**ALLV113 H-2020**

**DOSTOJEVSKIJ: FORBRYTELSE OG STRAFF**

GENERELL INNLEDNING

Moderne roman – *Forbrytelse og straff*, Dostojevskijs første virkelig store verk –epoken vi skal oppholde oss i, er den som kommer etter den store realistiske perioden –

Det store bildet, sterkt forenklet: Den moderne romanen oppstår med Cervantes og DQ tidlig på 1600-tallet –

den gjenoppstår i England (med Defoe & co) på 1700-tallet –

og på 1800-tallet får vi den store franske og engelske – *og russiske* – realistiske bølgen (Balzac, Stendahl, Flaubert, Dickens, Turgenjev, Tolstoj, etc.) –

Dostojevskijs romaner representerer en markant psykologisk vending innenfor romanens historie –

interesserer seg særlig for personenes indre – de irrasjonelle kreftene, og for de religiøse/metafysiske/eksistensielle aspektene ved tilværelsen –

selv snakker D. om en «fantastisk realisme» – og dette er noe som peker frem mot modernismen

Vi skal både si noe om historisk og litteraturhistorisk kontekst – Dostojevskijs verk, hans litterære og «åndelige» prosjekt –

snakke om romanens tematiske og formelle kvaliteter – belyst ved hjelp av noen utvalgte «representative» eller «problematiske» passasjer – kommer nok til å bruke mest tid på romanens første del – trekke tråder videre derfra –

og snakke om forholdet mellom romanen (del 1–6) og epilogen – et stadig tilbakevendende problem i kommentarlitteraturen

og si litt om overgripende strukturer/handlingsgang – storbyen som åsted (Petersburg), personer/typer –

TO TILBAKEBLIKK – BAKGRUNN

Dostojevskij (1821–1881) tilhører – grovt sett – den andre store generasjonen av russiske forfattere – sammen med bl.a. Turgenjev (litt eldre) og Tolstoj (samtidig) – som begge i samtiden var hakket mer ansett enn D. (fikk betalt mer pr. side enn D.)

Første generasjon? [Alexander] Pusjkin (1799–1837) – den store russiske romantikeren –

og [Nikolaj] Gogol (1809–1852) – forfatter av bl.a. romanen *Døde sjeler* og fortellinger i den gotiske/groteske/komiske tradisjonen – med en kritisk undertone

I tillegg til kritikeren [Vassarion] Belinskij (1811–1848) – Russlands svar på Georg Brandes, kunne vi si – forsvarer av den realistiske litteraturen – engasjert litteratur (”problemer under debatt”) – en formidler mellom de ”gamle” og ”de nye”

Det var Belinskij som først løftet frem Dostojevskij – sørget for at han fikk oppmerksomhet og anerkjennelse – etter debutromanen *Fattig folk* (1846), som nettopp var en akkurat passe sentimental realistisk fortelling om enkle folk og deres problemer

Ifølge Belinskij var det slike romaner som trengtes – litteraturen skulle fungere som medium for sosial kritikk – avsløre sosiale forhold som trengte å reformeres –

og *litteraturkritikken* hadde derfor en helt avgjørende funksjon – skulle bidra til å formidle og systematisere denne kritikken

Én viktig grunn til at dette er en oppgave for litteraturen – er de politiske og sosiale forholdene i Russland på 1800-tallet –

Nikolai I – en utpreget reaksjonær keiser –

overtok tronen etter sin far Aleksander Is død (midt på 1820-tallet) –

etter brutalt å ha slått ned demonstrasjonene til fordel for sin egen bror, Konstantin – som den liberale og vestlig (fransk-) orienterte delen av adelskapet mente burde styre

”Konstantin og konstitusjon”, var det de sa de ville ha, men de fikk Nikolai og despoti – de gamle føydale institusjonene ble bevart – til og med livegenskapen –

men også en nokså hard sensur – det var klare grenser for hva som kunne sies – direkte –

*men i litterær form var det altså mulig å tøye grensen en god del* – selv om man skulle være forsiktig der også

[noe Dostojevskij også fikk erfare, selv lenge etter at Nikolai I var død og begravet – sensuren var langt på vei internalisert, og redaktørene – selv liberale og kompetente redaktører – kunne gripe inn dersom de syntes forfatteren gikk over streken og be ham om å moderere/forandre handlingen eller språket i et verk]

LANGT TILBAKEBLIKK

Sett fra et vestlig perspektiv – har Russland lenge vært en temmelig lukket og avsondret nasjon – delt mellom Europa og Asia, og med et språk, en religion og en kultur som skilte landet fra det øvrige Europa – eller fra «Vesten» –

lenge hadde Russland også sin helt egen tidsregning – de regnet tiden fra verdens skapelse, i overensstemmelse med den russisk-ortodokse kirkens lære –

dette systemet bestod helt til Peter den Stores regjeringstid, da år 7208 e.v.s. ble til år 1700 e.Kr. – et ledd i hans forsøk på å minske avstanden mellom øst og vest – Peters mål var å gjøre Russland til en europeisk stormakt

ironisk nok – var den nye kalenderen tsaren innførte, den *julianske* – på en tid da resten av Europa gikk over til den *gregorianske* – noe som medførte at misforholdet varte ved –

symbolsk nok – for det russiske samfunnet var selvsagt ikke i stand til å ta igjen det «forspranget» som de vestlige landene hadde –

et forsprang Russland for så vidt anerkjente ved å gjøre vesten til modell for sin egen utvikling

Russlands «vestliggjøring» – eller moderniseringsprosess – fikk selvsagt konsekvenser på litteraturens område – for enhver ”sivilisert” og ”moderne” nasjon må jo dyrke frem en egen litterær tradisjon –

og på 1700-tallet ville det først og fremst si å imitere den «felleseuropeiske» klassiske tradisjonen – med røttene dypt plantet i den gresk-romerske antikken –

1700-tallet var nyklassisismens tidsalder, og kunsten ble oppfattet som internasjonal, evig, universell – det er bare å sjekke rådene og reglene som finnes hos Horats og Boileau, så får man vite hvordan man skal skrive en ode eller et epos – for å si det veldig enkelt

Problemet blir større når vi kommer til 1800-tallet – Nikolai Is regjeringstid – og den universelle klassisismen avløses av romantikken og dens «oppdagelse» av historien og av den nasjonale tradisjonen –

Som så mange andre, lar også russiske intellektuelle seg inspirere av tyske historiefilosofer som Hegel og Herder – til å lete etter sine egne historiske røtter – sin egen nasjonale identitet – noe som alltid er forbundet med stor risiko (jf. dagens Frankrike)

Spørsmålet om identitet – nasjonal identitet – handler jo om *hvem* man (tror at man) er – *hva* man skal identifisere seg med – og *hvor* man skal lete for å «finne seg selv» – og en av måtene å gjøre dette på, er nettopp ved hjelp av litteraturen – fortelle ”sin egen” historie – lete etter seg selv i skrift, så å si

Men Russland *hadde* ingen egen litterær arv – de manglet en «litteraturhistorie» tilsvarende de andre europeiske stormaktene (Frankrike, England, Spania …) –dermed kan man ikke ty til den vanlige ”romantiske” løsningen – nemlig å forfølge sine egne røtter tilbake til ”nasjonens” gamle kulturstoff – myter – folkediktning – eventyr – etc. …

Derfor er det ikke tilfeldig at den tidlige russiske litteraturen i påfallende stor grad handler om det ensomme/utstøtte/overflødige individet –– LISNYJ ČELOVEK –

den overflødige mannen – som lurer på hvem han er, som tviler på sin egen identitet – ja, kanskje til og med på sin egen eksistens

Dostojevskijs Raskolnikov er et eksempel på en slik type – innflytter fra landsbygda – drop-out fra universitetet – han har ingen plass i samfunnet – han grubler over hvem han er – om han er en «lus» (en noksagt) eller et overmenneske –

og hele romanen dreier seg i en viss forstand om et «eksperiment» som skal gi ham svaret på dette grunnleggende spørsmålet – som baller på seg, forvikles, utdypes, forgrener seg – slik at det til slutt blir en tykk og uhyre kompleks roman ut av det

 \*

Én mulig modell for denne typen er [Alexandr] Pusjkins Jevgenij Onegin (en livstrett dandy) –

en annen og mer nærliggende modell – er Gogols «En gal manns dagbok» (en av hans *Petersburg-noveller*) – som i sin helhet handler om konsekvensene av å være i utakt med sin egen tid og sine egne omgivelser –

ja, også å være ute av seg selv (*not quite oneself*, eller *out of one’s mind*, som man sier på engelsk)

Poprisjtsjin – som den gale mannen heter – navnet er visstnok avledet av det russiske ordet for kvise – kommer alltid for sent – til jobb, til avtaler – og han blir oversett av andre – han er altså ikke tilstede verken i tiden (historien) eller rommet –

og han jobber i et avlukke fullt av tyske og franske bøker som han ikke kan lese – finner ingen holdepunkter i sine omgivelser – trekker seg tilbake, inn i seg selv

Det mest iøynefallende tegnet på Poprisjtsjins galskap er egentlig et forsøk på å løse dette problemet:

Han må skaffe seg en identitet (for han har jo ingen selv) – og den finner han i et annet land, en annen kultur – som virkelig har orden på sin egen historie – nemlig i Spania –

Poprisjtsjin har nemlig lest i avisen at Spania for tiden ikke har noen konge – (tronarvekrigen etter Ferdinand VIIs død) – og Poprisjtsjin finner da ut at *han* er Ferdinand VIII og rettmessig arving til den spanske tronen –

Så går tiden fullstendig av hengslene – dagboken får de merkeligste dateringer – ”Ingen dato. Dagen hadde ingen dato”, står det et sted –

”86. dag i martober. Mellom dag og natt”, står det et annet –

avsnittet i dagboken der han forteller at han har funnet ut hvem han er, er datert 43. april år 2000 –

Hovedpersonen er mao. en fremmed person fra fremtiden – en utlending i sitt eget land – som ingen anerkjenner som den han selv tror han er

Det er selvsagt fristende å lese dette symbolsk (selv om vi alltid bør være påpasselig med ikke å overdrive slike symbolske/allegoriske tolkninger) – som et bilde på 1800-tallets Russland – forsøket på å synkronisere sin egen historie med resten av verden/Europa – og å lage/dikte seg en identitet mer eller mindre fra grunnen av

HVORDAN?

En pågående debatt/konflikt som preget hele århundret – mellom to store fløyer – de «slavofile» versus de «vestlig-orienterte» – som grovt sett kan beskrives som de reaksjonære/tilbakeskuende versus de «progressive» –

altså på den ene siden de som ville modernisere, løfte Russland ut av den historiske bakevja og gjøre landet til en del av (Vest-) Europa – til et mer liberalt, opplyst samfunn –

og på den andre siden de som ville bevare landets nasjonale kultur og dennes verdier – og som gjerne så på Russland som en egen «åndelig kraft» – en «egen verdi» tuftet på den ortodokse kristendommen – som ifølge de slavofile hadde en avgjørende historisk misjon –

det var dette verdigrunnlaget som skulle rendyrkes av russerne – s*å fikk heller de andre (vestlige) landene følge etter* (mente de slavofile)

Konflikten «løses» først med den russiske revolusjonen – 1917 – da de vestlig orienterte, opplyste, moderniseringsivrige bolsjevikene overtok makten – og ville bygge et nytt samfunnet fra grunnen av – på et rasjonelt, materialistisk fundament

Men dette skjedde altså først i det 20. århundret – på Dostojevskijs tid var det et åpent og avgjørende spørsmål hvor man skulle orientere seg – om man egentlig hørte hjemme i øst eller vest – og om det russiske var noe som skulle søkes i fortiden (myten om Mor Russland) eller noe som skulle bygges i fremtiden – på rasjonelle premisser

 \*

Dostojevskij tilhørte opprinnelig de vestlig-orienterte – i likhet med «alle» de andre store russiske forfatterne – og i likhet med den nevnte toneangivende litteraturkritikeren Belinskij –

Opprinnelig var han av den liberale, «idealistiske» sorten – til forskjell fra de mer opprørske, sosialistiske grupperingene, som gjerne assosieres med en annen kritiker ved navn Petrasjevskij (Petrasjevskij-kretsen)

Men Dostojevskij orienterer seg gradvis i retning av disse mer radikale grupperingene – og Belinskij skriver opphissede brev til Gogol der han fortalte at D. leste opp fra sine verker på venstrevridde møter

Denne tilknytningen er den direkte årsaken til at Dostojevskij ble arrestert i 1849 – sammen med de øvrige petrasjevskijistene – og anklaget for undergravende politisk virksomhet –

Tsaren – altså den erkekonservative Nikolai – ville statuere et eksempel etter opptøyene som hadde herjet rundt omkring i Europa, der også russiske radikalere hadde deltatt (Bakunin, for eksempel) – «hele Europas politimester», ble Nikolai kalt pga. sin utrettelige jakt på opprørere både ute og hjemme

Derfor – fangene dømmes til døden ved skyting – den berømte episoden som sikkert mange har hørt om – da Dostojevskij og flere av medfangene ble utsatt for en «falsk henrettelse» – dødsdommen blir omgjort til tukthus/tvangsarbeid på selve retterstedet –

Dette blir den store – overskridende/skjellsettende – hendelsen i Dostojevskijs liv – begynnelsen til en grunnleggende forandring av hans holdning og tenkning –

Dostojevskij havnet i Sibir – i Omsk, som tukthusfange – og i denne perioden begynner han etter sigende å se annerledes på det meste –

«Aldri før har slike helsebringende og rike mengder av åndelig liv banket i mitt bryst», skriver han – «... Jeg er i ferd med å bli født på ny, i en ny form ... Jeg vil bli gjenfødt som noe annet og bedre»

Dostojevskij gjenvant gradvis – *so the story goes* – troen på det russiske folk – som han nå var tvunget til å leve sammen med –

han «innser» at for disse menneskene er «importerte» ideer om fremskritt og opplysning uvesentlige – de angår dem rett og slett ikke – og Russlands fremtid kan ikke bygges på en så radikal forskjell mellom tanke (ideer) og substans (folket) – som det D. tidligere hadde antatt

D. leser Det nye testamente – gjenvinner troen på «sin barndoms Kristus» – dvs. den formen for russisk/ortodoks religiøsitet som var dypt nedfelt i den folkelige russiske kulturen –

det er med dette materialet det russiske samfunnet må bygges – tenker han – folkene i tukthuset er kanskje syndere/kriminelle – men de er gudfryktige og fromme vesener

Og – én ting til som han lærer å verdsette – er lidelsen som erfaring – og de mulighetene den innebærer – som lutring/renselse og begynnelse på noe nytt

Dostojevskij skriver om disse erfaringene i boken *Opptegnelser fra det døde hus*, en lett fiksjonalisert beretning om fengselsoppholdet –

og vi merker selvsagt at denne tematikken peker frem mot *Forbrytelse og straff*

 \*

Dommen Dostojevskij hadde fått, omfattet også tvunget eksil etter tvangsarbeidet – først i 1859 vendte han tilbake til Petersburg – Russlands eneste virkelige storby

Det intellektuelle klimaet var da i ferd med å tilspisse seg:

Den russiske nasjonalismen var i ferd med å bli mer radikal – snakket om den historiske misjonen og Russlands Kristus ble mer påtagelig –

På den andre siden – ble den opprinnelige «progressive» og sosialt bevisste bevegelsen også gradvis «radikalisert» – dvs. dominert av nye grupperinger som etter hvert ble kjent som «nihilister»

*Hva er en nihilist*? Her må vi skille mellom de russiske nihilistene fra denne perioden og den senere formen for nihilisme – som vi finner hos Nietzsche, og etter ham hos Heidegger og de franske eksistensialistene bl.a.

De russiske nihilistene var en lags utilitaristiske materialister – de hadde lest de britiske utilitaristene som J. Bentham og J. S. Mill – som forfektet en rasjonalistisk nyttefilosofi og «konsekvensmoral» –

en «vitenskapelig» forståelse av samfunnet – der det å skape størst mulig velstand for flest mulig av innbyggerne var det viktigste prinsipp –

for å oppnå det, burde borgerne oppmuntres til å følge sunne egoistiske prinsipper – innenfor noenlunde kontrollerte grenser (dette er på mange måter den moderne «liberale» kapitalismens filosofi) – hvis alle gjør det, vil det være til beste både for dem selv og for fellesskapet

Det finnes med andre ord *ingen absolutte verdier*, kun rasjonell, pragmatisk, materialistiske nyttehensyn –

*Dette* var en tenkning som bredte om seg blant store deler av det intellektuelle miljøet, særlig på universitetene – og mange av de russiske nihilistene var studenter –

særlig medisinere, som så på samfunnet som en «organisme» som trengte behandling – samfunnslegemet måtte behandles omtrent på samme måte som en pasient (også dette relevant for *Forbrytelse og straff*, som vi skal se)

Ordet nihilist kommer (som mange sikkert vet) fra lat. *nihil*, som betyr ingenting – nettopp fordi nihilistene angivelig ikke tror på noe – de har en vitenskapelig innstilling, der det handler om å bruke fornuft for å oppnå praktiske resultater –

Er det noen som vet hvor ordet/betegnelsen først blir brukt? Jo, i en roman – en russisk roman – av Dostojevskijs eldre samtidige – *Fedre og sønner* (1861) – en roman som – slik tittelen antyder – iscenesetter konflikten mellom to generasjoner – de gamle («idealistene») og de unge («materialistene») –

Hvem er nihilisten her, nærmere bestemt? Jo, hovedpersonen – Bazarov – en ung, lynende intelligent medisinerstudent – fra den lavere delen av adelen – som ikke aksepterer noen overleverte autoriteter – og som mener at absolutt alt må ødelegges slik at samfunnet kan bygges på nytt, fra grunnen av –

vi kan jo høre hva han sier selv – når Bazarov og vennen Arkadij diskuterer med «fedrene» – dvs. Arkadijs far (Nikolaj Petrovitsj) og onkelen Pavel Petrovitsj:

*Fedre og sønner*, s. 53

Det er altså denne tenkemåten Dostojevskij opponerer mot i sine skrifter – både som offentlig debattant og som skjønnlitterær forfatter

selv bekjenner han seg etter hvert til doktrinen om «Potsjvennisjestvo» – en nasjonal «tilbake-til-det-opprinnelige-fedrelandet-og-jordsmonnet»-bevegelse – anti-europeisk (og til dels anti-semittisk) – som mente at eventuelle sosiale reformer burde foregå gjennom den ortodokse kirkens institusjoner, ikke via en fremmed og lite folkelig intelligentsia –

Dostojevskij blir etter hvert også en talsmann for «den russiske misjonen» – altså tanken om at Russland har som sin oppgave å avsløre at romerkirkens Kristus ikke er den sanne Kristus og bringe det nye budskapet – om den russiske Kristus – ut til alle folkeslag:

«Den russiske tanken forbereder en storslagen åpenbaring for hele verden», skriver Dostojevskij, «og dette vil skje om lag hundre år – det er min faste overbevisning» –

Snart forsvarer D. også storrussisk imperialisme og krig som en rensende kraft – altså typiske høyreekstreme synspunkter – skriver for utpreget reaksjonære høyreaviser [noe hamsunsk over denne figuren (og H. var da også en beundrer av D.)]

Dette er altså synspunkter Dostojevskij uttrykker eksplisitt som offentlig skribent – som medarbeider i ulike tidsskrifter – der han mange ganger kan være skremmende i sine ytringer –

som skjønnlitterær forfatter er han selvsagt mye mer nyansert – og lar ulike syn, ulike bevisstheter og komplekse menneskeskikkelser komme til uttrykk – dvs. han tar opp tidens presserende problemer – setter dem under debatt – med litterære virkemidler – og i en filosofisk ramme

 \*

*Opptegnelser fra et kjellerdyp* – som vi skal nevne her fordi den er Dostojevskijs første store roman og relevant i forbindelse med nihilisme-tematikken – *og* en viktig forløper for *Forbrytelse og straff* –

*Opptegnelser fra et kjellerdyp* ble utgitt i tidsskriftet *Epoke* i 1864 –

Dostojevskij var en slags «litterær proletar, han levde av å skrive» – *levde* som forfatter og journalist i det offentlige rommet av aviser og tidsskrifter – blant annet *Tiden* – som ble forbudt i 1863 – etterfulgt av *Epoke* (1864–65) –

han er avhengig av abonnenter som kunne betale – og av andre redaktører og forleggere som kunne gi ham forskudd – flere av de skjønnlitterære verkene hans ble opprinnelig trykt i slike publikasjoner – som føljetonger –

*Opptegnelser fra et kjellerdyp* er et litterært og filosofisk oppgjør med den russiske nihilismen – med selve tanken om at mennesket vil bli godt så snart det innser at det er til dets egen fordel å handle i tråd med fellesskapets interesse – dvs. individets interesse faller sammen med samfunnet det er en del av –

Hovedpersonen i romanen – kjellermennesket – protesterer med all sin kraft mot denne tankegangen – han har trukket seg tilbake fra omverdenen – til kjellerdypet – som en typisk LISNYJ ČELOVEK – et overflødig menneske

Ifølge kjellermennesket innebærer nihilistenes teori at mennesket reduseres til en komponent i et stort maskineri – eller egentlig til en «pianotangent» – altså en viljeløs mekanisme i en «deterministisk» struktur –

Men – problem! – er ikke menneskets høyeste ønske – det som det setter høyere enn alt annet – nettopp frihet?

Derfor – hvis mennesket er dømt til å handle i henhold til mekaniske lover for å frigjøre seg – er dette en umulighet, en apori – den eneste utveien blir da å handle i strid med sin egen interesse – ulogisk, irrasjonelt – og for å illustrere dette poenget – iscenesetter kjellermennesket sin egen undergang – som en slags tragisk triumf

Slik får vi altså et portrett av en kompleks og moderne romanperson – drevet av ubevisste, irrasjonelle drifter –

Det er slett ikke tilfeldig at Freud var en stor beundrer av Dostojevskij og mente at D. i sine romaner hadde avslørt mye av det komplekse spillet som foregår i menneskets psyke

en annen som lærte mye av Dostojevskij, var den andre store moderne «psykologen» (ved siden av Freud) – nemlig Nietzsche

*Opptegnelser fra et kjellerdyp* viser tydelig et karakteristisk trekk ved Dostojevskijs «psykologi» som appellerte særlig til Nietzsche – nemlig at alle mellommenneskelige relasjoner er styrt av ønsket om makt og dominans –

FORBRYTELSE OG STRAFF (1866)

Etter *Opptegnelser fra et kjellerdyp* starter den perioden som en av Dostojevskijs største fortolkere – Joseph Frank – har kalt for «The Miraculous Years» – 1865–1871

– da får D. privatlivet sånn noenlunde i orden (gifter seg med en mye yngre sekretær) og opplever en voldsom poetisk raptus – da skriver han på løpende bånd tre av sine største romaner – *Forbrytelse og straff* (1866), *Idioten* (1868) og *Demonene* (eller *De besatte*) (1871–72)

Arbeidsmåten hans er original – effektiv – og verdig en journalist –

lesing – gjerne aviser – lete etter historier – situasjoner – plott –

mange på samme tid – og så vente på at noe skal skje – på at en person/karakter begynner å ta form – og krystallisere en handlingsrekke rundt seg selv – «inkarnasjon», kalte Dostojevskij det –

Så snart hovedperson og handlingsstruktur var på plass, arbeidet han i et forrykende tempo med å fylle inn detaljer av ulike slag – gjerne ved hjelp av en sekretær, som han dikterte til (konen Anna) –

I denne intenst kreative fasen øser Dostojevskij av uttrykksformer og virkemidler som han kjenner – som han har internalisert – gjennom den språklige virkeligheten han lever i – og lever av – som journalist/skribent – henter dem frem ved behov – og spinner dem sammen til en uhyre sammensatt og mangfoldig tekst

Dette – kan vi tenke oss – er en viktig grunn til at *Forbrytelse og straff* har et så tydelig *ROMANPREG* – romanen (den moderne romanen) er jo nettopp en sjanger som tar i bruk alle elementer fra det språklige universet og setter dem sammen på en måte som gjør at de kaster lys over hverandre – de åpnes opp – skaper en ny og flerstemt/polyfon struktur

Hvis vi tenker tilbake på Cervantes og DQ, er det jo på sett og vis det samme som skjer der – ridderbøker og en rekke andre diskursformer filtreres gjennom hovedpersonenes bevissthet eller iscenesettes for ham i løpet av romanhandlingen

eller også – nesten enda mer nærliggende – den engelske 1700-tallsromanen – Defoe, som den første – oppstår også innenfor en utpreget journalistisk ramme – Defoe som lever av å skrive historier av de forskjelligste slag – som journalist, publisist, forfatter – finner på å bruke flere av disse til å skrive «liksombiografier» om fiktive skikkelser som Robinson Crusoe og Moll Flanders (m.fl.) – og også her blir resultatet en roman

Ifølge den russiske romanteoretikeren Mikhail BAKTHIN er det Dostojevskij som mest konsekvent utnytter disse iboende flerspråklige – flerstemte – kvalitetene og skaper den gjennomført *POLYFONE* eller dialogiske romanen –

dvs. en romanform som ikke er styrt av et sentralt perspektiv eller en kontrollerende fortellerstemme – men der de ulike personene/bevissthetene får komme til uttrykk – som subjekter, på sine egne premisser, så å si – får leve sitt eget liv – og utvikle seg ihht til sin egen «indre» bestemmelse

[jf. Jostein Børtnes’ sekundær-pensumtekst, og Bakhtins essay «Epos og roman»]

 \*

*Forbrytelse og straff* ble opprinnelig trykt som føljetong i magasinet *Den russiske budbringer* – i løpet av året 1866 (symbolsk nok ved siden av TOLSTOJS mesterverk *Krig og fred* – pinnsvinet og reven)

Romanen bærer da også preg av å være publisert etappevis – hvordan?

Jo, for det første kan vi se at trykkingen startet før romanen var ferdigskrevet – og da blir det jo sånn at bordet fanger – det finnes visse spor av at Dostojevskij må prøve å hente seg inn – han kan jo ikke stryke/korrigere det som allerede er trykt, og derfor må han glatte over ting han har skrevet, og handlinger han har lagt opp til skal utvikle seg i en viss retning (dette skal vi se noen eksempler på etter hvert)

Og, for det andre, ser vi hvordan han har gjort bruk av *cliffhangers* – det vanlige serie-/føljetonggrepet med å la en episode/del/kapittel slutte når det er på sitt mest spennende – eller med en uventet vri – eller ved at en person vi har hørt mye om men ikke møtt, «plutselig» dukker opp –

 \*

Del 1 ble trykt i januar 1866 – og her fortelles historien om en forbrytelse – altså nyhetsstoff av den typen som avisene var fulle av – men nå fortalt på en måte som gir oss et helt annet blikk på denne problematikken –

Vi møter den fattige studenten Raskolnikov – vi får et direkte innblikk i hans bevissthet – vi får høre om hans planer om å drepe den gamle pantelånersken – tanken og motivene (mangel på sådanne?) bak denne beslutningen –

og vi er vitner til at forbrytelsen blir begått –

Vi kan neppe unngå å bli sugd inn i handlingen – vi tvinges nesten til å identifisere oss med Raskolnikov enten vi vil det eller ikke – for det er ham vi følger og «ser og tenker med» både på veien til og på flukten fra åstedet …

Dette er altså begynnelsen på hovedhandlingen i romanen – historien om Raskolnikovs forbrytelse – som snart også blir til fortellingen om hans tvil – grubling over hva forbrytelsen egentlig innebærer – og om han skal tilstå eller ikke –

som en slags tikkende klokke («i enhver roman finnes det en klokke», er det blitt sagt) – eller bombe –

det er her vi har spenningsmomentet som driver historien videre – som vi som lesere lar oss rive med av –

hva blir utfallet? – vil hovedpersonen tilstå? tar han sin straff?

Denne hovedhandlingen er likevel ikke i fokus gjennom hele romanen – av og til skyves den i bakgrunnen – til fordel for «sekundære plott» som ikke er direkte forbundet med fortellingen om Raskolnikovs «forbrytelse-og-straff» –

de tre viktigste:

i) historien om Marmeladov (Syltetøysen) og hans familie – deres ulykkelige skjebne (opprinnelig en separat fortelling, med tittelen «Drankeren»)

ii) historien om Dunja Raskolnikov – søsteren til Rodion Raskolnikov – og hennes romantiske forbindelser (forlovelsen med Luzjin, som erstattes av forelskelse i Razumikhin)

iii) historien om Svidrigajlov – og hans perversjoner – en skikkelse som fremstår som Raskolnikovs «alter ego» – hans mørke dobbeltgjenger (dobbeltgjengermotivet dukker opp flere steder i Dostojevskijs forfatterskap – den andre romanen han skrev, etter *Fattige folk*, var da også en «gotisk» roman med tittelen *Dobbeltgjengeren*)

I tillegg til disse «underplottene» kommer det også en rekke andre handlingssekvenser som utspiller seg i løpet av romanen uten å være en del av mer omfattende plottstrukturer:

\*Raskolnikovs møte med den fulle jenta i del 1, kap. 4, for eksempel (jentas historie)

\*Selvmordsforsøket han er vitne til i 2,6 –

og andre opplevelser i Petersburg *by night*

Disse episodene er frittstående – men likevel tematisk relevante – for de speiler viktige sider ved Raskolnikovs opprivende indre konflikt –

Det snakkes gjerne om «situasjonsrim» – dvs. ulike situasjoner/scener som fremstår som varianter av samme figur- eller personkonstellasjon – og som skaper en tematisk enhet (skal se nærmere på noen slike etter hvert)

*Vi kan altså skille mellom tre ulike nivåer –*

i) hovedhandlingen eller hovedplottet (mordet og følgene av det);

ii) sekundære handlinger eller under-plott (knyttet til Raskolnikovs familie, venner og bekjente);

iii) hendelser som ikke inngår i noe bestemt plott (men som er tematisk forbundet med de andre)

Den særegne strukturen i romanen er et resultat av vekslingen mellom disse ulike sekvensene/nivåene –

og av de tematiske trådene/mønstrene som knytter dem sammen –

setter dem inn i en større ramme

 \*

I en viss forstand kan vi også si at strukturen i romanen faller sammen med strukturen i Raskolnikovs bevissthet – eller kanskje riktigere: hans *psyke* –

altså ikke bare hans bevissthet, men også *det ubevisste* – «hans ubevisste»?

Det er gjennom *den* – psyken – vi får tilgang til de aller fleste episodene og opplysningene om romanens univers – og det er *den* som binder de ulike sekvensene sammen –

*Mordet* er *hans* eget prosjekt, hans avsindige eksperiment –

og *tvilen* i etterkant er det først og fremst *han* som opplever –

mens de andre temaene og sekvensene dukker opp nettopp fordi de er relevante for Raskolnikov og relatert til hans indre verden

Likevel – i motsetning til *Opptegnelser fra et kjellerdyp* – og Gogols *En gal manns dagbok* – er historien ikke fortalt av hovedpersonen –

Hvorfor ikke?

Romanen ble påbegynt – som en førstepersons-fortelling – som en bekjennelse – en tilståelse – fra Raskolnikovs side:

*Jeg er under tiltale og vil tilstå alt. Jeg vil skrive ned alt sammen. Jeg skriver for meg selv, men la andre lese det. La alle mine dommere lese det om de ønsker. Dette er en bekjennelse. Jeg vil ikke skjule noe*

(«Under tiltale», en tidlig versjon av *Forbrytelse og Straff*)

Dette er begynnelsen – utkast til begynnelsen – og vi merker kanskje at det ikke er så veldig overbevisende – det må insisteres på at jeg sitter her (nå, lenge etterpå) og skriver ned noe som skjedde før –

vi kan bare forestille oss hvordan de dramatiske hendelsene i forbindelse med mordet etc. vil være preget av denne distansen – noe som skjedde i fortid – og som «nå» skal gjenfortelles for at «alle» skal få vite hva som egentlig foregikk –

og det er vel lite troverdig/trolig at han husker så mange av detaljene i de mest dramatiske episodene?

Dessuten: spenningseffekten uteblir – vi vet fra første stund at Raskolnikov er fengslet og at han vil tilstå

Og én ting til – som førstepersonfortelling ville romanen vært prisgitt Raskolnikovs perspektiv – og *bare* hans – de andre personene ville fått preg av å være utydelige, for fortellerens kjennskap til dem ville nødvendigvis vært begrenset

Dette innser Dostojevskij – noterer i dagboken at han har ombestemt seg: «Historien fortelles fra forfatterens perspektiv, et slags usett, men kontrollerende vesen, men forlater ham ikke et øyeblikk. Historien er fra mitt perspektiv, ikke hans … Også på andre måter ville det være uklokt å bruke bekjennelsens form [altså førstepersonfortelling], og det er vanskelig å forestille seg hvorfor en slik [bekjennelse] skulle vært skrevet»

Dostojevskij velger derfor en annen løsning – nemlig en fortelling i tredje person, der Raskolnikov omtales som *han*, samtidig som vi «ser med» ham og får beskrevet/ gjengitt hva han tenker – et skille, altså, mellom *blikk* og *stemme* – kunne vi si – mellom den som ser, og den som forteller –

Egentlig en «magisk» løsning – en «litterær» løsning som vi er nødt til å akseptere for at fortellingen skal virke – «willing suspension of disbelief» –

men som – når vi først har godtatt den – gir en helt egen effekt

 – hvilken?

*Vi får fornemmelsen av å stå midt oppi de situasjonene Raskolnikov befinner seg i – av å oppleve de problemene han opplever – samtidig som vi kan observere dem utenfra («objektivt») – Raskolnikov er subjekt og objekt på samme tid, så å si*

Det er blitt hevdet at det er noe drømmelignende over denne måten å fortelle på – for det er slik vi ser oss selv når vi drømmer – utenfra, men likevel med kjennskap til det vi tenker –

og stemningen i drømmen preges av vi på sett og vis «ser med» oss selv som et ytre/eksternt individ (i tredje person)

La oss se på et par passasjer for å få et klarere inntrykk av hva dette innebærer –

først s. 9 – Raskolnikov (som vi ennå ikke kjenner navnet til) har kommet frem til huset der pantelånersken bor – for å teste ut en plan han har –

nemlig å myrde og rane henne – men det vet vi heller ikke – vi vet bare at det er en «uhyrlig» plan, et foretagende som er klart til å settes ut i livet –

Raskolnikov er skjelvende og nervøs – smyger seg inn i portrommet og begynner å gå opp trappen – så leser vi nederste på side 9 (og legg merke til hvordan fortelleren beveger seg inn og ut av Raskolnikovs bevissthet) –

«Trappen var mørk og trang …»

Noen ganger beskrives Raskolnikovs tanker, andre ganger siteres de – og så kan fokuset skifte til en beskrivelse av Raskolnikovs ytre skikkelse og situasjonen han befinner seg i –

*fortid* – men med nåtidseffekt

*tredje* person – men med førsteperson-effekt

Og når pantelånersken åpner døren – i neste avsnitt – er det tydelig at vi ser henne gjennom Raskolnikovs øyne – fra hans perspektiv:

«Efter en litens stund åpnet døren seg …»

«det eneste man kunne se av henne» = det eneste Raskolnikov kunne se av henne –

og derfor det eneste fortelleren og vi kan «se» av henne

Hvis vi blar videre til det andre og virkelig skjebnesvangre besøket hos pantelånersken – så ser vi enda tydeligere hvordan det som blir observert, er farget både av Raskolnikovs blikk og hans sinnsstemning – at det er *hans* sansning og tolkning som blir vår:

«Den gamle ville ta et overblikk over pantet etc.» (s. 106)

«Hun betraktet ham oppmerksomt, med sinte og mistroiske øyne» = «hun betraktet meg» –

og tolkningen av hennes sinnsstemning (sint og mistroisk) sier oss først og fremst noe om Raskolnikovs egen sinnsstemning

Ikke gjennomført gjennom hele romanen – det hender også at vi følger andre personer uten at Raskolnikov er til stede – f.eks. den lange sekvensen før Svidrigajlov tar livet av seg i sjette del – [men: *alter ego*]

og av og til bidrar fortelleren med vurderinger fra et perspektiv som umulig kan være Raskolnikovs eget – dvs. i alle fall ikke der og da – tydelig på s. 112, for eksempel, når det står

«Og hvis han i dette øyeblikk hadde vært i stand til å se og bedømme klarere, hvis han bare hadde kunnet forestille seg etc. – ja da kan det vel være at han hadde oppgitt det hele etc.»

Likevel – det at fortellingen er knyttet så tett til Raskolnikovs perspektiv – til hans sansning og til hans psyke – gjør at det først og fremst er R. vi identifiserer oss med – på godt og på vondt:

Er det noen som med hånden på hjertet kan si at de ikke håper at Raskolnikov slipper unna? – når pantelånerskens søster – den oppofrende Lizaveta – dukker opp – og han blir «tvunget» til å drepe henne også – og når han står der inne i leiligheten etter dobbeltdrapet – har glemt å låse døren – ser og hører mennene utenfor som begynner å ane uråd – kommer seg ut – ned i den tomme leiligheten i etasjen under – etc.?

Ut på gaten – «endelig, der var det en sidegate!» (120) – en ytring som på sett og vis tilhører både Raskolnikov (fri indirekte gjengivelse av det han tenker), fortelleren (som refererer det) – *og oss som leser om og identifiserer oss med Raskolnikov*s mildt sagt trøblete situasjon

Jf. også på s. 121, aller øverst – «Men alt falt heldig ut» – dvs. for meg – for Raskolnikov, som nå har utført den uhyggelige planen – kommet seg bort fra åstedet – og hjem igjen (der han har fått plassert øksa han har lånt fra portnerboligen tilbake på plass – usett – av andre enn fortelleren og oss)

*Vi blir på en måte medskyldige – og derfor oppleves også tvilen og den endelige beslutningen om å ta sin straff som ekstra relevant – som noe som angår oss direkte – både som lesere og som etiske individer*

Ingen som synes at dette er problematisk? Vi leser altså om et brutalt og meningsløst dobbeltdrap på to eldre damer – og vi tar på en måte morderens parti –

vi aksepterer også på et vis at dette var en «nødvendig handling» (den måtte utføres, det virker som om alle tilfeldigheter peker i retning av at forbrytelsen skal begås) –

og vi godtar at den i ettertid får en «lykkelig» løsning – når morderen bestemmer seg for å ta sin straff – og gjenfødes som et nytt og bedre menneske?

NOEN ANDRE STRUKTURELEMENTER

Et viktig trekk vi kan merke oss – er den utstrakte og funksjonelle (effektive) bruken av innskutte fortellinger –

og det er særlig i disse at «nye» og usette personer dukker opp

I 1, 2 forteller Marmeladov sin egen «tragiske» historie – opprinnelig en egen fortelling – om hans svik – hvordan hans alkoholisme har ført familien ut i den største fattigdom – han har mistet jobben – selv etter at han fikk en ny sjanse – og datteren Sonja har blitt «tvunget» til prostitusjon (stemoren Katerinas idé) for at ikke familien skal sulte i hjel (et utbredt problem i samtiden – som var heftig debattert i avisene – mange forsvarte de «falne» kvinnene som måtte ofre seg)

I 1, 3 får vi som nevnt Raskolnikovas brev – der vi hører historien om Dunjas problemer – hvordan hun kurtiseres av Svidrigajlov som hun jobber for etc. – men «reddes» av Luzsjin – den egosentriske advokaten – som vil nedlate seg til å gifte seg med henne – fordi han ser det som en stor fordel å gifte seg med noen som både er ung og fattig og derfor helt avhengig av ham – altså en problematikk som tilsvarer den vi får høre om i Sonjas historie

(en kobling Raskolnikov trekker helt eksplisitt – søsteren vil «ofre seg», selge seg selv for å hjelpe ham og moren – moren er enke, selv har han droppet ut av universitetet)

I 1, 4 fortelles det i detalj om Raskolnikovs drøm om hesten – øket – som blir mishandlet og drept – en fortelling fra hans eget ubevisste, så å si – med utgangspunkt i et barndomsminne – og som er tematisk forbundet med resten – brutalitet, overgrep, lidelse – og alkoholens virkninger

I 1, 6 overhører Raskolnikov en samtale i et vertshus der en ukjent person forteller om et planlagt mord – på pantelånersken – som gir ham ideen til forbrytelsen

\*Dette – å beskrive personene før de egentlig opptrer – er et gammelt teater-*trick* – for å gjøre dem interessante – relevante – før de dukker opp –

det finnes i det hele tatt mange teaterelementer i romanen – dramatiske elementer –

både med hensyn til handlingsstruktur (skjebnesvangre tilfeldigheter, overhørte samtaler, dører som åpnes og lukkes) *og* dialog (som det er mye av) –

flere dramatiseringer og filmatiseringer av romanen (også *tematisk* relevant)

\*Felles for alle disse fortellingen er at de på sett og vis er *filtrert gjennom Raskolnikovs sanseapparat og bevissthet* – det er han som hører Marmeladov fortelle historien, som leser brevet, som drømmer, som hører samtalen …

[Dette kan virke kaotisk – og uoversiktlig – og det har vært vanlig å hevde at Dostojevskij skrev som en gris – fort & gæli – Georg Brandes hevdet for eksempel dette med stor tyngde – og at resultatet derfor ble en slapp komposisjon full av løse tråder – selv om D. kanskje hadde en godt utviklet dikterisk imaginasjonskraft

Dostojevskij arbeidet i høyt tempo – nevnt at han også gjorde en pause i skrivingen for å skrive en annen roman, *Spilleren*, som også kom i 1866 – men det betyr *ikke* at han ikke har planlagt – kalkulert – handlingen og strukturen –]

 \*

Vi har allerede kommentert hvordan første del nesten kan sies å inneholde hele resten av romanen «i kim» – og det finnes en rekke tematiske forbindelser mellom de episodene som på overflaten kan virke usammenhengende –

I løpet av den første delen er vi blitt kjent med Raskolnikov og hans forbrytelse –

og vi har *møtt* (via R.) en håndfull andre personer – Marmeladov, Aljona Ivanovna (pantelånersken) og hennes søster, Lizaveta (de to siste er riktignok allerede døde ved utgangen av første del) –

og vi har dessuten *hørt* om en rekke andre personer – ja, faktisk så godt som alle de som kommer til å spille en viktig rolle senere i romanen –

Det gjelder Marmeladovs *familie* – han forteller jo selv både om sin andre kone – Katerina – og om datteren fra sitt første ekteskap: Sonja – som har en helt avgjørende funksjon i handlingen

Vi får høre om fru Raskolnikova – altså Raskolnikovs mor – og søsteren hans, Dunja – gjennom det forholdsvis lange brevet som siteres i kapittel 3

I brevet forteller hun også om to andre viktige skikkelser – nemlig Luzsjin og Svidrigajlov

Razumikhin – Raskolnikovs venn – får vi høre om av fortelleren – fordi Raskolnikov bestemmer seg for å utsette besøket hos ham til dagen etter

 \*

Men la oss avslutte de konkrete kommentarene til del 1 med å rekonstruere sammenhengen – den kronologiske sammenhengen – mellom de viktigste hendelsene og karakterene det fortelles om i denne delen –

og si to ord om Dostojevskij romanpersoner – hvordan de er «skrudd sammen»

KRONOLOGIEN, FØRST:

3 år tilbake i tid reiste Raskolnikov hjemmefra – til Petersburg for å studere (1, 3)

For 1 ½ år siden flyttet Marmeladov-familien til samme by (Sonja)

I fjor (sett fra romanens nåtidsperspektiv) reiste Dunja til Svidrigajlov-familien som tjenestepike – og Raskolnikovs forlovede (datteren til huseiersken) døde

For et halvt år siden sluttet Raskolnikov på universitetet – og skrev en «nihilistisk» artikkel om forbrytelsens «problem» (men akkurat dette får vi ikke vite før mye senere, i femte kapittel av tredje del)

Det er fire måneder siden Raskolnikov sist besøkte vennen Razumikhin

Det er også fire måneder siden Raskolnikov sist fikk penger fra sin mor (hybel, pantelånerske)

For seks uker siden skjedde det flere ting: i) Raskolnikov oppsøkte panterlånersken for første gang; ii) han overhørte samtalen, fikk ideen til mordet; iii) Dunja forlot Svidrigajlov-familien; iv) Sonja prostituerte seg for første gang

For fem uker siden fikk Marmeladov jobben tilbake – en ny sjanse

For en uke siden begynner Raskolnikov å bli syk – feberfantasier

For seks dager siden begynte Marmeladov å drikke igjen –

«I dag» – begynner romanhandlingen, første kapittel – med «prøven» på forbrytelsen

Og «dagen etter» får Raskolnikov brevet fra moren der han får høre om Dunjas gifteplaner og at hun og moren skal komme til Petersburg –

etterfulgt av episoden med den fulle jenta i parken (som han prøver å «redde» fra en overgriper, men gir opp) –

og til slutt drømmen på en benk i parken (om hesten)

Og dagen etter der igjen skjer mordet …

 \*

Strukturen i resten av romanen er adskillig mer oversiktlig – og mer kronologisk –

Del 2, kapittel 1 skjer i løpet av det påfølgende døgnet etter mordet;

så følger en litt uklar tidsperiode der Raskolnikov blir sykere

Resten av andre del til og med del 5 utspiller seg over de neste tre dagene;

Del 6 åpner med nok en litt ubestemmelig tidsperiode på et par/tre dager, etterfulgt av hendelsene som skjer de neste to dagene –

mens epilogen utspiller seg ni måneder senere (ikke tilfeldig – født på ny – og det er en del snakk om å så frø som skal spire på ulike måter i løpet av romanen

+ sjutallssymbolikk)

TYPER/PERSONER:

Hva slags persongalleri er det vi finner hos Dostojevskij? Består det av typiske representanter for ulike samfunnsklasser/generasjon – som for eksempel hos Turgenjev? Fedre vs. barn/sønner – Basarov – den erke-typiske nihilisten?[[1]](#footnote-1)

Nei – hos Dostojevskij er det få slike «typer» – noen finnes det muligens – mindre sentrale figurer –

pantelånersken, ALJONA, for eksempel

men de aller fleste skikkelsene er atypiske – paradoksale på sett og vis – det er noe ved som ikke rimer med det man skulle forvente – med «konvensjonen»

MARMELADOV – en *nesten* helstøpt patetisk dranker – nesten en karikatur –

men – uvanlige talegaver, en selvinnsikt som likevel gjør ham spesiell?

KATARINA (Marmeladova) er en stolt aristokratisk kvinneskikkelse – men hun har havnet i dyp sosial nød og nedverdigelse

SONJA – den fromme, kristne, prostituerte (ingen «lykkelig hore», men en oppriktig, ydmyk, helgenlignende kristen som «også» er prostituert)

SVIDRIGAJLOV – den lidderlige pederasten – viser seg å ha en åndelig/spirituell side –

[også navnet Arkadij Svidrigajlov] – «filantrop»

Politimesteren – Porfirij PETROVITSJ – er både feminin og et rotehue (på mange måter – men også en slags kvinnelig intuisjon?)

Mens RASKOLNIKOV selvsagt er den mest splittede og motsetningsfulle av dem alle – *raskól* = splittelse/skisma

Og hvem er den største nihilisten i *Forbrytelse og straff*?

LUZJIN – en relativt velstående advokat

Og hvem er det som tar hull på den ideologiske posisjonen hans?

Jo – de unge Petersburgstudentene – Razumikhin, Zosimov, Raskolnikov

RAZUMIKHIN – tidligere nihilist – nå har han forandret mening [*razum* = fornuft]

Dette er regelen og ikke unntaket hos Dostojevskij – det er som oftest ett trekk ved personene som motsier det man skulle forvente av «typen» – som gjør at den ”slår seg” – vrir seg – får en særegen *twist* som er deres singulære individualitet (ikke typiske representativitet)

Dostojevskijs «signatur» – så å si

SJANGERBLANDING, METAFYSISK KRIM, MOTIV

Også på handlingsplanet er *Forbrytelse og straff* spesiell, «twisted», idiosynkratisk –

tematisk / sjangermessig er romanen en blanding av «skitten» storbyrealisme, psykologisk drama, metafysisk «allegori», erotisk drama, forviklings«komedie», kriminalmysterium

Romanen tar opp både alvorlige storbyproblemer (prostitusjon, fattigdom, kriminalitet) og alvorlige filosofiske/eksistensielle spørsmål – dvs. fra den «seriøse» litteraturen –

men den har også helt klart elementer fra den lette/populære krønike/skisse-sjangeren – fra eventyr/mystikk/gotikk –

I en viss forstand er det jo snakk om en kriminalroman fra en tid før kriminalromanen var oppfunnet –

Dostojevskij – inspirert av Poe, skrev om ham, lot ham oversette i tidsskriftene han jobbet i –

de aller første kriminalfortellingene var nært knyttet til storbyen – Paris – selv om det var amerikaneren Poe som hadde skrevet dem – han diktet jo opp Auguste Dupin – den franske detektiven – og la handlingen til steder med navn som ”Rue Morgue” (likhusgaten) etc. –

til dels baserte han seg på kriminalstoff fra avisene (– i likhet med D.) – som kopieres av Conan Doyle når han dikter opp Sherlock Holmes London (Baker Street) –

Hos Dostojevskij har vi politietterforskeren – Porfirij Petrovitsj – hans kamuflerte metode – identifiserer seg med offeret – psykologisk etterforskning – hentet fra Poe

Hos Dostojevskij investeres altså disse «detektiveske» tendensene i et «metafysisk» plott – kombinert med en åndelig/religiøs allegori/lignelse om lidelsen og tvilen og løsningen på dem – gjennom frelse og omvendelse (jf. slutten) – altså en høyst idiosynkratisk blanding

Det grunnleggende spørsmålet er altså ikke *whodunit*, som i en vanlig krimroman (F&R er *også* en slags kriminalroman) – men *why*?

*Hvorfor* bestemmer egentlig Raskolnikov seg for å myrde pantelånersken?

Hva er *motivet*?

Det finnes tilsynelatende ikke ett motiv – fortelleren kan eller vil i alle fall ikke røpe det for oss –

og Raskolnikov vet tilsynelatende ikke helt hva han vil – han er jo syk, oppkavet, i affekt – og vi har jo stort sett bare tilgang til Raskolnikovs tanker (slik de er når vi «ser» ham)

Mordet er «overdeterminert», virker det som – dvs. det er så mange og ulike årsaker og motiver som peker i retning av det at det virker umulig å avgjøre hva som er den egentlige årsaken

Raskolnikov har flere motiver – men noen av dem får vi ikke høre om før senere i romanen – etter at forbrytelsen er begått –

f.eks. de som kommer frem i den nevnte artikkelen om forbrytelsens element (eller hva vi skal kalle det) – at visse personer er hevet over loven – deres lovbrudd er nødvendige for å oppnå et mye høyere mål – som på sett og vis «annullerer» forbrytelsen – mens andre mennesker må finne seg i å være ofre –

[i fundamentet til ethvert samfunn finner vi en rekke forbrytelser som var nødvendige for å skape en tilstand av lovmessighet etc.]

Dette blir etter hvert et problem for R.– å finne ut hva slags kategori han selv tilhører – er han et overmenneske – slik at handlingen hans kan forsvares? –

eller er han en «lus» i likhet med pantelånersken – noe som også vil gjøre ham til en simpel forbryter?

Men i forkant av mordet virker det imidlertid som om motivet er en slags forkvaklet humanisme – eller en ekstrem utilitarisme – der tanken er at det er «riktig» å drepe et foraktelig/skadelig/mindreverdig menneske dersom det kan hjelpe (mange) andre og mer verdifulle mennesker –

Raskolnikov trekker selv denne konklusjonen i samtalen med Luzjin – når de møtes for første gang på R.s hybel – del II, kap. 5, s. 207 –

«Trekk de nå bare konklusjonene av det De hevdet nå nettopp» – at det riktigste er at alle sørger for seg selv, uten å bry som om sin neste, for det er «vitenskapelig» bevist at det til syvende og sist vil være til beste for alle – «Trekk de nå bare konklusjonene av det De hevdet nå nettopp, og konklusjonen blir at det er lov å drepe mennesker …» (207)

Men ideen formuleres tydeligst i samtalen mellom en student og en offiser som Raskolnikov overhører i del I, sjette kapittel – s. 91:

«Hør nå videre. På den andre siden har vi de unge, friske krefter etc.»

Logikken i resonnementet er én ting – det spiller avgjort en rolle – påvirker den (lett?) utilregnelige Raskolnikov til handling –

men også det at han *tilfeldigvis* får høre dette resonnementet oppfatter Raskolnikov som avgjørende – det er et «skjebnens fingerpek» – den siste tiden har han begynt å bli overtroisk, heter det – og vertshussamtalen inngår i en sekvens som på sett og vis dytter ham i retning av forbrytelsen –

Tidligere hadde han plukket opp en referanse til nettopp denne pantelånersken som en bekjent av ham, som han *tilfeldigvis* hadde møtt, *tilfeldigvis* lot falle –

når han senere oppsøker henne, får han altså like etterpå *tilfeldigvis* overhøre denne vertshussamtalen –

og det skjer (som vi har sett av den kronologiske oversikten) samme uke som Sonja blir tvunget ut i prostitusjon –

*og* samtidig som Dunja blir tvunget til å si opp jobben og forlove seg med Luzsjin –

I Raskolnikovs hode er disse tilfeldighetene ikke tilfeldigheter – de er deterministiske, determinerende – i tråd med den «sjelløse», mekaniske logikken i nihilistenes univers – noe som gir selve resonnementet ekstra relevans:

*Ved å drepe denne rike gamle damen som han har hørt så mye stygt om – og som dessuten utnytter sin egen halvsøster (Lizaveta) på det groveste – vil Raskolnikov kunne hjelpe både sin egen familie og Marmeladovene – og selv gjenoppta studiene og skaffe seg en karriere der han kan hjelpe andre etc. Og det må da vel være en moralsk forsvarlig handling?*

Likevel noe som ikke rimer helt – det er ikke bare det at det opplagt er noe galt med denne «erkenihilistiske» etikken i seg selv – som bryter med grunnleggende etiske prinsipper – om at et menneske ikke skal behandles som et middel, om at du skal handle slik at det du gjør kan formuleres som en maksime som kan gjelde for alle – (jf. Kants kategoriske imperativ – «Du skal handle slik at du alltid bruker menneskeheten, både i din egen person og i enhver annens person, også som et formål og aldri bare som et middel» – «Handle bare etter den maksime gjennom hvilken du samtidig kan ville at den skal bli en allmenn lov»)

Men selv om denne ekstrem-nihilistiske etikken er et av de mulige motivene – som en pådriver – blir den jo egentlig aldri satt ut i live:

*Raskolnikov får nesten ikke med seg noen ting fra pantelånersken – og det lille han har stjålet, vet han ikke hva han skal gjøre med – ender med å grave det ned på en øde byggeplass*

Dessuten – når han planlegger og «øver seg på» forbrytelsen – fokuserer han utelukkende på selve drapet – og hvordan han selv skal komme seg vekk – ikke på hvordan han skal få med seg et substansielt utbytte

 \*

Det er altså noe irrasjonelt over det hele – Raskolnikov vet ikke helt hva han gjør – eller hvorfor – og dette er selvsagt et moderne (modernistisk) trekk ved romanen – hovedpersonens psykologi – styrt av skjulte og til dels ubevisste motiver – han er ubesluttsom – han vakler – nesten som om han er et *offer* for motstridende tilbøyeligheter – drifter som er i konflikt med hverandre –

\*To ulike tendenser/tilbøyeligheter som kjemper om kontroll over Raskolnikovs psyke:

Noen ganger føler Raskolnikov at avgjørelsen allerede er tatt, han er bundet, har ikke noe valg, og da ser han på andre mennesker med forakt og trekker seg tilbake fra all kontakt med dem – på vei *til* pantelånersken i første kapittel blir han f.eks. kvalm av å se de fulle folkene som velter ut av skjenkestuene

Andre ganger ser det ut til at han har bestemt seg for ikke å drepe, og da er han friere og mer kontaktsøkende – *etter* «prøven» i kapittel 1 føler han *forakt* for tanken på å myrde pantelånersken – «Å Herre Gud! Så motbydelig alt dette er! Kan det virkelig være mulig etc.» (s. 14) – og *da* oppsøker han selv en kneipe – og det blir begynnelsen på hans «vennskap» med Marmeladov og hans familie – som han jo hjelper med penger bl.a. – og selv blir hjulpet av – via Sonja

Altså en dialektikk av tiltrekning og frastøtelse i forkant av mordet – gjerne i én og samme sekvens (den fulle jenta i parken som han først vil hjelpe, for eksempel, men som han etterpå gir blaffen i – «la dem nå bare more seg, la dem ete hverandre levende, det raker ikke meg» etc.)

\*Og *etter* at mordet har funnet sted, knyttes disse to tilbøyelighetene til det å skjule/benekte versus det å tilstå forbrytelsen og sone sin straff –

Det første alternativet innebærer å forbli bundet til fortiden og til forbrytelsen – å fortsatt være ufri og isolert –

det andre alternativet innebærer en mulighet for forsoning og det å begynne på et nytt liv i «frihet» (åndelig/sjelelig frihet)

 \*

Hvordan skjer selve beslutningen om å begå drapet? Jo, som et eklatant eksempel på nettopp denne dialektikken –

Etter drømmen i parken – øket som skal drepes med øks og spett – «innskutt fortelling» – føler Raskolnikov en voldsom aversjon mot tanken på mordet – han stopper på broen (T-broen) – da føler han det som om han har kastet av seg byrden – tanken på mordet – og ber til Gud –

«Herre! Vis meg du den vei jeg må gå, så vil jeg gi avkall på denne min forbannede drøm!» (s. 84) –

han er tilsynelatende fri – «Frihet, frihet! Nå var han sluppet fri fra denne troll­dommen, han var løst fra dette hekseriet, denne fortryllelsen, disse krefter som hadde lekt med ham!» (ib.)

\*Men hva skjer? Hvor går veien? [jf. kart] Han skal hjem [1] – men tar av en eller annen grunn en omvei over Høymarkedet – han vandrer litt på måfå – er trett og sliten og skjønner ikke hva det er som får ham til å ta denne omveien – se s. 85:

Men hvorfor, spurte han seg alltid senere, hvorfor skulle et så viktig og for ham avgjørende, men samtidig i høyeste grad tilfeldig møte her på Høytorvet (hvor han i det hele tatt ikke hadde noe å gjøre), hvorfor skulle dette møtet finne sted nettopp i en slik time, i et slikt minutt av hans liv, da han befant seg i en sinnsstemning og under forhold som nødvendigvis måtte gi det en definitivt avgjørende innflytelse på hans skjebne?

For hva er det som skjer? Hva slags møte er det snakk om?

Jo – han overhører en samtale – Lizaveta som forteller at hun neste ettermiddag ville være ute på et oppdrag – og at søsteren – pantelånersken – da nødvendigvis måtte være alene hjemme på slaget kl. syv

*Da er Raskolnikov allerede dømt* – avgjørelsen er tatt – ikke av ham selv – men tilsynelatende av «Gud» (som skulle vise ham veien) –

«Han trådte inn i rommet sitt som en der er blitt dømt til døden. Han resonnerte ikke over noe, han var i det hele tatt ikke i stand til å resonnere over noe som helst. Men med hele sitt vesen følte han plutselig at han nå verken hadde viljens eller forstandens frihet, og at alt med ett var avgjort en gang [for] alle» (s. 87) –

Da er det ingen vei tilbake – og han forbereder mordet (hempen i frakken, øksen etc.) som utføres neste dag –

Legg merke til det underliggende paradokset i det hele – at Raskolnikov begår et drap for å «bevise» at han er et sterkt og viljestyrt «fritt» menneske (altså ingen lus) – mens det virker som om forbrytelsen nettopp er forutbestemt – unndratt hans frie vilje – gjennom alle de små tilfeldighetene – som antyder en mekanisk/deterministisk viljeløshet (jf. nihilisme-problematikken)

GEOGRAFI – ST. PETERSBURG

Vi har allerede kikket så vidt på kartet over St. Petersburg (Raskolnikovs Petersburg) – skal si litt mer om byens betydning som scene/åsted for romanen og forbrytelsen

(og etterpå litt om miljøet – typene – måten Dostojevskij tegner [og grupperer] sine romanpersoner på – nevn også navn/betydning)

Handlingen i romanen er nær knyttet til storbyen Petersburg og dens geografi – det er interessant i seg selv – i den grad det sier noe om hva slags type tekst dette er – en sein- eller post-realistisk moderne roman, opprinnelig utgitt som føljetong – skrevet i Petersburg – gitt ut for et avis- og journal-lesende publikum – omgitt av nyheter etc. fra den samme byen –

den moderne skrift- og trykkekulturen er selvsagt et storbyfenomen – og skisser fra folkelivet – gjenkjennelsen er viktig – mystikken likeså – tanken på at det foregår «noe» der ute som unndrar seg vår kunnskap – jf. Eugène Sues enormt populære eventyr-føljetongromaner *Les Mystères de Paris* (*Paris-mysteriene*) fra 1842 – der storbyens geografi spiller en vesentlig rolle

Dette gjelder også i høyeste grad også for den «seriøse» moderne romanen – 1800-talls og 1900-tallsromanen – tenk på Balzacs Paris eller Dickens’ London – Hamsuns Christiania – eller James Joyces’ Dublin – Kafkas Praha – en egen poetikk, en egen storbyatmosfære, et eget persongalleri

Men mer spesifikt – hva er det som kjennetegner Petersburg? – eller hva er det Dostojevskij fremhever, hvilke «by-elementer» er det han gjør spesielt bruk av?

Petersburg er bygd på et delta og har mange elver og kanaler – og broer, ikke minst (jf. kartet) – og disse spiller selvsagt – i tillegg til nettverket av veier – en viktig rolle i romanen – både narrativt og symbolsk

Vi ser at de viktigste romanpersonene er plassert ved Jekaterinsky-kanalen (som vel betyr Katerina-kanalen – og er oppkalt etter keiserinne Katarina) – like i nærheten av Høymarkedet – som selvsagt er en markedsplass – tiltrekker seg fremmede – omgitt av kneiper og bordeller (jf. det gamle Haymarket i London) – noe som jo preger miljøet og problematikken i romanen

Så godt som *alle* personene i romanen holder til i dette området – med unntak av Razumikhin, som bor helt på andre siden av byen – jf. den lange turen R. tar når han skal besøke Razumikhin i 1, 5 – men ombestemmer seg og går en tur på Petrovskij-øyene – setter seg ned i parken (jf. kartet oppe til venstre) – sovner – drømmer om hesten – går hjem – stopper på T[ykhov]-broen – der han får en åpenbaring – etc.

Når vi nevner dette igjen – er det fordi at det illustrerer et gjennomgående motiv i romanen – *broen* er stedet der viktige avgjørelser blir tatt – symbolsk verdi (jf. «å krysse Rubicon» = å ta det avgjørende skrittet, «å brenne broer»)

I 2, 6 går Raskolnikov også ut på en lengre vandring – er innom det desidert viktigste vertshuset i romanen, Krystallpalasset (oppkalt etter Crystal Palace, stedet der verdensutstillingen i London ble arrangert i 1851, et symbol på moderne teknologi og fremskrittstro) –

og på hjemveien ender han opp på [Voznesen]skij-broen (jf. kartet)

s. 231: Raskolnikov tok benveien til –skij-broen, stilte seg opp midt ute på den, støttet seg med begge albuer mot rekkverket, og gav seg til å se ut i det fjerne. […] Han lente seg ut over rekkverket, og så mekanisk på solnedgangens siste rosenrøde avglans, på rekkene av hus som mørknet i skumringen som senket seg stadig tettere, og på et kvistvindu langt borte på venstre kanalbredd – nå glimtet det i det, og det eksploderte i en flamme antent av solens siste stråler, som streifet det for et øyeblikk. Endelig lot han blikket falle mot kanalens mørknende vann, som han syntes å betrakte med særskilt oppmerksomhet” –

Dette er et avgjørende øyeblikk: Raskolnikov har vurdert både å melde seg selv til politiet og ta sin straff – på Krystallpalasset har han lest aviser og snakket med en politibetjent – Zamjotov – og vært helt på nippet til å tilstå forbrytelsen – og til å gjøre en slutt på alt (selvmord) –

vennen Razumikhin har nettopp sagt at han er redd Raskolnikov skal drukne seg –

I den siterte sekvensen har vi begge alternativene representert:

R. betrakter det mørke vannet med særskilt oppmerksomhet (kanalene – vannet – elvene – er forbundet med døden som utvei – selvmordet) – *der nede* –

og der oppe/der borte: lyseksplosjonen i et kvistvindu – hvis vi sjekker andre steder i romanen – eller kikker på kartet – ser vi sikkert hva slags vindu det mest sannsynlig er snakk om?

Sonjas vindu – hun som representerer nåden, visdommen (*sofia*), lutringen, gjenfødelsen

og *voznesenskij* betyr gjenoppstandelse …

Sonjas husvert? Kaupernaumov – *Kaupernaum* = stedet der Jesus ofte samlet sine disipler, der han underviste i synagogen og utførte mange av sine mirakler …

[*voznesenskij* betyr altså gjenoppstandelse – og det er i Voznesenskij-prospektet at Raskolnikov har gravd ned tyvegodset fra pantelånersken –noe som også understreker forbindelsen mellom forbrytelsen – straff – soningen – og gjenfødelsen i epilogen (en lignende tematisk struktur kan knyttes til det falske panteobjektet – sigaretuiet – som han har med seg til pantelånersken når han dreper henne)]

Utfallet? R. avbrytes – av en annen person som hopper over rekkverket = den ulykkelige Afrosinja – og han ombestemmer seg («Nei, det er for avskyelig … vannet … det er ikke noe å tenke på, mumlet han for seg selv» [s. 233]) –

så begynner han å gå i retning av politistasjonen, for å melde seg (det blir riktignok ikke noe av det denne gangen heller – tar som sist en omvei – jf. veinettet – havner plutselig utenfor boligen til portnersken [jf. kartet] – og dermed har tilfeldighetenes spill igjen gjort at «åpenbaringen» forpurres)

Romanens er for øvrig svært rik på slike symbolske forbindelser – mellom vann/selvmord og bro/viktig bestemmelse – særlig sjette del (sjekk selv) –

For eksempel – som vi har vært inne på – Svidrigajlovs selvmord – Raskolnikovs «alter ego» – beslutningen – vurderer å kaste seg i elva – men ender med å skyte seg

Samtidig med dette – vandrer Raskolnikov rundt i bygatene og ender opp med den definitive beslutningen om å melde seg

SITUASJONSRIM

Situasjoner som «rimer», dvs. som gjentar det samme mønsteret, et system av ekko-effekter – et typisk Dostojevskij-grep –

Vi kan tenke oss at de gjentatte bro/elv-motivene inngår i et slikt mønster –

En annen ekko-rekke involverer *døren* som motiv/«situasjon» –

det er påtagelig hvor opptatt denne romanen er av dører – hvorvidt de lukket eller åpne, låste eller ulåste –

Vi har nevnt så vidt at dørene kan knyttes til romanens «drama»-preg –

scenedramaet, teateret, er i utstrakt grad avhengig av *døren* som komponent i det narrative/dramatiske maskineriet –

dører åpnes og lukkes på akkurat riktig tidspunkt – det bankes på (uventet), det lyttes ved dørene, dørene skiller mellom ulike scenerom – og mellom scenerommet og et mer eller mindre konkret «utenfor» –

Jf. f.eks. s. 195 – etter en lengre diskusjon om det som må ha skjedd i etterkant av mordet på pantelånersken – lukkede dører, morderen som gjemmer seg i den tomme leiligheten etc. [Razumikins teorier]

– Zosimov utbryter: «… det hele passer bare så altfor godt i hop … alt stemmer liksom … *akkurat som på teatret*.

– Å herregud! ville Razumikhin til å rope, *men i dette øyeblikk gikk døren opp*, og inn kom en helt ny person, som ingen av de tilstedeværende kjente.»

Døren er ikke bare et dramaturgisk element i romanen – meta-virkemiddel, parodi –

antar også en særegen symbolsk verdi [høy + lav]

\*Raskolnikov lar alltid døren være ulåst, selv når han er ute (noe som overrasker vennene hans, særlig Razumikhin)

Pantelånersken er derimot uhyre påpasselig med å la døren være både låst og lukket, også når hun er hjemme –

vi husker den omstendelige beskrivelsen av hvordan hun åpner døren når Raskolnikov banker på i forbindelse med «prøven»

Og hva skjer når Raskolnikov kommer tilbake for å drepe henne? Jo, han glemmer å låse – og vi får en nervepirrende lengre sekvens der R. står innenfor og de to mennene (Koch og Pestrajkov) utenfor – adskilt fra R. ved hjelp av en «halvlåst» dør – og diskuterer i detalj hva denne situasjonen innebærer

Når R. senere vender tilbake til åstedet (og lager et merkelig opptrinn), står døren på gløtt –

det gjør den også når han gjenopplever hendelsene i drømme (3, 6)

Når han går ut i begynnelsen av romanen for å iscenesette «generalprøven» på mordet, observeres han av portnersken bak en halvåpen dør –

døren inn til vaktmesteren/portneren er også på gløtt i forbindelse med mordet – slik at han kan få tak i og kvitte seg med mordvåpenet –

døren inn til den tomme leiligheten i portnerskens boligkompleks står åpen

etc.

\*Forbrytelsen = et overtramp – å gå over en grense – det er også det det russiske ordet i tittelen «egentlig» betyr (har jeg lest) – *prestuplenie* – over en terskel – til den «andre siden» (jf. broen)

Men ikke bare det – døren – den åpne døren – kan også knyttes til den andre delen av tittelen – *nakazanie* – straff eller soning – i alle fall tilståelse: å åpne døren = å tilstå

[evt. også «døren er åpen» = stoisk uttrykk = det finnes alltid en utvei, dvs. du kan ta livet av deg]

Hvis han åpner døren etter drapet = tilstår han, gir seg til kjenne

Og – dette er motiv som også dukker opp i forbindelse med flere tilståelsesscenarioer – mens R. blir forhørt på politistasjonen – sitter den «mystiske» håndverkeren og lytter bak en «lukket» (= åpen) dør

Og – i Sonjas værelse – de lange samtalene med R. – som leder frem til tilståelsen – først for henne – så overfor politiet

– hvordan?

Jo – Svidrigajlov – R.s alter ego – har installert seg i naboleiligheten – der han sitter og lytter

Når en tredje person lytter (bak en åpen/låst dør) til en samtale – blir det som ser ut som en «dialog» mellom to personer til en trekantfigur

*døren* – som vi på ett nivå kunne oppfatte som en litt billig teaterrekvisitt – får således på et annet nivå en dypere symbolsk betydning

PERSONKONSTELLASJONER

Nevne en slik ekko-/rimstruktur til – på person-/karakternivå – for det er en *påtagelig symmetri med hensyn til hvordan personene i romanen grupperer seg*

Triangel-konstellasjoner finner vi en lang rekke av i romanen – kanskje ikke så lett å få øye på ved første gangs gjennomlesning – men det virker både iøynefallende og relevant når vi først blir oppmerksom på dem:

Disse trekantene består som regel av en dominerende kvinne – en underdanig (eller avhengig) mann – og en ung kvinne (seksuelt attraktiv – jomfru el. promiskuøs) –

*R. inngår i tre slike forbindelser:*

Raskolnikova – Raskolnikov – Dunja

Hybelvertinnen – Raskolnikov – R.s forlovede (hennes datter)

Pantelånersken – Raskolnikov – Lizaveta

*Men den omfatter også de andre romanpersonenene:*

Katarina – Marmeladov – Sonja

Marfa Petrovna – Svidrigajlov – Dunja

Raskolnikova – Razumikhin – Dunja

etc.

I alle fall i de tidlige kapitlene finnes det ingen dominerende mannlige skikkelser – de sterke er alltid kvinner – som de må ydmyke seg for – de «har ikke noe sted å gå» [«å ty hen»], som Marmeladov sier

Selv Luzjin – som *prøver* å innta en dominerende posisjon – blir avvist – og avslørt som en stakkarslig løgner (som sagt betyr navnet noe sånn som sølepytt)

Er dette viktig?

Dominans/maktforhold – og muligheten for å frigjøre seg – er en vesentlig del av tematikken –

og i den forstand kaster alle disse trianglene lys over Raskolnikovs situasjon –

da ser vi kanskje også at drapet på pantelånersken kan arte seg som et voldsomt anfall mot hele denne strukturen – et forsøk på å løsrive seg?

Men når han gjør det – blir Raskolnikov uvilkårlig kastet inn i en annen tilbakevendende triangelstruktur – som involverer

*et kvinnelig offer – en mannlig overgriper – og en (annen) mannlig redningsmann*

Aljona I/Lizaveta – Raskolnikov – Koch/politiet

Dunja – Svidrigajlov – Luzsjin

den fulle jenta – overgriperen – Raskolnikov/konstabelen (R. backer ut)

*etc.*

Raskolnikov vil egentlig høre hjemme i høyre kolonne – i alle fall i gode øyeblikk – han liker å hjelpe Marmeladovene, for eksempel –

Men samtidig er han høyst skeptisk til andre mannlige hjelpere – særlig Luzsjin – som han oppfatter (riktig, viser det seg) som en som bare er ute etter å utnytte offerets avhengighet/hjelpeløshet –

og han kan ikke fordra å være den som mottar hjelp – medlidenhet – fra andre

hva gjør han når han – etter å ha blitt forulempet av en kusk på broen – mottar et 25-kopek-stykke fra en dame som tror han er tigger? kaster det i elva

\*Men hva er løsningen? Jo, den typiske Dostojevskij-løsningen = hjelperen/*de dominerende må bøye seg for offeret* = ydmyke seg

*først da kan vi finne en løsning* – den dominerende trekanten (hierarkiet) kan da opphøre

Og det er det han gjør til slutt – når/hvor?

Han bøyer seg for Sonja – offeret i Marmeladov-sammenhengen

(det har Katarina – stemoren – også gjort, om enn ikke like uforbeholdent, etter at Sonja har «falt» – «solgt seg» for første gang – for å hjelpe familien)

og før han tilstår – i siste kapittel av sjette del – bøyer han seg til jorden og kysser den

EPILOG

vanligvis et haleheng, forteller om etterfølgende overflødige hendelser etter at brikkene er falt på plass – spenningen er over – men her får vi en total omvendelse – og begynnelse på noe helt nytt

lignelse, visdomsfortelling –

«Dostojevskij skrev ingen romaner» – sier Lukács i *Romanens teori* – og grunnen er at romanen er den absolutte syndens genre – der mennesket befinner seg ensomt i en gudsforlatt verden og søker etter en mening og en sammenheng som er gått tapt

Hos Dostojevskij innstiftes denne meningssammenhengen på nytt – en annen temporalitet, et annet univers

Del 1–6 er underlagt en verdslig/horisontal temporalitet – jf. kriminalplottet – peker fremover mot en løsning som skal komme – og som kunne kommet hvis dette hadde vært en ren (dvs. monologisk?) kriminalfortelling (forbryteren avslørt/alt oppklart) – men som ikke kan oppklares i romanens register fordi forbrytelsen her viser til et eksistensielt/ontologisk (værensmessig) problem som den menneskelig fornuft ikke kan løse

\*Til slutt – i epilogen – innstiftes det «en annen historie» – der *temporaliteten ikke er horisontal, men vertikal* – eller momentan –

*det som skjer, peker ikke frem i tid mot en ende, men det er allerede sin egen fullbyrdelse* –

evt. det er forankret i et høyere mysterium – en uforanderlig virkelighet – som gir det umiddelbar mening og værensfylde

Tiden krymper, så å si – syv år virker som syv dager – s. 753

Dette gir også retrospektiv «mening» til romanhandlingen (1–6) som dermed mister sin romankarakter? Jf. symbolikken (frø, kors)

*versus* Svidrigajlovs forestilling om evigheten – som ville vært mer «romanesk»

Er slutten troverdig? Ligger dette innenfor Raskolnikovs register?

крест-накрест

1. Typisk for russisk 1800-tallsprosa: gi et bilde av samfunnet/nasjonen og dens figurer for å bekrefte dens eksistens + mulighet for sosial kritikk – utpreget også hos Gogol [↑](#footnote-ref-1)