alle her i huset. Så får dere la være å sove, dere skal føle hvert minutt at jeg har tannpine. Jeg er ikke lenger den helten jeg tidligere ønsket å være, men simpelthen en motbydelig fyr, en bølle (Dostojevskij, 2002:16-17).

Dette utsagnet kommer etter en fyldig beskrivelse av måter han selv oppnår nytelse på i sin egen ydmykelse og maktesløshet. I hans verden fører lidelse til menneskelig bevissthet, og ut ifra dette synspunktet blir lidelse et nødvendig element i et menneskes liv. En rasjonell mann ville latterliggjort ideen om at noen kan glede seg over noe som er smertefullt – og eksempelet med tannpine blir sarkastisk presentert for å underminere hans publikums oppfattelse av absurditeten i en slik tanke. Kjellermennesket går faktisk så langt at han beskriver hvilken estetisk verdi det ligger i å lytte til klaging og jamring fra en med tannverk. Han mener nemlig at slike stønn er stønn som kommer fra en utviklet mann som er blitt eksponert for europeisk sivilisasjon. En slik mann ville nemlig konstruere jamring og stønning med vilje for å få nytelse av å irritere menneskene rundt seg. Stønningen gir uttrykk for en ydmyk erkjennelse av formålsløsheten ved smerten han kjenner, og erkjennelsen om at man i det øyeblikk er en slave av tennene og at han ikke kan gjøre noe med det: «(...) så vil De ikke kunne foreta Dem annet til Deres trøst enn å pryle Dem selv eller slå neven til blods mot muren, ellers overhodet ingenting» (Dostojevskij, 2002:16). Kjellermennesket er alltid klar til å tøye grenser ved å ta ideer til det ekstreme for å forvirre og sjokkere sitt publikum.

Kjellermenneskets refleksjoner og tanker om indre motsetninger og irrasjonell atferd viser at han tviler på mennesket som et fullstendig rasjonelt og fornuftig vesen. Jones skriver at den filosofien Kjellermenneskets bevissthet følger, resulterer i at han oppfatter motsetninger og kontraster som uunngåelige:

The narrator's predicament seems to be that whatever feelings, thoughts or philosophy implicitly claim his exclusive attention at any particular time he is compulsively drawn to some opposite, incompatible feeling or idea, some supplement which is relegated to marginality by the system of ideas in question. Because the philosophy which dominates him points to the conclusion that there is no escaping from such contradictions (not because contradiction is the source of historical development or any such reassuring doctrine, but because whatever happens is inevitable, however confusing to the intelligent mind) he comes to take a sort of pleasure in them, a pleasure, in holding in precarious balance and even superimposing the opposing terms in the deconstructive process (Jones, 1990:69-70).

Kjellermennesket uttrykker tvil om menneskets rasjonalitet, og stiller spørsmål ved rasjonalismens og utilitarismens visjon om at dersom et menneske blir vist sine interesser gjennom matematiske koder og systemer, så vil det også oppføre seg og handle deretter:

Men dersom man opplyser det og åpner dets øyne slik at det ser sine sanne, normale interesser, vil det straks holde opp med å begå gemenheter og bli godt og edelt. For opplyst om og kommet til forståelse av sine egne interesser, vil det innse at det gode er til dets egen fordel, og da jo som kjent intet menneske med vitende og vilje kan handle imot sine egne interesser, vil det følgelig av seg selv så å si, begynne å gjøre det gode. Å, du barn på moders fang! Å du rene, uskyldige barn! Når har det for det første egentlig hendt i løpet av alle disse årtusener at mennesket har handlet utelukkende for sin egen nyttes skyld? (Dostojevskij, 2002:21).

Kjellermennesket håner de menneskene som streber etter et slikt ideal og mener at det baserer seg på en naiv forståelse av menneskesinnet. Han mener derimot at mennesker grunnleggende sett er irrasjonelle og perverse vesener, og har en selvinteresse som overgår alle andre: den frie viljen. Menneskets frie vilje gir muligheten til å handle stikk i strid med egne interesser, og åpner også for bevisst å kunne handle *mot* dem istedet. Han er opptatt av å formidle at menneskelig bevissthet er irrasjonell, pervers og uforutsigbar, og alltid vil handle etter sine egne, individuelle ønsker:

(...) nå, mine herrer, skal vi ikke endelig gi all denne fornuftigheten sparken og sende alle disse logaritmene til helvete, så vi igjen kan begynne å leve etter vår egen dumme vilje! (...) Mennesket har nemlig alltid og overalt, hva slags liv det enn har levet, foretrukket å handle slik det selv ville og slett ikke slik som fornuften og hensynet til egen nytte har befalt det; man kan jo også ønske seg noe som går stikk imot ens egen fordel, og noen ganger er man til og med forpliktet til det (...). Sin egen frie og uavhengige vilje, sine egne, selv de mest rabiante luner, sin egen fantasi – om enn stundom så opphisset at det grenser til galskap -, se det elsker mennesket over alt på jorden; nettopp heri består dette aller beste gode og denne aller fordelaktigste nytte som (...) ikke faller inn i noen klassifikasjon og som stadig sprenger alle systemer og teorier i stumper og stykker. (...) Mennesket trenger ene og alene en selvstendig vilje, samme hva denne selvstendigheten koster det og hvor den fører hen (Dostojevskij, 2002:25-26).

Menneskelig bevissthet består ikke bare av rasjonalitet, men også av irrasjonalitet, kaos og ondskap. Kjellermennesket mener at noen ganger er det nyttigere å velge det som er skadelig eller det som er dumt, fordi vi på denne måten bevarer vår individualitet og personlighet, og at de fleste mennesker heller vil bli vanvittige enn å akseptere og overgi seg til fornuftens og forstandens tyranni. Selv om mennesket er tiltrukket av ideen om en rasjonell og konstruktiv verden, er det også glad i kaos og destruksjon:

La det overøses med alle jordiske velsignelser, la det drukne i lykke til opp over ørene så det bare bobler så vidt på lykkens overflate; gi det en slik økonomisk velstand at det ikke har noe annet å foreta seg enn å sove, spise pepperkaker og sørge for at verdenshistorien ikke opphører. (...) Det setter selv pepperkakene på spill og går med hensikt inn for det mest fordervelige nonsens, pønsker ut den mest uøkonomiske galskap, utelukkende for å blande sitt eget fordervelige, fantastiske element inn i all denne positive fornuftighet. Nettopp sine fantastiske drømmer, sin simpleste toskeskap vil det ikke for noen pris gi slipp på, ene og alene for å bevise for seg selv (...) at et menneske fortsatt er et menneske, og ikke en klavertangent som det riktignok behager naturlovene å spille på uansett (...) (Dostojevskij, 2002:30).

Ifølge Kjellermennesket er det altså individualiteten og den frie viljen mennesket setter høyest, og det vil derfor aldri kunne bli et fullstendig rasjonelt vesen. Kjellermennesket avviser derfor Krystallpalasset, symbolet på et perfekt og rasjonelt system, og overgir seg heller til irrasjonaliteten og kontrastene i den menneskelige bevissthet. Han forkaster ideen om en harmonisk og rasjonell utopi hvor perverse og motstridende uttrykk for menneskets frie vilje ikke er tillatt. I en slik verden ville ikke lidelse eller smerte eksistert siden alle menneskelige behov ville vært tilfredsstilt, men Kjellermennesket mener lidelse er en grunnleggende del av det å være til:

For kanskje er det slik at mennesket ikke bare elsker lykke og velvære. Kanskje det i like høy grad elsker lidelsen. Kanskje lidelsen er like nyttig for mennesket som lykke og velvære. Og det forekommer ganske visst at mennesket elsker lidelsen, elsker den lidenskapelig. (...) Forøvrig er jeg overbevist om at mennesket aldri vil gi avkall på den sanne lidelsen, det vil si ødeleggelse og kaos. Lidelsen – det er jo erkjennelsens eneste kilde (Dostojevskij, 2002:33).

Ifølge Kjellermennesket er lidelse en like viktig del av livet som lykke, for det er gjennom lidelse man oppnår en høyere selvbevissthet. Han mener derfor at et menneske aldri hadde tolerert et liv i Krystallpalasset til tross for dets iver etter å skape og bygge et godt liv for seg selv, fordi det også er lidenskapelig tiltrukket av kaos og ødeleggelse. Han mener dette stammer fra menneskets indre frykt for å fullføre noe. Krystallpalasset representerer et solid og finalisert fundament og blir derfor vanskelig for menneskelig bevissthet å godta: «(...) mennesket er et lettsindig og anstøtelig vesen og elsker (...) bare prosessen som fører frem til et mål, og ikke målet selv» (Dostojevskij, 2002:32). Kjellermennesket hevder at det er erkjennelse, bevissthet og fri vilje til å ta selvstendige valg som er det viktigste et menneske har, og han velger derfor å forsvare sin rett til å motsi logikkens og vitenskapens doktriner gjennom å velge at to pluss to er fem om han plutselig skulle ønske det. Han konkluderer derfor med at det må være mye bedre å isolere seg i kjellerdypet og bevisst å ikke foreta seg noe som helst enn å leve i Krystallpalasset. Likevel kommer hans motstridende krefter til uttrykk når han etterfølger dette med: «Jeg lyver fordi jeg vet sikkert som at to ganger to er fire at kjellerkroken slett ikke er det beste, men noe annet, noe helt annet, noe som jeg tørster etter, men som jeg ikke på noen måte kan finne!» (Dostojevskij, 2002:36).

Kjellermennesket er til slutt såpass utslitt av sine egne filosoferinger og refleksjoner at han synker tilbake i sin kjellerkrok. Bakhtin hevder at Kjellermennesket aldri klarer å bli enig med seg selv, men at han heller ikke klarer å avslutte sin indre dialog:

The style of his discourse about himself is organically alien to the period, alien to finalization, both in its separate aspects and as a whole. This is the style of internally endless speech which can be mechanically cut off but cannot be organically completed (Bakhtin, 1984:235).

Selv om Kjellermennesket har klart å dekonstruere det filosofiske grunnlaget

Tsjernysjevskij's rasjonelle visjon baserer seg på, har han likevel ikke oppdaget en ny

revolusjonær doktrine eller et nytt paradigme. Han har ikke kommet frem til en løsning på problemene og spørsmålene han har, siden han aldri klarer å bestemme seg eller foreta seg noe. Boken avsluttes som følger:

Men nå er det nok; nå vil jeg ikke skrive mer «fra Kjellerdypet»...
Her slutter imidlertid ikke dette paradoksale menneskes oppteget. Han greide ikke å holde seg og fortsatte å skrive. Men vi synes også at det er best å slutte her
(Dostojevskij, 2002:113).

Avslutningen på boken er ikke egentlig slutten – den er ennå ikke finalisert, Kjellermennesket har skapt et smutthull, og dette understreker at han ennå ikke har funnet et tilfredsstillende svar på hvem han er, eller hvor han står i samfunnet.

Kjellermennesket: Arrogant, brutal og fantastisk

Kjellermenneskets atferd i sosiale situasjoner og interaksjoner kan bare beskrives som fantastisk. Som jeg har nevnt tidligere, er han svært opptatt av å bevare og opprettholde sin selvskapte identitet, og han vil beskytte denne for enhver pris. Dette resulterer i at hans holdning til andre mennesker blir negativ, nedlatende og ondskapsfull, særlig i sosiale situasjoner hvor hans indre identitet blir truet, eller hvor hans forventninger ikke blir oppfylt. Akkurat slik som stønningen til et menneske med tannverk letter smerten, letter Kjellermennesket lidelsen erkjennelsen av sin egen elendighet påfører ham ved å ydmyke og håne andre. På denne måten får han selskap i sin elendighet ved å påføre andre smerte. Denne fantastiske atferden formidler alle hans motstridende og irrasjonelle sider på samme tid, og dette er noe som kommer til syne i del II, hvor han erindrer en fortidig episode med sine tidligere skolekamerater:

De skurkene innbiller seg at de gjør meg en ære ved å la meg ta plass ved deres bord, mens de derimot ikke skjønner at det er jeg som gjør dem en ære og ikke de meg. «De er blitt mager. Dressen er slitt.» Å, de forbannede buksene! Zverkov la selvfølgelig merke til den gule flekken på kneet... Men hva har jeg å gjøre her! Straks, i dette sekund, reiser jeg meg fra bordet, tar min hatt og går ganske enkelt min vei uten å si et ord... Av forakt! I morgen duellerer jeg gjerne med dem. Slyngler. Jeg bryr meg ikke om de syv rublene. Kanskje tror de at... Fanden ta dem! Jeg gråter ikke for syv rubler! Jeg går min vei øyeblikkelig!... Naturligvis ble jeg fortsatt (Dostojevskij, 2002:67).

Dette er tankene han har under avskjedsmiddagen som han nærmest inviterte seg selv til. Avskjedsmiddagen er for Zverkov, og kvelden starter med et kjølig møte mellom Kjellermennesket og resten av selskapet. Middagen hadde nemlig blitt utsatt en time uten at beskjeden var kommet frem til Kjellermennesket, siden han ikke har hatt særlig kontakt med noen av dem siden skoleårene var det at ingen av dem som visste hvordan de kunne komme i kontakt med ham. Kjellermennesket har derfor møtt opp til det opprinnelige tidspunktet og har da ventet en time innen resten av selskapet ankommer. Under denne ventetiden har hans arroganse og bitterhet tatt over hans sinn, og hans indre refleksjoner viser hans ekstreme behov for anerkjennelse og oppmerksomhet, samt hans forsøk på å undertrykke resten av selskapet når han ikke oppnår noen av delene. Hans brutale aggresjon kolliderer med hans naturlige behov for sosial kontakt og et stabilt holdepunkt i den objektive verden.

Kjellermennesket tolker skolekameratenes spørsmål om arbeid og lønn som et nedlatende kryssavhør og responderer med et fornærmet sinne. De ytre detaljene skolekameratene fokuserer på, samsvarer ikke med hans indre identitet, og dette gjør ham hissig og sarkastisk. Da Ferfitsjkin sier: *«Nei, det er ikke noe å spise middag i fine restauranter for!»* (Dostojevskij, 2002:65) etter at han får høre hvor mye Kjellermennesket har i inntekt, blir Kjellermennesket fornærmet og gleser tilbake: *«Ærede herre, vær klar over at jeg slett ikke blir forlegen (...) hører De! Jeg spiser middag i fine restauranter, for mine egne penger, for mine egne og ikke for andres, merk Dem det, monsieur Ferfitsjkin»* (Dostojevskij, 2002:66).

Kjellermennesket er selvsagt klar over at klærne, den magre skikkelsen og inntekten hans indikerer at han har feilet etter deres målestokk for hva som gir suksess, og at han derfor er underlegen basert på de ytre og formelle kriteriene som dominerer det sosiale hierarkiet. Det at han erkjenner dette, gjør kollisjonen mellom hans idé om seg selv og den objektive verden enda mer smertefull, men til tross for dette forsøker han likevel å heve seg over dem ved å basere atferden sin på litterære idealer. Han feiler naturligvis i å få anerkjennelse for dette og blir derfor spydig og fæl mot de andre. Kjellermenneskets kvalmende oppførsel fører til at resten av selskapet setter seg ved et annet bord og ignorerer ham resten av kvelden:

Jeg anstrengte meg for å la være å se på dem; jeg la an en avslappet og uberørt mine og ventet utålmodig på at de skulle snakke til meg først. Men akk, de snakket ikke til meg i det hele tatt. Å, hvor jeg ønsket å forsone meg med dem akkurat da! (...) De

lyttet til ham [Zverkov] med andakt. Det var tydelig at de elsket ham. «For hva? For hva?» tenkte jeg for meg selv (Dostojevskij, 2002:69).

Dette uttrykker Kjellermenneskets sjalusi på Zverkovs plassering og suksess i hierarkiet. Zverkov representerer det Kjellermennesket ønsker i den objektive verden: anerkjennelse, overlegenhet og beundring. Han ønsker at hans fiktive verden og den objektive verden skal korrespondere, men han feiler i nesten alle forsøk på å innsette sine litterære verdisystemer på andre bevisstheter. Jones skriver at Kjellermenneskets forsøk på å heve seg over alle andre, og hans forsøk på å unngå andre sine fordommer, bare utgjør et større hinder for ham i relasjon til den objektive verden:

All the devices for distancing himself from the judgement of other people, from the social dimension of discourse are both psychologically crippling, and also intellectually subversive. They do not free the underground man from dependence on the voice of the other, but they deprive him of social confirmation of his view of the world and consequently expose this view to the stormy and unstable forces which guide his ambiguous relations with others and himself (1990:62).

Avskjedsmiddagen avsluttes i det Zverkov og resten av selskapet bestemmer seg for å dra på et bordell og avslutte kvelden der. Kjellermennesket velger på dette tidspunktet å følge etter dem, av ren ondskap og hevngjerrighet, siden kvelden ikke har levd opp til hans forventinger: «Så dette er altså, dette er altså endelig møtet med virkeligheten (...)» (Dostojevskij, 2002:72), mumler han for seg selv mens han styrter etter dem for enten å kreve en unnskyldning eller utøve hevn. Om denne konfrontasjonen kommer til å ende i triumf eller ei vet han ikke – det han vet er at han nå er tvunget til å delta i den sosiale, objektive verden gjennom å kommunisere med andre bevisstheter på et betydningsfullt nivå. Den kommende konfrontasjonen han tror han går i møte, tvinger ham inn i et sammenstøt med virkeligheten.

Dette sammenstøtet med den virkelige verden er noe Kjellermennesket har forventet, og kanskje hatt behov for. Dette blir fremhevet av hans insistering på å bli med i dette middagsselskapet som etterfølges av et indre dilemma om hvorvidt han skal dra eller ikke, hvorvidt han vil ha et møte med virkeligheten eller ei. Det avslører hans menneskelige behov for sosial kontakt og gjenkjennelse, samt hans manglende evne til å forholde seg til de samtidige sosiale normene. Det som er påfallende med denne tankegangen, er at han assosierer et møte med virkeligheten med menneskelig brutalitet: Han er sint, bitter og hevfull – noe han blir ved nesten enhver sosial situasjon siden hans litterære måte å være på

alltid vil kollidere med virkeligheten. Kjellermennesket mangler evnen til å etablere relasjoner til andre mennesker uten å uttrykke arroganse og overlegenhet, og dersom andre ikke lever opp til hans forventninger, blir han nedlatende og spydig.

Kjellermenneskets kortvarige bekjentskap med Liza, en prostituert kvinne han møter samme kveld han følger etter Zverkov og de andre til bordellet, er eneste unntak blant alle hans forsøk på å projisere sin indre identitet på den ytre virkeligheten. Hun er den eneste som faktisk lytter til det han har å si, og hun tar hans ord på alvor, men Kjellermenneskets atferd forbedres ikke av den grunn. Han er bestemt på å hevne seg på og overmanne et annet menneske siden han mislyktes i dette med både offiseren og sine tidligere skolekamerater. Han begynner å formidle livlige og bitre bilder av hennes uunngåelige skjebne som en prostituert, men forteller henne at det fortsatt kan være håp for henne siden hun ennå er ung og det fortsatt er tid til å forandre på livet. Videre underholder han henne med håpefulle tanker og ideer om ekteskap og familieliv. Kjellermennesket nyter oppmerksomheten og anerkjennelsen han får av henne, og i et øyeblikk føler han seg trygg på å dele ideene han har utviklet i sin kjellerkrok med henne. Dette snur i det øyeblikk hun bemerker at han nærmest høres ut som en bok, og han tolker dette som et hån mot hans indre identitet. Siden han føler at identiteten hans er truet og latterliggjort, settes hans indre forsvarsmekanismer i sving, og han kommer med en lang, brutal og ondsinnet tirade:

- Nei, hold opp, Liza, jeg trenger ikke lese bøker for å finne ut at jeg vemmes her. (...) Og kvalmes du virkelig ikke selv ved å være her? Nei, det er tydelig at vanen har svært meget å si. Fanden vet, hva vanen kan gjøre med et menneske! (...) Tenk bare etter: hva gir du fra deg her på dette stedet? Hva undertrykker du i deg selv? Sjelen, din sjel som du ikke lenger er herre over, den gjør du til slave sammen med kroppen! Din kjærighet gir du fra deg og enhver fyllick kan trampe på den! Din kjærighet! – det er jo alt, den er jo en diamant, en jomfruelig skatt! (...) Men hva er din kjærighet verd nå? (...) Jeg har hørt at man trøster dere med en slags kompensasjon, - man gir dere lov til å ha deres egne elskere. Men det er jo en gjennomført frekkhet, et eneste bedrag, ren og skjær hån mot dere, men dere er så toskete at dere tror på det. Hva tror du i virkeligheten om denne elskeren, tror du han elsker deg kanskje? Neppe! Hvordan kan han elske deg når han vet at de hvert øyeblikk kan rope på deg for at du skal betjene en annen. En drittsekk må han i så fall være! Tror du han har den aller minste respekt for deg? (...) Han ler av deg og plyndrer deg – der har du hele hans kjærighet. (...) Nei, Liza, lykkelig, lykkelig er du om du dør av tuberkolose så fort som mulig i en kjellerkrok der på Høytorget, akkurat som henne de bar ut idag (Dostojevskij, 2002:86-89).

Etter at han er ferdig med sin tordentale og har oppnådd sitt indre mål om å knuse hennes drømmer og selvbevissthet, blir han plutselig tvilende og skamfull siden han for første gang har lykkes i å hevne seg på en annen og observerer effekten det har på henne:

Jeg hadde lenge hatt en forutfølelse av at jeg snudde opp ned på hennes sjel og at jeg knuste hennes hjerte, og jo mer overbevist jeg ble om det, jo heftigere ønsket jeg å nå målet så hurtig og med en så voldsom kraft som mulig. (...) Jeg visste at jeg pleide å snakke tungt og oppstyttet, endog litterært, kort sagt, jeg kunne heller ikke snakke annerledes enn «som en bok». Men det plaget meg ikke det minste; for jeg visste og følte at jeg ble forstått og at selve den boklige stilen trolig forsterket virkningen. Men nå, etter at jeg hadde oppnådd den ønskede effekt, fikk jeg plutselig kalde føtter (Dostojevskij, 2002:90-91).

Han ønsker plutselig å komme seg fortrest mulig vekk derfra, og fortsetter videre med å beklage seg og gi henne adressen sin før han går sin vei. Igjen illustrerer dette Kjellermenneskets intense motsetninger og kontraster, og hvordan han aldri klarer å bestemme seg for noe og holde seg til det. Han ønsker menneskelig kontakt, men i det øyeblikk noen kommer litt for nær hans indre bevissthet, blir hans indre forsvarsmekanismer trigget siden han på samme tid er redd for å bli utsatt for avvisning og latterliggjørelse dersom han viser sitt sanne jeg.

Liza besøker ham noen dager senere, og hun ankommer i et øyeblikk hvor han er i en krangel med tjeneren sin som han forsøker, uten hell, å dominere. Hennes ankomst kommer overraskende og uventet på ham, og han blir svært usikker på hvordan han skal forholde seg til situasjonen. Dette er hans åpning til den virkelige verden, dette er hans mulighet til å stabilisere forholdet mellom sin indre bevissthet og den ytre verden, men i det samme han har denne muligheten innenfor rekkevidde, tar hans frykt for avvisning og latterliggjøring over og hans arrogante, brutale holdning kommer nok en gang til syne:

- Jeg skal si deg, frøken, hvorfor du er kommet. Du er kommet fordi jeg dengang snakket *medlidende ord* til deg. Og nå er du også blitt sentimental og vil ha flere «medlidende ord». Så vit da, vit at jeg lo av deg dengang! Jeg ler nå også! (Dostojevskij, 2002:105).

Han fortsetter med å fortelle henne at han tidligere den kvelden hadde blitt grovt fornærmet og ydmyket, og når han støtte på henne så var han både hevngjerrig og blodtørstig, og ønsket å utøve sin hevn og sin makt over en annen siden han selv hadde blitt fornædret. Å redde

henne fra hennes tilværelse var i alle fall aldri hans hensikt, han ler isteden av hennes håpefulle naivitet. Denne gangen mislykkes han i å knuse hennes drømmer, for hun velger isteden å omfavne ham i medlidenhet, og han innser at rollene deres er blitt byttet om: «*Det slo også ned i mitt opprørte sinn at nå var rollene for godt byttet om, at det nå var hun som var heltinnen, mens jeg var en akkurat likeså fornedret og forkuet skapning som hun hadde vært overfor meg den natten*» (Dostojevskij, 2002:108). Hennes medynk øker hans sinne, og han avviser kjærligheten hun er villig til å gi ham og reduserer henne nok en gang til rollen som prostituert ved å legge penger i hånden hennes før hun går.

Fri vilje, isolasjon og ensomhet

De ulike ideene og bildene Kjellermennesket formidler i del I av notatene sine – bilder av tannverk, lidelse og rasjonalisme og ideer om menneskelig natur, samt argumentasjonen for fri vilje – komplementerer og styrker hverandre, og dette resulterer i at det som først virker som en personlig og intern selvanalyse, blir utvidet til en dyptgående undersøkelse av menneskelig natur og et sterkt argument for menneskets frie vilje.

Selv om hans samtidige samfunn forsøker å etablere vissheten om at han er et vesen som befinner seg under naturlovenes makt, og bare er et resultat av evolusjonen, så uttrykker hans indre bevissthet at han er et unikt og selvstendig individ som ikke kan bli redusert til et lite element i et større biologisk, kulturelt eller vitenskapelig bilde:

One of his basic ideas, which he advances in his polemic with the socialists, is precisely the idea that man is not a final and defined quantity upon which firm calculations can be made; man is free, and can therefore violate any regulating norms which might be thrust upon him (Bakhtin, 1984:59).

På grunn av denne indre bevisstheten nekter han derfor å bli definert ut ifra ytre konvensjoner, og han velger derfor å insistere på sin egen uavhenighet og frie vilje til å holde på sin egen individualitet. Han påstår selv at han har en skarpere erkjennelse av selvet enn mange andre og at dette fører til at handlingene hans aldri kan bli helt oppriktige siden han alltid ser på resten av verden med et undersøkende og dømmende blick. Dette fordi han også erkjenner sin

egen (og andres) falskhet, og evnen til å handle falskt til tross for opphøyede og skjønne idealer som inspirerer. Konsekvensene av en slik bevissthet er uvirksomhet og kjedsomhet: *«Jeg tenkte ut de forskjelligste begivenheter og diktet meg mitt eget liv for i hvert fall å oppleve noe»* (Dostojevskij, 2002:18). Opptegnelsene hans er derfor et resultat av hans skjerpede erkjennelse siden den fører til uvirksomhet og inaktivitet, samt kjedsomheten dette fører med seg.

I del II erindrer han sine yngre dager hvor han forsøkte å forme sin bevissthet og skape et indre selv basert på de romantiske ideene og idealene han er blitt inspirert av gjennom å lese europeisk litteratur. Han gjenforteller noen episoder hvor hans idealer og drømmer blir ødelagt i møte med virkeligheten, og hans indre irrasjonalitet, despotisme og avsky kommer til uttrykk. Den utvidede episoden med Liza er den største konfrontasjonen Kjellermennesket har med virkeligheten, og hennes tilstedeværelse i hans kjellerdyp bryter med den fiktive verden han har skapt for seg selv. Hans indre idé om seg selv blir truet av hennes tilstedeværelse siden hun symboliserer den ytre verden, og han velger heller å opprettholde sin egen idé og sin egen fiktive verden i kjellerdypet enn å overgi seg til den virkeligheten kjærligheten hennes representerer. Jeg vil påstå at dette også kommer av Kjellermenneskets uvitenhet om hva kjærlighet innebærer siden han aldri har klart å etablere et likestilt forhold til et annet subjektivt «jeg», og derfor aldri er blitt introdusert for fenomenet gjennom levd erfaring. Han forestiller seg heller kjærlighet som en maktkamp:

Jeg vet man vil si at dette er usannsynlig, - at det er usannsynlig at noen kan være så ondskapsfull og dum som jeg; man vil vel også tilføye at det er usannsynlig at jeg ikke kunne elske henne, eller i det minste respektere hennes kjærlighet. Hva er det egentlig som er usannsynlig? For det første: jeg kunne jo faktisk ikke elske noen, fordi, jeg gjentar, å elske – det betød for meg å tyrannisere og være moralsk overlegen. Aldri har jeg kunnet forestille meg noen annen kjærlighet, og det gikk så langt at jeg trodde at kjærligheten nettopp besto i at den elskede person frivillig forlente den elskende med retten til å tyrannisere. Heller ikke i mine drømmer i kjellerdypet har jeg forestilt meg kjærligheten annerledes enn som en kamp (...) (Dostojevskij, 2002:109).

Som et resultat av isolasjonen hans i kjellerdypet er Kjellermennesket rukket å bli så fremmedgjort fra den virkelige verden og fra levd erfaring innen han møter Liza, at han ikke lenger evner å etablere en tilknytning til den ytre verden. Skillet mellom hva som er virkelig og ikke er blitt såpass vanskelig for ham å oppdage, og sliter derfor med å forstå Liza og hva det er hun egentlig er ute etter.

Siden han selv har valgt å isolere seg i sin fiktive verden, må han også ta konsekvensene av dette, og den største konsekvensen han opplever, er den uendelige ensomheten dette medbringer. Isolasjonen hans kolliderer med det grunnleggende behovet for menneskelig kontakt, og hans mangel på dette blir fremhevet i hele boken gjennom hans forestilte dialog med leseren.

I *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* har Dostojevskij tatt utgangspunkt i Kjellermenneskets indre bevissthet slik at de ytre omgivelsene som blir skildret i teksten, gjenspeiler og reflekterer hans relasjon til den objektive verden. Til tross for at boken er skrevet i førsteperson blir teksten dialogisk på grunn av at Kjellermennesket har inkludert avbrytelsene og responsen han forestiller seg leseren vil gi. Kjellermennesket er, som de fleste av Dostojevskijs helter, kuttet av fra sine tradisjonelle og familiære røtter. Siden han er foreldreløs, har han aldri hatt en familiær, stabil tilknytning til et annet menneske, og dette har ført til at han har gått inn i en idéverden som tar utgangspunkt i litterære systemer og konvensjoner, noe som igjen har ført til at han har skapt seg en romantisert og litterær identitet. Dostojevskij har illustrert gjennom Kjellermenneskets karakter hvordan menneskets irrasjonelle og motstridende sider kan komme til uttrykk, og da særlig under situasjoner som er umulige eller uholdbare. Kjellermenneskets frykt for avvisning i den ytre verden resulterer i at han isolerer seg i sin fiktive verden hvor hans ego og arroganse får mulighet til å videreutvikle seg uten ytre forstyrrelser. Han føler seg fremmed for den objektive verden, noe som fører til at han ikke er villig til å gi slipp på ideen han har skapt om seg selv. Problemet med total isolasjon fra den objektive verden er ensomheten som naturligvis etterfølger, og det er ensomheten som leder Kjellermennesket til de få sosiale interaksjonene han har. I interaksjon med andre får han vanskeligheter siden hans perspektiv på verden er formet av ideen som besetter ham, og når den objektive verden ikke handler i samsvar med hans litterære forventninger, blir han nedlatende og bitter. Den objektive verden gjenkjenner ikke de litterære systemene han forsøker å innsette, og dette fører til at hans indre identitet blir konfrontert med virkeligheten.

Kjellermennesket forsøker å finne ut av kjernen i sitt subjektive «jeg» gjennom den dialogiske prosessen han har med leseren, som han forestiller seg er et rasjonelt og logisk menneske som argumenterer mot eller latterliggjør alt han sier. Han forsøker å finne ut av hvem han er blant andre subjekter og hvilken plassering han har i den objektive verden. Dette feiler han i, og den skriftlige diskursen kan være uendelig siden han alltid tar andres potensielle meninger i

betraktning og aldri finner et endelig svar på spørsmålene sine. Gjennom Kjellermennesket klarer Dostojevskij å formidle hvordan menneskets frie vilje kan uttrykke seg på ulike måter, og han undersøker hvordan fremmedgjøring og isolasjon kan påvirke menneskets indre bevissthet. Kjellermennesket tydeliggjør at mennesket er et uforutsigbart og irrasjonelt vesen som ikke alltid handler rasjonelt, eller for å fremme sin egeninteresse, og derfor kommer dets livssituasjon til tider å avvike fra normalen. Det er under disse avvikene det fantastiske i mennesket åpenbarer seg: Kjellermenneskets isolasjon og fiktive verden fører til at hans atferd blir fantastisk og uvanlig, og hans indre følelsesliv kommer til uttrykk i hans ondskapsfullhet og nedlatenhet. Kjellermennesket uttrykker ideer og tanker som i virkeligheten ofte forblir usagte eller som forblir i underbevisstheten.

Gjennom Lizas skikkelse blir Dostojevskijs tro på det guddommelige i mennesket symbolisert. Til tross for skammen og smerten hun gjennomgår som prostituert har hun fortsatt evnen til medfølelse, empati og kjærlighet. Liza tilbyr Kjellermennesket godhet og kjærlighet, selv om han har spyttet ut fornærmelser og behandlet henne på en fæl måte, noe som understreker Lizas moralske karakter. Hun benytter sin frie vilje til gode formål, gjennom lidelse i sin streben etter frelse, i motsetning til Kjellermennesket som benytter sin frie vilje til ikke å gjøre noe, eller hevne seg på et annet menneske. Siden isolasjonen han har vært gjennom har gjort ham så fremmed for virkeligheten, vet han ikke hvordan han skal forholde seg til et annet «jag», og ensomheten han føler har også ført til at hans frykt for avvisning har økt, og han avviser hennes tilbud om å gjenforenes med virkeligheten på grunn av dette.

Dostojevskij hadde opprinnelig planlagt en lykkeligere slutt på Kjellermenneskets opptegnelser. Originalt ønsket han at Kjellermennesket skulle oppnå personlig redning gjennom en tro på Kristus og hans etiske forbilde, men sensorene ville ikke tillate dette. Likevel viser det Dostojevskijs ønske om å inkorporere en metafysisk dimensjon i Kjellermenneskets søken etter en form for redning.

FORBRYTELSE OG STRAFF

Forbrytelse og Straff er den første av Dostojevskijs større romaner, og den ble først publisert i 1866 i tidsskriftet *The Russian Messenger (Russkii Vestnik)*. Romanen formidler en lang og sinnsforvirret reise gjennom psyken til en morder. *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* blir gjerne ansett som en forløper til *Forbrytelse og Straff*: den fremmedgjorte, isolerte og splittede helten og den prostituerte som tilbyr ham ubetinget kjærlighet, er figurer som er blitt videreutviklet i Raskolnikov og Sonja.

Dostojevskij beskrev romanen som en psykologisk redegjørelse for en forbrytelse, hvor forbryteren er en fattig ung student som bestemmer seg for å drepe en gammel pantelånerske som tidligere har utnyttet hans økonomiske problemer. Han er kommet til denne avgjørelsen på grunn av både ytre og indre faktorer, og resonnerer for seg selv at han vil gjøre opp igjen for drapet gjennom alt det gode han vil kunne gjøre med pengene hennes. Dostojevskij beskrev den indre prosessen som formidles etter drapet, i et brev til en av redaktørene av *The Russian Messenger*:

Divine justice and the earthly law claim their rights, and in the end he is compelled to give himself up, compelled so that even if he is to perish in penal servitude he might once again be united with people; the feeling of separation and isolation from mankind, which he has experienced since the crime was committed, torments him (Dostojevskij, gjengitt i Lantz, 2004:71).

I dette kapitlet vil jeg først gi en presentasjon av romanens form og innhold, før jeg videre vil analysere boken i lys av de ulike aspektene i Dostojevskijs litterære metode.

Romanen følger Rodion Romanovitsj Raskolnikov (også kalt Rodja, Rodjka, Rodjenka), som er en forhenværende student som bor i St. Petersburg. Han leier et svært lite loftsrom i et forfallent boligbygg som ikke inneholder stort mer enn et bord og en slitt, gammel sofa:

Det var et ørlite bur, seks skritt langt og ynkelig utseende med sine gulaktige, støvete tapeter, som flasset av både her og der, dessuten var det så lavt under taket at selv en ikke altfor høyvoksen mann følte seg ubekvem der og syntes at han hvert øyeblikk måtte støte hodet i taket. Møblene svarte til rommet, de bestod av tre gamle, verkbrudne stoler og et bord borte i ett av hjørnene. (...) Endelig var der en stor og uforglemmelig sofa, som la beslag på nesten hele den ene langveggen, og som var så bred at den opptok nesten halve rommet (Dostojevskij, 2004:39).

Hans ytre livssituasjon er altså ikke mye å skryte av, og han er i tillegg blitt nødt til å droppe ut av studiene på grunn av manglende økonomiske midler til å fortsette. Han har også vanskeligheter med å betale husleien sin og ligger allerede langt etter med betalingen, noe som fører til problemer med vertinnen, som ender opp med å sende en klage til politiet. I starten av boken blir hans økonomiske situasjon introdusert sammen med hans blandende følelser angående den:

Hver gang den unge mannen gikk forbi denne døren [hybelvertinnens], fornemmet han en egen smertelig følelse av feighet, det var en følelse han skammet seg over (...). Han satt opp over ørene i gjeld til vertinnen, og var redd for å møte henne. Ikke så å forstå at han var feig og forskremt, det var det motsatte som var tilfellet, men nå hadde han alt i noen tid befunnet seg i en tilstand av anspennelse og irritasjon, som minnet om hypokondri. I den grad hadde han fordypet seg i seg selv og avsondret seg fra andre, at han nå ikke bare var redd for å møte hybelvertinnen, men også følte angst for å møte andre mennesker overhodet. Hans fattigdom var så stor at den gjorde ham nedstemt, men i den senere tid hadde selv hans betrengete økonomiske stilling opphørt å tynge ham. Sitt daglige arbeid hadde han helt gitt opp, det ønsket han ikke å befatte seg mer med (Dostojevskij, 2004:5-6).

Raskolnikov er en isolert og særegen person som nesten ikke har venner, i alle fall ikke i noen tradisjonell forstand. På universitetet var han heller ikke særlig godt likt av sine medstudenter, som går frem av følgende beskrivelse av hans studietid:

(...) da han studerte ved universitetet, nesten ikke hadde hatt kamerater. Han hadde unngått alle, besøkte ingen, og tok selv nødvendig mot besøk. Følgen var at alle snart vendte seg fra ham. (...) Han studerte energisk, og sparte seg ikke, derfor hadde medstudentene aktelse for ham, men det var ingen som likte han. Han var til det ytterste fattig, han gav inntrykk av å være stolt inntil hovmod og var i tillegg svært lite meddelssom; det var som om han gikk og bar på en hemmelighet. Somme av kameratene hans fikk for seg at han behandlet dem og alle andre ovenfra og nedad, som små barn, som om han overgikk dem fullstendig i dannelsen, kunnskaper og anskuelser, og at han så på deres overbevisninger og interesser som noe som stod lavere enn hans egne (Dostojevskij, 2004:71-72).

Andre mennesker får altså inntrykk av at han føler seg overlegen med tanke på intelligens og ideologi, han ser altså ned på andre i denne forstand, og snakker dermed nedlatende til dem. Dette fører til at andre gjerne unngår ham, men som beskrivelsen antyder, så er ikke dette noe problem for Raskolnikov. Det kan nesten virke som om det var slik han helst ville ha det siden «han unngikk alle, og besøkte ingen». Han er en splittet og tvetydig karakter, til og med

navnet hans symboliserer denne dualiteten i hans personlighet: «raskol» betyr divisjon eller splittelse. Han er en person som har vanskeligheter med å velge hvilken holdning han skal innta både overfor seg selv og sin omkringliggende verden. Dette blir uttrykt allerede i romanens første avsnitt: «*Langsomt gikk han nedover gaten, det virket som om han ikke kunne bestemme seg for hva han ville gjøre, inntil han til slutt la veien mot K-broen*» (Dostojevskij, 2004:5). På dette tidspunkt er han også splittet i ideologisk forstand siden han står ovenfor et valg som har stor betydning for hans indre identitet: Om han velger å gjennomføre drapet han har hatt i tankene, vil det resultere i at han får et fiendtlig forhold til sin familie og sin fortid, og han vil dermed kutte alle forbindelser til, og bli helt fremmed for, den objektive verden.

I starten av romanen er det tydelig at han vurderer å begå en forbrytelse han har motstridende følelser for. Dette går frem av hans reaksjon etter en «generalprøve», hvor han besøker den gamle pantelånersken Aljona Ivanovna. Han pantsetter en klokke for å planlegge forbrytelsen nærmere ved å få et overblikk over leiligheten og de andre omgivelsene, samt forsøke å finne ut av hvor den gamle oppbevarer sine verdisaker. Når han drar derfra, er han svært opprørt og blir nesten fysisk dårlig av sine indre konfliktfylte følelser:

- Hvordan er det mulig at slike redsler kan falle meg inn? Kan jeg virkelig ha hjerte til den slags svineri? For det er det det først og fremst er: Heslig, motbydelig, ekkelt, ekkelt! Og så har jeg, og det i en hel måned... Men hverken ord eller utrop var i stand til å uttrykke det sinnsopprør han følte. Den følelse av grenseløs motbydelighet som hadde tatt til å tyngte og pine hjertet hans allerede mens han var på vei til den gamle pantelånersken, nådde nå et slikt omfang og en slik voldsom styrke at han ikke visste hvor han skulle ta veien for å unnsnippe sitt tungsinn. Som en beruset gikk han bortover fortuet, og la ikke merke til de forbipasserende, slik at han støtte borti dem titt og ofte (Dostojevskij, 2004:14).

Denne reaksjonen antyder at selv om Raskolnikov forestiller seg at han tilhører en gruppe «supermennesker» som har lov til å overskride etiske og moralske standarder dersom det tjener et større gode, så vet han innerst inne at det ikke er moralsk riktig å ta et annet liv. Selv om hans intelligens, arroganse og stolthet gjør det mulig for ham å vurdere denne handlingen, og til sist faktisk gjennomføre den, er han fortsatt preget av moralske og etiske betenkeligheter, og erkjenner skillet mellom rett og galt. Jones skriver: «*With Raskolnikov we have an excellent example of the compulsive emotional oscillation between two extremes which we have noted before in Dostoyevsky's characters as well as the attempt of the character to distance himself from it*» (1990:78).

Etter «generalprøven» hos Aljona stikker han innom et vertshus hvor han møter Semjon Zacharovitsj Marmeladov, og de knytter et bekjentskap. Marmeladov forteller at han er en tidligere embedsmann, og at han nok en gang har mistet jobben på grunn av sin drukkenskap. Marmeladov har vært fortapt i bunnen av en flaske i fem dager, og innrømmer at han er redd for å dra hjem til familien sin med de dårlige nyhetene. Hans datter, Sonja, er blitt tvunget ut i prostitusjon for at familien skal ha mat på bordet. Raskolnikov ender til slutt opp med å følge Marmeladov hjem, og får sett med egne øyne hvilke tilstander den fattige barnefamilien lever under. Villadsen skriver at Marmeladov-familien formidler hvilke omstendigheter ofrene for det kapitalistiske systemet må leve under. Siden makt og suksess på denne tiden samsvarer med kapital og penger, er Marmeladov-familien et bilde på den motsatte siden av dette samfunnet: «*It is here that the connection between poverty and disease, between unemployment, drinking and prostitution is demonstrated*» (Villadsen, 1981:71). Marmeladov-familien spesielt viser det naturalistiske preget som er å finne i Dostojevskijs realistiske metode. De representerer den dystre og fattige siden av et system som baserer seg på kapital og penger, og viser hvilke tragiske konsekvenser det har for dem som ikke har det.

Dagen etter møtet med Marmeladov får Raskolnikov et brev fra sin mor, Pulkherija Aleksandrovna Raskolnikova, som kan fortelle at hans søster, Avdotija Romanovna eller Dunja/Dunjetsjka, er blitt forlovet med en byråkrat ved navn Pjotr Petrovitsj Luzjin, og at de alle sammen har lagt planer om å flytte til St. Petersburg. Luzjin er en velstående og suksessfull mann som har et svært objektivt syn på kvinner, og Pulkherija understreker i brevet sitt at Dunja har godtatt denne forlovelsen slik at hun og hennes fremtidige ektemann kan hjelpe Raskolnikov økonomisk slik at han på denne måten kan få fullført studiene sine. I tillegg nevner hun at Luzjin også kan hjelpe ham inn på arbeidsmarkedet. Moren gjør det med andre ord klart og tydelig at denne forlovelsen er arrangert for hans skyld, og det er kanskje dette som trigger hans endelige avgjørelse om å gjennomføre drapet. Han vandrer rundt i gatene og plages av innholdet i brevet han mottok, og innser at han har gått i retning av pantelånerskens hjem. I gaten utenfor overhører han en samtale som informerer ham om at den gamle pantelånersken kommer til å være alene i leiligheten neste kveld.

Neste dag bestemmer Raskolnikov seg for å sette sin plan ut i livet, og han finner en øks og lager en «lure»-gjenstand han kan forsøke å pantsette, for å distrahere den gamle når han ankommer. Han drar så til leiligheten på det tidspunkt han vet at hun er alene, og dreper

henne. Da han går gjennom tingene hennes for å finne hvor hun oppbevarer penger og verdisaker, kommer søsteren hennes overraskende hjem. Dette overrumpler Raskolnikov, og han dreper henne også. Han får deretter panikk, og klarer såvidt å komme seg unna uten å bli sett. Han blir så kvitt drapsvåpenet, drar hjem og kollapser på sofaen.

Resten av romanen skildrer Raskolnikovs indre konflikter i møte med den ytre verden og andre, likestilte bevisstheter, og den beskriver hans indre kamp om hvorvidt han skal tilstå eller ikke. Han tilstår til slutt sin forbrytelse og blir dømt til åtte år i en fangeleir i Sibir.

Siden leseren vet hvem morderen er fra første stund, er det heller jakten på et motiv enn på ugjerningsmannen som driver fortellingen fremover. Raskolnikov er grepet av sosiale ideer som kulminerte i samtidens samfunn med Tsjernysjevskijs visjoner om rasjonalisme og selvinteresse. Det er slike tanker som preger hans bevissthet, og store deler av hans indre konflikter kommer av den smertefulle prosessen hvor han gradvis innser og innrømmer overfor seg selv at forbrytelsen han begikk, hverken var rasjonell eller tjente til å fremme hans egeninteresse. Denne innsikten kommer sakte, men sikkert etter drapene, og gjennom dialogiske møter med den ytre verden blir hans verdensbilde og hans oppfatning av sin plass i den, ødelagt. Det at Raskolnikov er særlig plaget av tanker om den gamle pantelånersken, og mindre plaget av tanken på at han også drepte den gamles søster, formidler hans rasjonelle psyke. Selv om Lizaveta var et uskyldig og snilt menneske, var drapet av henne «rasjonelt» i den forstand at han måtte gjøre det for å komme seg unna uten å bli avslørt. Drapet på den gamle pantelånersken er vanskeligere for ham å rasjonalisere siden pengene han skulle bruke på gode formål, ble gjemt unna med en gang, og siden ofret han dem nærmest ikke en tanke. I tillegg var det bare småtterier han fikk med seg fra den gamles leilighet i forhold til den totale summen som befant seg der, siden han ble så overrumplet etter drapet på den gamle, og deretter forstyrret av ankomsten til Lizaveta.

I *Forbrytelse og Straff* har Dostojevskij forlatt førstepersons-perspektivet han benyttet i *Opptegnelser fra et Kjellerdyp*, samt i mange andre av sine tidligere verk. Skiftet til et tredjepersons narrativ gir mulighet til å fokusere på flere enn én karakter om gangen, og det fører også til at hver karakter kan vektlegges slik at polyfonien mellom dem kommer bedre til syne. Jones hevder at romanen eksemplifiserer og oppklarer mange av problemstillingene som bare er blitt ensidig presentert i Dostojevskijs tidligere verk. Romanen viser hva som *kunne ha skjedd* dersom mennesker forsøkte å objektivere og klassifisere hverandre. Eller anvendte

forstyrrende og emosjonelle strategier på hverandre, eller forsøkte å tvinge ulike og uforenlige ideer på andre. Det er gjennom Raskolnikov og hans bevissthet at romanen formidler en indre konflikt mellom emosjonelle krav om objektivisering, og da særlig av andre, og intersubjektivitet. Det første gir Raskolnikov mulighet til å planlegge og delvis gjennomføre mordet siden han er påvirket av store, romantiserte forbilder som Napoleon, og anser seg selv som en «stor mann», mens pantelånersken bare er en «lus» i en større sammenheng. I dette idésystemet er det derfor tillatt for en «stor og mektig mann» å tilintetgjøre en «lus» dersom hensikten tjener et høyere formål. Det andre fører til hans forhold til Sonja og deretter til hans frigjørelse og fornyelse. Romanen formidler Raskolnikovs indre konflikter i prosessen som gjelder både planleggingen og utførelsen av drapene, og hans indre etiske dilemma i ettertid, og hvordan disse påvirkes av og responderer på andre bevisstheter.

Raskolnikovs ideologi og den sosiale virkelighet

Raskolnikovs endelige avgjørelse om å gjennomføre drapet han allerede har overveiet i en hel måned, påvirkes sterkt av det lange brevet fra moren, som informerer ham om søsterens forlovelse med Luzjin. Brevet ankommer morgenen etter at han har gjort bekjentskap med Marmeladov, og med hans historie hvor han både har stjålet de siste pengene familien hadde og drevet sin eldste datter, Sonja, ut i prostitusjon, og hvordan han tar imot penger fra henne til å tilfredsstille sin tørst. Alt dette er en parallell til Raskolnikovs eventuelle godkjenning av Dunjas foreslåtte selvpoppofrelse (altså forlovelsen med Luzjin som er arrangert på grunn av Raskolnikovs manglende evne til å få endene til å møtes, og hans eventuelle fremtidige mottakelse av deres veldedighet), og denne parallellen ruver i bakgrunnen, og er med på å eskalere hans sinnsforvirrede tilstand. Han har ikke lyst til å identifisere seg med en skikkelse som Marmeladov. R. D. Laing mener i boken *Self and Others* (1960) at brevet setter Raskolnikov i en uholdbar og umulig posisjon:

He is told: 'I realize that you would never allow your sister to be humiliated.' He is also told that his sister, after one frightfully humiliating experience, is in the process of undergoing what, as his mother makes clear to him, is an even greater humiliation. Whereas in the first instance she herself was blameless, in the second instance, by entering into a marriage that is no more than legalized prostitution, she is corrupting her own integrity. He is told that she is doing this only for his sake. And this he is expected to welcome. But he has already been defined by his mother as a man who would never allow his sister to be humiliated. Is he at the same time to be a man who

will allow her to sell herself for his sake? This is an untenable position. Another twist to the tourniquet is turned around happiness. 'If only you are happy, we shall be happy.' In terms of the person he is supposed to be, how could he be made happy by such a state of affairs? Yet another turn is added in respect of religion and godlessness. The whole concern of the major part of the letter is the sacrifice of one person's life, in order to provide enough money for another to get on in the world. This is taken as an index of Dunya's 'heart of gold', a suitably ambiguous expression, and of what an angel she is (gjengitt i Jones, 1990:79-80).

Raskolnikov blir med andre ord definert av moren som to uforenlige skikkelser. På den ene siden blir han indirekte definert som en person som kan godta søsterens frivillige ydmykelse slik at han kan bedre sin egen livssituasjon i en verden som er gudløs og som ikke lenger gjenkjenner kjærlighet og omsorg som kvalitative verdier. Moren hintet også til at Raskolnikov er en person som kan argumentere overfor seg selv at forlovelsen samsvarer med kristne verdier og derfor kan leve lykkelig med bevisstheten om søsterens offer. Til sist blir han eksplisitt definert som en kristen som aldri vil la søsteren ofre seg selv i et liv i ydmykelse, og som aldri vil godta hykleri. Han blir samtidig fortalt at forlovelsen burde gjøre ham glad, og at han burde vise takknemlighet siden Dunja gjør det for hans skyld. Raskolnikov blir hovedsakelig fortalt at det er hans plikt som en god bror å tenke og føle seg som en kristen, men likevel innrette seg som om han ikke var det, siden de materielle forholdene krever det.

Raskolnikov blir altså satt i en ekstraordinær og uholdbar situasjon som er med på å fremheve og øke hans indre ideologiske konflikt. De kristne verdiene moren indirekte formidler, som hadde stor betydning i hans oppdragelse og som har hatt en dominerende rolle i deres forhold, er noe han har forsøkt å undertrykke som eldre, mens ideene hun insinuerer når det gjelder forlovelsen, at det er til familiens fordel og derfor er en rasjonell og logisk avgjørelse, er utilitaristiske ideer som han i utgangspunktet anser som realistiske og rasjonelle. Problemet er at konteksten de er satt inn i, gjør at ideene virker avskyelige siden det gjelder hans søster. Brevet tvinger ham til en beslutning om å handle selv for å avhjelpe familiens økonomiske situasjon, slik at Dunja slipper å gifte seg med Luzjin. Brevet fra moren har tvunget frem Raskolnikovs indre debatt, og denne debatten blir ytterligere formidlet i neste scene hvor han legger merke til en beruset og hjelpeløs jente. Han forsøker først å hjelpe henne å komme seg hjem og redde henne fra eventuell seksuell utnyttelse av andre, men ombestemmer seg og forkaster henne i neste øyeblikk.

Bildet av en kvinnelig skikkelse som blir forført eller som er drevet ut i prostitusjon for å forsørge familien, er et gjennomgående motiv som reflekterer den mørke siden av et utilitaristisk og rasjonelt samfunn. Bildet av det uskyldige offeret kan også bli overført til den gamle damen han intenderer å drepe. Valget Raskolnikov står ovenfor, uttrykker konflikten mellom de motstridende ideene i hans indre: «*Should he show compassion (intersubjectivity)? Should he accept that there is statistical evidence that such things happen to a certain proportion of humanity and wash his hands of the matter (objectification)?*» (Jones, 1990:81).

Ideen om å drepe den gamle pantelånersken kommer først og fremst av hans indre impuls om å bekrefte en bestemt identitet for seg selv som er forsterket av hans tro på at han er skjebnebestemt til å være ekstraordinær. Han er som tidligere nevnt, drevet av ideen om seg selv som en stor politisk leder av heroiske dimensjoner og Jones formulerer det slik:

What eggs him on is the consciousness of a project which has previously been a part of an anguished and inconclusive internal debate, gradually, and almost miraculously, realizing itself and bit by bit sweeping aside opposition. He is furnished (by destiny?) with a rational argument for the deed and a whole sequence of coincidences which make it possible for him to perform it and escape detection (1990:82).

Alle bitene av puslespillet har falt på plass, nesten av seg selv, gjennom en serie av tilfeldigheter, og det eneste som gjenstår for å gjennomføre planen er dåden selv. Dette blir understreket av tankene Raskolnikov har etter hans endelige avgjørelse om å utføre drapet:

Dagen i forveien, som så uforvarende var kommet over ham, og med et slag hadde avgjort alt, hadde hatt en nesten helt mekanisk innvirkning på ham – det var som om noen tok ham ved hånden og trakk ham etter seg, uimotståelig, blindt, med overnaturlig makt, uten å ense motsigelser, som om en snipp av klærne hans hadde funnet veien inn i et maskinhjul, som så begynte å trekke ham inn i maskinen (Dostojevskij, 2004:99).

Villadsen mener at brevet satte i gang prosessen hvor Raskolnikov forsøker å manifestere seg selv som et «ekstraordinært» menneske siden det, i hans bevissthet, er den eneste muligheten han har for å redde Dunja fra samme ydmykelsen som Sonja. Dette stammer fra hans personlige ideologi som skiller mellom «alminnelige» og «ualminnelige» mennesker, noe som også går frem av en artikkel han skrev like før han måtte avslutte studiene sine. Denne

artikkelen blir introdusert under hans første møte med Porfirij Petrovitsj, som er hovedetterforsker i drapene på Aljona og Lizaveta:

- Saken er nemlig den, at i hans artikkel inndeles alle mennesker på sett og vis i to kategorier, de «alminnelige» og de «ualminnelige». Alminnelige mennesker skal leve i lydighet, og de har ikke rett til å overtre lover, nettopp fordi de er alminnelige. Mens de ualminnelige har rett til å begå alle slags forbrytelser, og overtre loven på alle mulige måter, nettopp fordi de er ualminnelige. Det var dette som var Deres mening, om jeg ikke tar altfor feil? [spurte Porfirij]. (...) – Forøvrig må jeg [Raskolnikov] innrømme at De har utlagt artikkelen nesten i overensstemmelse med den originale tekst (...). Den eneste forskjell ligger i at jeg slett ikke hevder at de ualminnelige mennesker absolutt skal begå, eller er forpliktet til å begå alle mulige ugjerninger, slik som De sier. En artikkel som påstod noe slikt, tror jeg aldri ville fått lov å komme på trykk i det hele tatt. Det jeg antydte var ganske enkelt at det «ualminnelige» menneske har rett... skjønt selvsagt ikke noen offisiell rett – men rett for seg selv til å la sin samvittighet tillate ham å overskride... visse hindringer, og da utelukkende i de tilfeller da virkeliggjørelsen av hans idé (som under gitte omstendigheter kan innebære redningen for hele menneskeheten) nødvendiggjør dette (Dostojevskij, 2004:350).

Siden Raskolnikov anser seg selv som en av de uvanlige, kan han derfor «med rette» utføre planen sin om å drepe den gamle damen siden han gjør det for å redde søsteren fra ydmykelse og skam, og for å unngå å måtte identifisere seg med en skikkelse som Marmeladov (jf. Villadsen, 1981:130).

Før drapene finner sted, er det stoltheten og arrogansen til Raskolnikov som skiller ham fra samfunnet, siden han allerede da anser seg selv som en ekstraordinær person og føler seg hevet over alt og alle. Dette resulterer i at han får vanskeligheter med å etablere dype forbindelser til andre siden han gir inntrykk av å være nedlatende og uinteressert i andres meninger og ideer. Han deler i tillegg svært lite om seg selv med andre, og Razumikhins beskrivelse av ham i Tredje del, kapittel II fanger Raskolnikovs karakteristikk og illustrerer hvilket bilde andre kan få av ham:

Jeg har kjent Rodion i halvannet år: Han er innesluttet, dyster, selvbevisst og stolt; i den senere tid (og kanskje alt lenge før) har han vært preget av mistenksomhet og hypokondri. Han er storsinnet og snill. Han synes ikke om å vise sine følelser, og han foretrekker å vise seg hårdhjertet fremfor å gi sitt hjertelag uttrykk gjennom ord. Til tider er han forresten slett ikke hypokonder, men bare kald og ufølsom inntil det umenneskelige – det er faktisk liksom to motsatte karakterer avløser hverandre etter tur hos ham. Til andre tider kan han være ytterst fāmælt: da har han aldri tid for noen, alt er til uleilighet for ham, og selv ligger han til sengs uten å gjøre det skapte grann.

Han bryr seg ikke med ironi eller spott, ikke fordi han mangler evne til å uttrykke seg skarpt og vittig, men fordi han synes å mene at han ikke har tid til denslags uvesentligheter. Han hører ikke folk til ende, når de henvender seg til ham. Han interesserer seg aldri for det som på det gitte tidspunkt interesserer alle andre. Han setter seg selv umåtelig høyt, og som det kan synes, ikke uten en viss rett (Dostojevskij, 2004:289-290).

Etter at Raskolnikov har begått drapene, fortsetter han, endog i større grad, å unngå all form for personlig kontakt med andre. Som Razumikhin antyder, er hans oppførsel blitt mer preget av mistenksomhet og innbilning. Han prøver til og med å distansere seg fra dem som forsøker å hjelpe ham og som holder ut fornærmelsene han stadig spytter ut. Mistenksomheten overfor andre og den gradvise etiske erkjennelsen av at det han har gjort, er grunnleggende galt, fører til at hans forbindelse til den sosiale virkeligheten blir brutt. Han innser at han ved å drepe Aljona og Lizaveta trådte over en betydningsfull moralsk grense som resulterer i at han ikke lenger vet hvordan han skal forholde seg til den objektive verden:

Om han i dette øyeblikk var blitt dømt til å lide døden på bålet, ville han ikke rørt så meget som en finger, ja ville knapt nok brydd seg med å lytte etter idet dommen ble forkynt. For akkurat nå var det noe som foregikk med ham, noe som var nytt, uventet og hittil uhørt, noe som han aldri tidligere hadde kjent. Han kunne ikke si at han helt forstod dette som var i ferd med å skje med ham, men han følte klart, med all sin forestillingskraft, at han ikke lenger var i stand til å forholde seg til de menneskene som var på kvartalinspektørens kontor. Ikke bare ville det være umulig å etablere kontakt med dem gjennom følelsesutbrudd, slik han nylig hadde gjort, nei, det var i det hele tatt blitt umulig å kommunisere med dem uansett på hvilken måte. (...) Dette var snarere en ren fornemmelse enn en bevisst erkjennelse, og denne fornemmelse var mer smertefull enn noen annen fornemmelse han hadde hatt i sitt liv (Dostojevskij, 2004:142).

Raskolnikov innser at han kanskje ikke tilhører kategorien av ekstraordinære mennesker likevel, og forstår til slutt at han ikke er hevet over lover og moral. Forbrytelsen han har begått, har konsekvenser uavhengig av om han blir avslørt eller ikke – han blir fysisk dårlig av udåden han har begått siden han, som et intelligent og sosialt vesen, innser at han nå er blitt så fremmed for virkeligheten at han ikke lenger vet hvordan han skal forholde seg til den. Bruddet på grunnleggende moralske «lover» fører til intense konsekvenser hva angår hans indre bevissthet.

Børtnes skriver i artikkelen «Dostojevskij og den polyfoniske roman» at transformasjonen Raskolnikov forventet etter udåden, uteblir: «(...) *transformasjonen av forbryteren i*

mediatorens forbilde og opphevelsen av motsetningen mellom hans jeg og det andre ikke-jeget, i overmenneskets absolutte jeg (...)» (Kjetsaa, 1973:85). Raskolnikovs forsøk på å manifestere seg som det heroiske forbildet han etterligner, resulterer heller i personlighetsspaltning og økt isolasjon. Det leder til at han isteden får et dialogisk forhold til den ideen han har skapt om seg selv i sin bevissthet. Dette kommer til syne i Tredje del hvor Raskolnikov ligger og funderer over sin forbrytelse. Han er urolig og bekymret siden han ikke evner å utnytte handlingen til sin fordel, slik han i utgangspunktet hadde planlagt:

(...) ja, dette med gamla var vel kan hende en feil, men det er likevel ikke henne det kommer an på! Pantelånersken var bare en sykdom, hun var noe jeg ville komme over hurtigst mulig... det er ikke et menneske jeg har drept, men et prinsipp! Prinsippet har jeg nok drept, men de hindringer som jeg ville komme over, dem har jeg ikke klart å forsere, jeg er blitt værende igjen på den siden hvor jeg var... Det eneste jeg har fått til, det er å drepe (Dostojevskij, 2004:371-372).

Dette avslører hans egen usikkerhet når det gjelder sin idé, samtidig som det illustrerer hvordan hans fryktsomme og ustabile sinnstilstand har begynt å bli konstant siden han nesten ikke evner å fullføre sine tankerekker ettersom skyldfølelsen stadig gjennomtrenger hans bevissthet.

Han fortsetter i sin totale isolasjon og indre konflikt, og unngår personlig kontakt, helt frem til han møter Marmeladov tilfeldig på gaten, hvor sistnevnte blir tråkket til døde av en hest og vogn. Jones skriver at det er passende at leseren får se en ny og mykere side av Raskolnikov i en situasjon som har mange likheter med drømmen han hadde før drapene. I drømmen blir leseren introdusert for Raskolnikov som et lite barn som er på tur med faren sin. De går forbi et skjenkested hvor en hest blir slått og mishandlet til døde av en gruppe med fulle folk. Barnet Raskolnikov handler på impuls for å redde dyret og forsøker å forsvare det med sin lille kropp. Episoden med Marmeladovs død inneholder også fyll, en hest og vogn, og avsluttes med død. Denne gangen er det en mann som er blitt trampet ihjel, og Raskolnikov løper til hans redning – medfølelsen han viser i kontakt med Marmeladov-familiens sorg, resulterer i at han føler seg et skritt nærmere virkeligheten igjen:

It is as though he has exorcised one part of his dream (the killing of the old mare) by acting out another (compassion for the victim). Of course his inner dialogue is far from over, but he has reinforced an essential aspect of inner balance (Jones, 1990:84).

Raskolnikov har begynt å komme tilbake til virkeligheten ved å erkjenne de menneskelige kravene om moral, medlidenhet og kjærlighet, og han har også åpnet seg opp for virkningen andre mennesker kan ha på hans emosjonelle liv.

Raskolnikovs dialogiske forhold til andre

Selv om romanen er skrevet i tredjeperson, er store deler av teksten dominert av Raskolnikovs perspektiv. Det finnes selvsagt unntak, som i Tredje del hvor perspektivet skifter over til Razumikhin. Dette setter Razumikhin midlertidig på linje med Raskolnikov og hever hans status i det fiktive hierarkiet i boken. Også flere andre av figurene er tidvis fokaliseringsinstanser, som for eksempel Sonja og Svidrigajlov.

Razumikhin er en munter og jordnær person som er en av de få vennene Raskolnikov har. Han befinner seg i tilsvarende situasjon som Raskolnikov med tanke på at han også var nødt til midlertidig å avslutte studiene sine på grunn av dårlig økonomi. I motsetning til Raskolnikov har han aldri vurdert å ta et annet liv for å oppnå noen fordel. Det er en tanke som aldri hadde falt ham inn, tvert imot gir Razumikhin inntrykk av å nyte livet ut ifra det han har tilgjengelig, han gleder seg over sine ytre omgivelser og arbeider hardt for å komme seg videre i livet. Introduksjonen av hans karakter beskriver Razumikhins personlighet og formidler Raskolnikovs relasjon til ham:

Razumikhin kom han av en eller annen grunn godt ut av det med. Det vil si, egentlig var det ikke noe nært forhold mellom dem, men Raskolnikov var mer meddelsom og åpenhjertig overfor Razumikhin enn overfor sine andre studiekolleger. Forøvrig var det umulig å forholde seg til Razumikhin på noen måte. Han var en usedvanlig munter og oppriktig kar, snill inntil det enfoldige. For øvrig skjulte det seg såvel dybde som verdighet under denne enfoldighet. De beste av hans kamerater forstod dette, og Razumikhin var avholdt av alle. (...) Innimellom kunne han slå seg løs med bråk og spetakkel, da gjaldt han for å være litt av en kraftkar. (...) Drikke kunne han i det uendelige, men han var også i stand til helt å la det være; fra tid til annen kunne han lage spillopper og streker ut over det sømmeliges grense, for så helt å avholde seg fra denslags. En annen bemerkelsesverdig egenskap ved Razumikhin var den at intet uhell noensinne kunne bringe ham ut av fatning, og at ingen motgang syntes å være i stand til å knekke ham. Han kunne holde til hvor som helst, endog på taket om så skulle være, og tåle både den mest infernalske sult og den hårdeste kulde. Han var svært fattig, men klarte selv, helt på egen hånd, å tjene til livets opphold, ved hjelp av penger han fikk inn på forskjellige strøjobber (Dostojevskij, 2004:72-73).

Razumikhins karakter står i sterk kontrast til Raskolnikovs: Begge er intelligente og lever under lignende omstendigheter (Razumikhin har det kanskje enda vanskeligere siden han ikke mottar hjelp fra familiemedlemmer eller lignende), men Razumikhin har ikke havnet i hyperrasjonalsismens fallgrube slik som Raskolnikov. Han opprettholder sitt perspektiv og er seg selv uansett hva han blir kastet ut i. I motsetning til Raskolnikov er han en åpen, snill og sosial person som lett etablerer relasjoner til andre, og er en talsmann for opprøret mot objektivisering og klassifisering av andre. Da Raskolnikov havner i feberfantasi etter han har begått drapene, er det Razumikhin som kommer til hans redning: Han tar vare på Raskolnikov og sørger for at han får medisinsk hjelp til tross for de spydige kommentarene Raskolnikov kommer med. Da moren og søsteren til Raskolnikov ankommer, tar han også vare på dem, og han ender til slutt opp med å gifte seg med Dunja.

Bakhtin mener at Raskolnikov allerede vet alt fra starten av, og tar alt i betraktning mens han forsøker å forutse alt som kommer til å skje. Dette resulterer i at han allerede i starten av romanen har gått inn i et dialogisk forhold til den verden som omgir ham. Bakhtin skriver at Raskolnikovs dialogiserte indre monolog etter at han har lest brevet fra moren, er et godt eksempel på en mikrodialog: «(...) *all words in it are double-voiced, and in each of them a conflict of voices takes place*» (Bakhtin, 1984:74). Monologen finner sted helt i starten av romanen, etter han er blitt informert om Dunjas ydmykende episode med Svidrigajlov og hennes forlovelse, og før hans endelige avgjørelse om å utføre planen om drepe pantelånersken. I monologen blir alle de viktige karakterene i boken reflektert i Raskolnikovs indre bevissthet og tankestrøm:

Det er klart at her er det ingen annen enn Rodion Raskolnikov det gjelder, og ham alene først som sist. Nå ja, selvfølgelig, på denne måten kan hun legge grunnen for hans lykke, underholde ham i studietiden, gjøre ham til kompanjong på et advokatkontor, sikre hele hans fremtid. Kanskje dette vil hjelpe ham til å bli en rik mann senere i livet, og i tillegg aktet og æret, ja han kan endog komme til å avslutte sitt liv som berømmthet... Men mor da? Nei, her er det den dyrebare Rodja det dreier seg om! Hvorfor skulle man ikke ofre selv en slik datter for en førstefødt som Rodja! O dere kjære og så urettferdige hjerter! Hva betyr vel det? For å oppnå slike mål, avviser vi ikke engang en lodd som Sonjetsjka! Sonjetsjka, Sonjetsjka Marmeladova, er den evige Sonjetsjka, den samme så lenge verden står! Men har dere to utgrunnet offeret, ja dette offer, til bunn? Har dere det? Makter dere det? Er det til noen nytte? Er det fornuftig? Vet du, Dunjetsjka, at Sonjetsjkas lodd på ingen måte er verre enn den skjebne som venter deg sammen med herr Luzjin? «Kjærlighet kan det jo ikke være

tale om her,» skriver mor. Men hva dersom det ikke bare er kjærlighet som mangler, men også aktelse, hva om det hun føler er motbydelighet, forakt og vemmelse, hva da? Da skjer det samme nå som før, at *det blir nødvendig å være renslig*. Er det da ikke slik det er? Forstår du, kan du forstå, hva dette med rensligheten skal bety? Forstår du at Luzjins renslighet er akkurat av samme slag som Sonjetsjkas, ja, kanskje enda verre, enda eklere og gemenere, for i ditt tilfelle Dunjetsjka, er det tross alt et overmål av komfort som er med i beregningen, mens det for Sonjetsjka bent frem er et spørsmål om å unngå sultedøden! «Den vil kose deg dyrt, denne rensligheten, Dunjetskja!» Og om du senere ikke klarer å bære byrden, vil du da angre din beslutning? All denne sorg og alt dette tungsinn, alle disse forbannelser og disse tårer, alt må skjules, for du er jo ingen Marfa Petrovna. Og hvordan skal det vel gå med mor? Hun er jo urolig og forpint nok i dag, men hvordan skal det bli når hun ser alt klart? Og hva med meg?... hva tenker du egentlig om meg? Jeg vil ikke ha ditt offer, Dunjetsjka, jeg vil ikke, mor! Det skal ikke skje! Ikke så lenge jeg lever, skal det skje! Det skal ikke skje! Jeg vil ikke ta imot dette offer! (...) «Eller så gi avkall på livet helt og fullt!» ropte han plutselig, helt ute av seg selv, «tålmodig gi seg inn under skjebnen slik den er, en gang for alle, og så kvele alt som lever i seg, frasi seg enhver rett til å handle, leve og elske!» «Forstår De, forstår De det, min ærede herre, hva det vil si når man ikke lenger har noe sted å ty hen?» Han kom brått til å tenke på Marmeladovs spørsmål fra i går: «For ethvert menneske må i det minste ha et sted å ty hen...» (Dostojevskij, 2004:63-64).

Alle de ulike stemmene blir her representert i en dialogisert indre monolog i Raskolnikovs bevissthet og de er «(...) *entered with their own "truths," with their own positions in life, and Raskolnikov has entered into a fundamental and intense interior dialogue with them (...)*» (Bakhtin, 1984:74). Det er en dialog hvor ultimate spørsmål og livsavgjørelser blir tatt opp. I starten av sitatet kan man høre morens ømme og kjærlige tone («Dyrebare Rodja» etc) samtidig som man også merker Raskolnikovs bitre og ironiske tonefall, samt hans indignasjon over offeret de tilbyr ham og hans noe sorgtunge, gjensidige kjærlighet. Videre kommer også både Sonjas og Marmeladovs stemme til uttrykk. Bakhtin mener at dialog på denne måten har gjennomtrengt hvert eneste ord og «(...) *provoking in it a battle and the interruption of one voice by another*» (1984:75). Det er dette han mener med en mikrodiallog, og stemmene i denne dialogen både hører og reflekterer hverandre. Alle mennesker og ideer som blir inkorporert i romanen, forblir aldri utenfor Raskolnikovs bevissthet – de blir projisert *mot* ham og dialogisk reflektert *i* ham. Alle mulige evalueringer og synpunkter på hans personlighet, hans atferd, hans karakter eller hans idé blir adressert til ham i interaksjon med andre, og blir derfor inkorporert i hans egen bevissthet. Alle andres oppfatning av verden krysser hans egen oppfatning, og alt han ser og observerer, alle hans tilfeldige møter og trivielle hendelser blir trukket inn i dialogen. Alt rundt ham responderer på spørsmålene han

har og stiller nye for ham, derfor provoserer det ham, argumenterer med ham eller forsterker hans egne tanker.

Dialogene som finner sted mellom Porfirij og Raskolnikov har, i følge Bakhtin, en spesiell form. Han mener at Porfirij henvender seg til Raskolnikovs skjulte, indre stemme gjennom å komme med indirekte antydninger og å snakke i hint. Dette er en strategi Porfirij prøver for å tvinge Raskolnikovs indre stemme til å avsløre seg for den ytre verden. Han forsøker å få Raskolnikov til å tilstå gjennom å «(...) *create interruptions in his deliberate and skillfully performed replies*» (Bakhtin. 1984:261). Raskolnikov forsøker å spille sin utvendige rolle med presisjon og grundig beregning, men ordene og intonasjonene fra den ytre masken blir hele tiden påvirket av hans indre ord og tonefall. Porfirij bryter også med rollen han har antatt som en umistenksom etterforsker til tider, og viser sitt sanne ansikt – et ansikt av en mann som er sikker i sin sak. Det er krysningen mellom det indre og det ytre som gjør deres dialoger særegne: «(...) *amid each conversant's fictive replies, two real rejoinders, two real discourses, two real human views meet and intersect each other*» (Bakhtin, 1984:261). Dette resulterer i at de ytre rollene de spiller og deres sanne, indre stemmer krysser hverandre i noen øyeblikk, og det er bare i deres siste samtale at rollene de har spilt blir ødelagt i sannhetens øyeblikk.

Blanding av deres påtatte roller og deres virkelige «jeg» synes tydelig i samtalen de har etter en annen har tatt på seg skylden for drapene. I begynnelsen av samtalen gir Porfirij inntrykk av at han ikke lenger anser Raskolnikov som en mistenkt siden Mikolka har tilstått, men så kommer hans sanne stemme til uttrykk og forteller at det umulig kunne vært Mikolka likevel:

(...) Nå ja, vi må vel anta at dette er et sykt menneskes verk, men hva så, han har myrdet, men betrakter seg likevel som et hederlig menneske og vandrer omkring som en blek engel... nei, nei, min beste Rodion Romanytsj, hva kan vel vår Mikolka ha med dette å gjøre? (...) Etter alt som Porfirij Petrovitsj tidligere hadde sagt, slo de siste ordene ned som et lyn i Raskolnikov. Inntil nå hadde han oppfattet Porfirij Petrovitsj derhen at han hadde oppgitt sin mistanke, nå fór han sammen og skalv, som gjennomboret av en dolk. – Men... hvem er det så... som er morderen? spurte han med halvkvalt stemme, ute av stand til å beherske seg. Porfirij Petrovitsj lente seg tilbake mot stolryggen, så overrasket syntes han å bli over dette uventede spørsmålet. (...) – Det er jo De som er morderen, Rodion Romanytsj. De drepte dem... tilføyet han. Stemmen var hviskende, men uttrykte en fast overbevisning. Raskolnikov sprang opp fra sofaen. Han ble stående et par sekunder på samme flekken, men satte seg så ned igjen. Han sa ikke et ord, men ansiktet hans fortrakk seg med ett i rykninger. – De

skjelver om leppene, akkurat som den gang, sa Porfirij Petrovitsj lavt, og virket nesten medfølelse (...). – Det er ikke jeg som er morderen, hvisket Raskolnikov. Han virket like forskremt som et lite barn som er grepet på fersk gjerning etter å ha gjort noe galt (Dostojevskij, 2004:623-624).

Porfirij forsøker å forvirre Raskolnikov og sette hans ytre rolle ut av balanse slik at hans indre stemme kan komme frem og tilstå forbrytelsen. Dette er en relativt effektiv metode siden Raskolnikov er desperat etter å finne ut av hvor han står i Porfirij's øyne med tanke på hemmeligheten han ønsker å bevare.

Tidligere i romanen har Raskolnikov forsøkt å riste av seg mistanken andre har mot ham, som for eksempel da han later som om han nesten innrømmer forbrytelsen overfor Zamjotov. Han vekker Zamjotovs interesse og nysgjerrighet, for så å argumentere mot det han nettopp sa på grunnlag av bevisene og informasjonen som er tilgjengelig for Zamjotov og gir inntrykk av at morderen aldri ville turt å gå så langt. Raskolnikov vekker og stimulerer deres nysgjerrighet for i neste øyeblikk å gjøre en helomvending ved å frustrere og mystifisere dem.

På et tidspunkt er han på vei til Porfirij, sammen med Razumikhin, for å rapportere at han var en av dem som tidligere har pantsatt gjenstander hos den drepte pantelånersken. Under dette besøket er han svært opptatt av ikke å avsløre seg selv og forsøker etter beste evne å virke så naturlig som mulig samtidig som han forsøker å finne ut nøyaktig hva politiet vet om saken. Porfirij har alltid fordelene i samtalene med Raskolnikov siden han ikke bærer på en hemmelighet som tærer på oppfattelsen av både selvet og verden. Jones skriver at det ikke bare er en tilståelse Porfirij er ute etter: han ønsker også å finne frem til de aspektene i Raskolnikovs personlighet som samsvarer med den indre identiteten han har skapt seg. Å få disse aspektene ut i åpenhet kan utgjøre et grunnlag for et mer stabilt følelsesliv for Raskolnikov i fremtiden: *«His primary goal is therefore to create emotional and mental disturbance of the kind which raises doubt about the meaning of discourse and the intentions behind it»* (Jones, 1990:86). Porfirij ønsker derfor å hjelpe Raskolnikov på veien til å forbedre seg selv, og forkaste de ideene som i utgangspunktet fikk ham til å myrde.

Lidelsens vei til moralsk erkjennelse og personlig forbedring

Når Luzjin er blitt ekskludert fra Dunjas liv, og arven fra Marfa Petrovna sammen med Razumikhins forretningsplaner redder både moren og søsteren fra nøden, ønsker Raskolnikov å isolere seg totalt fra resten av verden igjen. Ønsket om isolasjon kommer av at dette lovende bilde for familiens fremtidige tilværelse ødelegger hele grunnlaget drapet på pantelånersken baserte seg på: Å redde Dunja fra å måtte inngå ekteskap med Luzjin, og på denne måten frigjøre seg fra sin egen uselvstendighet, samt redde moren og søsteren fra økonomisk nød. Siden hans rasjonelle motiv for å drepe den gamle pantelånersken er ødelagt, eskalerer hans fremmedgjorthet og han innser at det er helt håpløst å gjenforene seg med samfunnet og åpne seg for sin familie. Jones skriver at det paradoksalt nok er i dette øyeblikket han velger å tilstå indirekte overfor Razumikhin:

- Jeg sier deg det en gang for alle: Spør meg aldri mer om noe! Jeg har ikke noe svar å gi deg... Ikke oppsøk meg. Det er mulig at jeg kommer hit.. La meg være, men dem... *må du ikke forlate*. Forstår du meg? Det var mørkt i korridoren. De stod like ved lampen. I et minuts tid så de taust på hverandre. Hele livet kom Razumikhin til å huske dette øyeblikket. Raskolnikovs ufravendte og brennende blikk syntes å bli mer og mer gjennomtrengende for hvert minutt som gikk, det boret seg dypt inn i sinnet, inn i hans bevissthet. Med ett fór Razumikhin sammen. Det var som om noe merkelig var i ferd med å skje mellom dem... En tanke, en antydning som gled forbi, noe fryktelig og avskyelig, som begge parter med ett slag innså... Razumikhin ble dødsens blek. – Forstår du nå? Sa Raskolnikov plutselig. Ansiktet hans var fortrukket av smerte... (Dostojevskij, 2004:424).

Razumikhin vender så tilbake til Pulkherija og Dunja, beroliger dem og forsikrer dem om at han vil passe på både dem og Raskolnikov. Etter denne kvelden blir Razumikhin ansett som en sønn og en bror for dem, og han ender som sagt med å gifte seg med Dunja.

I episoden med Sonja som følger etter dette, er det Raskolnikov som har et lite overtak i situasjonen til tross for at begge er i svært sårbare posisjoner. Sonja har vært vitne til farens grusomme dødsulykke, og hun står igjen som hovedforsørger for familien. Hun er i tillegg forlegen i Raskolnikovs nærvær, med tanke på hennes indre skam over sitt yrke. Hun vet ikke hvor hun står i relasjon til Raskolnikov – i hennes sinn er han en helt som dukket opp fra ingensteds og ga dem sine siste penger for å hjelpe dem, men mannen som i det øyeblikket står overfor henne, oppfatter hun som kynisk, bitter og ondskapsfull. Han utforsker hennes mest sensitive sider ved å antyde skammen hun bringer over hele sin familie, og forsikrer

henne om at moren hennes kommer til å dø snart og maler et fælt bilde av hva som da kommer til å skje med resten av barna. Enda verre ville det blitt om Sonja skulle havne på sykehus på grunn av en form for kjønns sykdom, og han impliserer at Polja (den yngste) også blir nødt til å prostituere seg. Raskolnikov forsøker å underminere hennes tro på Gud og den tryggheten den symboliserer, og antyder at hun er i ferd med å gå fra forstanden. Sonja holder likevel på sin tro, og ubevisst trekker hun Raskolnikov nærmere mot å tilstå ved å snakke om hvordan hun hadde et godt vennskap til Lizaveta, som ble drept. Hun forteller at det var Lizaveta som ga henne Det Nye Testamentet, som hun nettopp har lest deler av for ham, og avslører at Lizaveta hadde gode, personlige kvaliteter som Raskolnikov setter høyt. Jones skriver: «*Unconsciously she is drawing Raskolnikov forth to tell his secret, not just to confess his crime but to plumb the depths of his own soul and find the cause. Finally she offers him a way out. But she is implacable and this too torments Raskolnikov*» (1990:92). Dagen etter kommer han tilbake til Sonja og tilstår sin hemmelighet:

I lang tid hadde jeg plaget meg selv med spørsmålet om hva Napoleon ville ha gjort eller ikke gjort i en slik situasjon, til slutt følte jeg klart at en Napoleon, det var jeg ikke. Jeg led alle mulige pinsler under dette meningsløse ordskifte med meg selv, Sonja, jeg ønsket å ryste av meg denne uutholdelige byrde, jeg ville drepe, Sonja, jeg ville slå ihjel uten kasuistikk, jeg ville myrde for meg selv, for meg selv alene! (...) Jeg drepte, rett og slett, jeg myrdet for meg selv, for meg selv alene, og om jeg på denne måten ble en menneskehetens velgjører eller en edderkopp som hele livet igjennom ville sitte i sin spindelvev og suge livssaften ut av alle de andre som ble fanget i spinnets, ja, det var meg i dette øyeblikk fullkommen likegyldig. Og pengene var slett ikke det viktigste, Sonja, det var ikke pengene jeg hadde behov for da jeg drepte, det var snarere noe helt annet... (...) det var noe annet som drev meg, noe jeg absolutt måtte finne ut av, jeg måtte få rede på om jeg var en lus, som alle andre, eller et menneske, og jeg måtte få rede på det så snart som mulig. Ville jeg klare å gå over grensen, eller ville jeg måtte gi opp? Ville jeg våge å bøye meg ned og så å si gripe makten, eller ville jeg vike tilbake? Ville jeg vise meg som et skjelvende kreatur, eller ville jeg være i stand til å ta min rett?... (...) det var den onde som forledet meg den gangen, og etter forklarte han meg at jeg ikke hadde noen rett til å gå videre på denne veien, eftersom jeg ikke er mindre til lus enn noen av de andre! (...) Da jeg gikk til den gamle pantelånersken den gangen, var det bare for å stille meg selv på prøve, gjøre et forsøk så å si... Det skal du vite! (...) Er det på den måten man dreper? Er det slik man gjør, når man går bort og slår ihjel? (...) Er det meg som har drept den gamle? Det var meg selv jeg drepte, og ikke den gamle pantelånersken... Med ett eneste slag gjorde jeg ende på meg selv, for tid og evighet! Den onde var det, som drepte den gamle, og ikke meg... (Dostojevskij, 2004:571-573).

Her skjer det en vending i Raskolnikovs bevissthet, og han innser at ved å drepe pantelånersken drepte han også ideen om seg selv. Det hendte i et øyeblikk hvor moralen var

fraværende og «det onde» hadde tatt over hans sinn. Sonja oppfordrer ham til å melde seg for politiet og forteller ham: «- *Du må ta lidelsen inn over deg, du må sone ved å ta på deg lidelsen*» (Dostojevskij, 2004:574), noe som er med på å understreke Sonjas moralske karakter og hennes tro på lidelse som veien til erkjennelse og fornyelse.

Raskolnikov frigjør seg til slutt fra sin ideologiske besettelse og forkaster sin tidligere tilværelse preget av uvirksomhet og isolasjon. Han innser sine sanne følelser overfor Sonja:

Han visste ikke selv engang hvordan det gikk til, men plutselig var det som om noe grep ham og slynget ham for hennes føtter. Han gråt og omfavnet knærne hennes. I første øyeblikk ble hun fryktelig forskrekket, og ansiktet hennes stivnet til og ble dødsblekt. Hun fór opp og så på ham, skjelvende over hele kroppen. Men med ett, i samme nu, skjønte hun det hele. En underlig lykke lyste opp i øynene hennes, hun forstod i dette øyeblikk alt, det var ikke lenger den minste tvil om at han elsket henne, elsket henne grenseløst. Endelig var øyeblikket inne... (Dostojevskij, 2004:751-752).

Raskolnikov finner til sist lykke takket være den gjensidige kjærlighet til Sonja. Børtnes mener at Sonja, ut ifra Dostojevskijs egne notater, er en representasjon av den ortodokse oppfattelsen av lidelsen som den eneste vei til livets mening og er derfor en inkarnasjon av romanens hovedidé. Til tross for å ha blitt drevet ut i prostitusjon for å forsørge familien (og dekke farens alkoholforbruk), og blitt utstøtt fra samfunnet og utsatt for ydmykelse, skam og elendighet, har hun bevart sin tro på lidelsen som et guddommelig forbilde. Sonja er et vitnesbyrd om tilgivelse og medfølelse: «*Ved å stille ortodoksiens menneskebilde i Sonjas skikkelse opp mot romantikkens avgudsbilde av overmennesket, bryter Dostojevskij dialektikkens onde sirkel*» (Kjetsaa, 1973:86). Sonja gjenkjenner den gode og moralske siden i Raskolnikovs indre bevissthet og velger å fokusere på den, istedenfor de impulsene som fikk ham til å utføre drapene. Hun flytter til Sibir da Raskolnikov begynner soningen av straffen for å være nær ham og hjelpe ham til å forbedre seg selv. Epilogen, som formidler Raskolnikovs nye liv og forandringen av hans syn på verden, overvinner romantikkens gudløse ideer og uttrykker romanens egentlige sannhet.

Dostojevskij har plassert Raskolnikov i en uholdbar situasjon (med tanke på hvilken posisjon han blir plassert i etter brevet fra moren ankommer) som utfordrer hans indre konflikt som resulterer i at det fantastiske i Raskolnikov åpenbarer seg: Både menneskets ondskap og godhet blir formidlet gjennom hans karakter. Han dreper pantelånersken og søsteren, men hjelper Marmeladov-familien i sorgens og nødens stund. Gjennom hele romanen forsøker

Raskolnikov å finne sin sanne og ekte stemme iblant andre likestilte stemmer, og han prøver å finne ut av hvem han er og hvor han står i den objektive verden. Dette er problemstillinger som eksisterer i Raskolnikovs indre helt fra starten av fortellingen siden grunnen til at han bestemmer seg for å drepe den gamle er for å manifestere sin indre identitet i den ytre verden, og dermed plassere seg i det sosiale hierarkiet. Da han mislykkes i dette og transformasjonen til et overmenneskelig og absolutt «jeg» uteblir, og han innser at handlingen ikke tjente et høyere gode, eskalerer hans ønske om å finne ut av disse problemstillingene slik at han igjen kan føle seg som en del av samfunnet.

Romanen har en aural tredjepersonsforteller, men denne har mistet sin autoritet siden det er flere fokaliseringstanser som representerer hver sin likestilte bevissthet. Både Razumikhin og Sonja står på linje med Raskolnikov, og deres stemmer og tilsvarende ideologier, har like stor betydning for handlingsforløpet. Den moralske prosessen Raskolnikov gjennomgår etter drapene er dialogisk, også med tanke på den indre kampen som foregår i hans bevissthet fordi han tar andres stemmer og meninger i betraktning i sine indre refleksjoner og diskusjoner. I interaksjon med andre subjekter forsøker han å finne ut av hva de tenker om ham, hvor mye de vet om drapene og hvordan de plasserer ham i relasjon til dette, samtidig som hans desperasjon etter å avsløre sin skjulte identitet eskalerer. Hemmeligheten han bærer på, tærer på hans virkelighetsoppfattelse og resulterer i at splittelsen i personligheten hans blir større, og denne splittelsen kommer til uttrykk i større og større grad under interaksjon med andre bevisstheter som er bærere av ulike ideologi.

I *Forbrytelse og Straff* blir det metafysiske og psykologiske nivået samt den ideologiske dimensjonen i Dostojevskijs fantastiske realisme fremhevet. Han formidler disse elementene gjennom Raskolnikovs psykologiske og dialogiske prosess frem mot tilståelse og personlig frelse. Raskolnikovs ideologi er preget av sterk rasjonalisme som kolliderer med de kristne verdiene han er blitt oppdratt i. Selv om han som eldre har utviklet en rasjonell ideologi som skiller mellom vanlige og uvanlige mennesker, er han fortsatt preget av den kristne troen han er oppvokst i, noe som resulterer i at han både forstår og erkjenner forskjellen mellom godt og ondt. Smerten og forvirringen han opplever etter drapene, er et resultat av disse motstridende kreftene som befinner seg i hans indre, og siden han feiler i å manifestere seg som et «overmenneske», blir han tvunget til å innse de moralske og sosiale konsekvensene av det han har gjort. Dostojevskij formidler hvordan kampen mellom Raskolnikovs motstridende ideer

munner ut i et møte med virkeligheten, og hvordan hans indre stemme forsøker å forholde seg til det moralske og metafysiske.

Boken illustrerer Dostojevskijs tro på menneskets frie vilje til å tro på Gud, hvor Sonja legemliggjør det guddommelige i mennesket. Hun er uskyldig og god, og evner å vise nestekjærlighet og medfølelse med andre, til tross for lidelsen og skammen hun selv erfarer, og er et ikon på Kristi etiske forbilde. Hun har, uavhengig av ytre omstendigheter, bevart sin kristne tro og sin evne til empati og omsorg, og hun følger sitt etiske forbilde i troen på at det er gjennom lidelse man oppnår full erkjennelse og meningen med livet vil åpenbare seg. Det er hennes evne til å gjenkjenne de gode og moralske sidene i Raskolnikovs personlighet, selv om hun også har sett de onde impulsene som befinner seg der, og hennes omsorg og kjærlighet for ham som leder ham tilbake på veien til moralsk forbedring og personlig redning, og gir ham derfor mulighet til å gjenforenes med samfunnet.

AVSLUTNING

Ut ifra analysene av *Opptegnelser fra et Kjellerdyp* og *Forbrytelse og Straff* er det tydelig at den ideologiske og den fantastiske dimensjonen har stor betydning i Dostojevskijs realistiske metode og er viktig i formidlingen av menneskets indre kaotiske bevissthet og de motstridende ideene den består av. Det er gjennom ideologien som besetter heltene (Kjellermenneskets litterære systemer og Raskolnikovs hyperrasionalisme) at deres verdensbilde blir formet, og det er heltenes idé om seg selv og frivillige isolasjon som leder til deres arroganse og eksepsjonelle atferd. I møte med den objektive verden og andre bevisstheter som er preget av andre ulike ideer, blir heltenes indre identiteter truet og deres fantastiske atferd eskalerer i deres streben etter å manifestere sin indre identitet i den ytre verden. Gjennom det dialogiske ved Dostojevskijs realisme får han belyst Kjellermenneskets fantastiske personlighet gjennom flere innfallsvinkler og han får uttrykt Raskolnikovs splittede og motstridende bevissthet. Det er igjennom interaksjon med andre bevisstheter og gjennom heltenes indre dialogiske prosess at Dostojevskij klarer å fremstille ulike konsekvenser samfunnet kan ha for et enkeltmenneske og formidle ulike måter menneskets frie vilje kan uttrykke seg på, både i relasjon til seg selv, andre og det moralske og transcendentale.

Dostojevskij ønsket å vise sannheten om mennesket, og å formidle en ekte og sann verden, og derfor undersøker hans realistiske metode menneskelig natur i møte med samfunnets sosiale virkelighet. Han uttrykker konfliktene som kan oppstå av et slikt møte og hvilken betydning det kan ha for menneskelig bevissthet. Romanene hans er derfor fortsatt aktuelle i dag, siden de illustrerer sannheten om menneskets natur. Det ikke vanskelig å gjenkjenne seg i Kjellermenneskets streben etter å finne ut av hvem han er i den sosiale verden, eller hans opptatthet av hva andre kan mene og tenke om ham. Leseren kan gjenkjenne både Kjellermenneskets og Raskolnikovs forsøk på å manifestere sin indre identitet i den ytre verden og deres konfliktfylte følelser når de mislykkes, siden mennesket grunnleggende sett er opptatt av å bevare sin individualitet. I dagens samfunn er det disse menneskelige impulsene som utgjør grunnlaget sosiale medier baserer seg på. I dag hvor man har en unik tilgang til så å si all informasjon om alt og alle, er både Raskolnikovs splittede følelser for verden og hans plass i den, og Kjellermenneskets desperasjon etter anerkjennelse, elementer man kan kjenne seg igjen i. Å forsøke å finne sin egen, ekte stemme iblant alle andre, og

manifestere seg selv i det sosiale hierarkiet og ønske å få anerkjennelse av andre, er noe de aller fleste kan relatere til. Kjellermenneskets ufrivillige ensomhet er også et element som mange kan gjenkjenne seg i, med tanke på at teknologiens fremskritt har resultert i at mange isolerer seg foran en skjerm. Raskolnikovs etiske dilemma etter at han har begått en handling han vet er ondskapsfull og fæl, og som bryter med sosialt aksepterte normer, uttrykker menneskets moralske kamp mellom motstridende krefter. Kampen mellom å ville beskytte seg selv og ønsket om å gjøre det moralsk riktige (og dermed forbedre seg) er noe mange kan relatere til, siden flertallet har gjort noe de egentlig visste var galt. Leserne kan også gjenkjenne de negative og ondskapsfulle karakteristikene både Kjellermennesket og Raskolnikov kommer med (som irrasjonelt sinn, spydighet, arroganse og bitterhet), men siden de er presentert i en så ekstrem grad kan man likevel distansere seg nok til å slippe å identifisere seg med dem. Dostojevskijs fantastiske realisme formidler derfor et ekte og sant bilde av menneskets indre bevissthet i en dialogisk og sosial verden.

SUMMARY

Dostoevsky is usually regarded as one of the greatest novelists in modern time. His literary method signifies realistic tendencies although his understanding of what realism is, differ from the traditional sense of the word. Dostoevsky has said himself that he is “a realist in a higher sense”, and his main goal is to disclose a true and realistic picture of the world. His novels depict different ideas, motifs and issues which previously have been ignored or ridiculed in literature. This thesis highlights some of the essential aspects in his fantastic realism that differ from the more traditional form: How he incorporates a metaphysical dimension in his novels, the exploration of the human mind and the fantastical and ideological elements he includes in the story-line. I have explored how these various aspects of his literary method play in two of his works, *Notes from Underground* (1864) and *Crime and Punishment* (1866). Since his fantastic realism explore the depths of human consciousness and continues to arouse the reader’s curiosity, his novels remain relevant.

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur

Dostojevskij, Fjodor M. 2002. *Opptegnelser fra et kjellerdyp*. Oversatt av Gunnar Opeide. Oslo: Solum.

Dostojevskij, Fjodor M. 2004. *Forbrytelse og straff*. Oversatt av Jan Brodal. Oslo: Solum.

Sekundærlitteratur

Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Redigert og oversatt av Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Børtnes, Jostein. 1973. «Dostojevskij og den polyfoniske roman». I *Dostojevskijs roman om Raskolnikov*, redigert av Geir Kjetsaa. Oslo: Aschehoug.

Børtnes, Jostein. 1982. «Kristologi og romandiktning – noen problemer i Dostojevskijs poetikk». I *Streiftog i Dostojevskijs verden*, redigert av Eirik Egeberg. Oslo: Solum.

Egeberg, Eirik. 1982. *Streiftog i Dostojevskijs verden*. Oslo: Solum.

Fasting, Sigurd. 1982. «Dostojevskijs Kristus». I *Streiftog i Dostojevskijs verden*, redigert av Eirik Egeberg. Oslo: Solum.

Fasting, Sigurd. 1983. *Dostojevskij*. Oslo: Solum.

Holmgaard, Jørgen. 1996. *Gensyn med realismen*. Aalborg: Aalborg universitet, Center for Æstetik og Logik.

Jones, Malcolm V. 1990. *Dostoyevsky after Bakhtin: readings in Dostoyevsky's fantastic realism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kjetsaa, Geir. 1973. *Dostojevskijs roman om Raskolnikov*. Oslo: Aschehoug.

Lantz, Kenneth. 2004. *The Dostoevsky Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Levine, George. 1981. *The Realistic Imagination. English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: University of Chicago Press.

Linnér, Sven. 1967. *Dostoevskij on Realism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget ANS, H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) A/S og Gyldendal ASA.

Nøjgaard, Morten. 1996. «Skitse til en realismeteori». I *Gensyn med realismen*, redigert av Jørgen Holmgaard. Aalborg: Aalborg universitet, Center for Æstetik og Logik

Olsen, Michel. 1996. «Realisme». I *Gensyn med realismen*, redigert av Jørgen Holmgaard..

Villadsen, Preben. 1981. *The Underground Man and Raskolnikov. A comparative study*. Odense: Odense University Press.