

STOCKHOLMS UNIVERSITET
Slaviska institutionen

Dostoevskijs *Anteckningar från Döda huset* och
Dantes *Gudomliga komedi*

Del II:

Metafor, intertextualitet och karneval

Cecilia Dilworth
Magisteruppsats i ryska VT 2015
Handledare: Anna Ljunggren

Innehållsförteckning

Inledning och tidigare forskning	2
Disposition.....	3
I. METAFOR OCH INTERTEXTUALITET.....	5
Metafor	5
Intertextualitet.....	7
Helvetet som metafor i <i>Döda huset</i>	9
Realism och symbolik	9
Döda huset som dödsrike.....	12
Bödeln i människan	14
Fördömelse, ånger och hopp.....	17
<i>Inferno</i> som intertext: Baklušins berättelse och Francesca	22
Den sympatiska syndaren	22
Triangelndramat.....	24
Kärleken och skulden	26
II. KARNEVAL	30
Bachtins karneval och den muntra underjorden	31
Den karnevaliserade underjorden i <i>Döda huset</i>	34
Den helvetiska inversionen och parodin på den gudomliga ordningen.....	34
Den banala ondskan: Majoren och Isaj Fomič	39
Helvetet som fars	42
Prygeln som spektakel och den skrattande bödeln	45
Karnevalens ställning i <i>Döda huset</i>	50
Sammanfattning och slutdiskussion	51
Litteraturförteckning.....	54

Inledning och tidigare forskning

”Это был ад, тьма кромешная.”¹ Så beskriver berättaren Aleksandr Petrovič Gorjančikov det sibiriska fängelse till vilket han anlant i första kapitlet av Fedor Dostoevskijs *Anteckningar från Döda huset* (*Zapiski iz Mertvogo doma*, 1860-1862). Metaforen ”fängelset är ett helvete” har efter *Döda huset* kommit att ingå i den ryska lägerlitteraturens stående repertoar (jfr Sol’ženitsyns *V krugę pervom*, 1968).² Sammanställningen bygger på den traditionella bilden av helvetet – bäst känd från Dantes *Inferno* – som en eskatologisk straffanstalt där syndare plågas för sina förbrytelser i livet. Fängelset utgör dess jordiska motsvarighet, där den sekulära maktens förordningar agerar ställföreträdare för den av Gud givna moraliska lagen. Dostoevskij bygger i *Döda huset* ut denna basala isomorfism med en rad parallella betydelsenivåer. En av dem är den kronotopiska karakteristiken av tukthuset, som jag behandlat i min kandidatuppsats.³

Döda huset är en påfallande modern hybrid mellan dokumentär ögonvitnesskildring och skönlitterär berättelse: den realistiska framställningen av det sibiriska tukthuset utgår från författarens egna erfarenheter och iakttagelser som politisk fånge på 1850-talet. En stor del av bokens dialog utgörs av direkta återgivningar av bondearrestanternas autentiska yttranden, som Dostoevskij under tiden i fångenskap antecknade i sitt s.k. ”Sibirskaja tetrad”. Efterforskningar i myndigheternas arkiv har också visat att många av de händelser och personer som skildras i *Döda huset* haft verkliga prototyper. Verklighetsreferensen har således en framskjuten ställning i verket. Samtidigt vittnar den konstnärliga organisationen av stoffet om *Döda husets* tillhörighet till skönlitteraturen; Viktor Šklovskij sammanjämför dessa båda tendenser i beteckningen ”dokumentär roman”.⁴ Om den dokumentära genren manifesteras i *Döda husets* uttryckliga referentialitet kan de litterära kvalitéerna i någon mån lokaliseras till textens konnotativa skikt, som regleras av den överordnade helvetesmetaforen

¹ F.M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 4, Zapiski iz Mertvogo doma*. Leningrad: Nauka, 1972, s. 12. Sidhänvisningarna för samtliga citat ur *Döda huset* kommer att referera till denna volym, som förkortas PSS 4.

² Den ryska lägerlitteraturen har nyligen uppmärksamats i Alexander Etkinds *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied* (2013), vars titel anspelar på bilden av Gulag som ett dödsrike; Etkind menar dock att terrorns offer förblir ”undead” – osaliga andar som återvänder för att hemsöka de levande – i en kultur som inte fått sörja och begrava sina döda.

³ Cecilia Dilworth. ”Dostoevskijs Anteckningar från Döda huset och Dantes Gudomliga komedi. Del I: Kronotop.” Kandidatuppsats i ryska vid Stockholms universitet, publicerad 2014-12-11. Permanent länk: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-110324>

⁴ Viktor Šklovskij. *Za i protiv: zametki o Dostoevskom. I: Sobranie sočinenij v trech tomach. T. 3, O Majakovskom; Za i protiv; Dostoevskij; Iz povestej o proze; Tetiva*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1974, s. 251.

i verkets titel. Undersökningen av helvetets bildliga närvaro i *Döda huset* kan alltså förbindas med den elementära frågan om textens konstnärliga status.

De helvetiska elementen kommer i denna uppsats att diskuteras utifrån infallsvinklarna *metafor*, *intertextualitet* och *karneval*. Det karnevaliska i *Döda huset* kan betraktas som en variant av helvetesmetaforens applikation, där inversionsprincipen – redan berörd i relation till tukthusets helvetiska kronotop⁵ – bestämmer den metaforiska organisationen av texten. Genom sin koppling till ”den muntra underjordens” litterära tradition blir karnevaliseringen av tukthusverkligheten också i viss utsträckning ett intertextuellt fenomen.

Så gott som alla behandlingar av *Döda huset* ägnar några rader åt bokens likställande av det sibiriska tukthuset med helvetet; ofta uppträder också en referens till *Inferno*. Den tidigaste undersökningen av parallellen med Dante gjordes av Dostoevskijs vän A.P. Miljukov, som dock förefaller ha gått mycket osystematiskt tillväga. Den italienske slavisten Riccardo Picchio tar upp Miljukovs jämförelse av *Döda huset* med *Inferno* som ett typiskt prov på dålig litteraturtolkning, som upprättar arbiträra förbindelser mellan den primära texten och andra litterära fenomen och koder utan stöd därför i materialet.⁶ Miljukovs analogier förtjänar troligen Picchios kritik; med undantag av det fåtal avsnitt i *Döda huset* i vilka specifika citat eller allusioner uppträder som ”intertextuella signaler” är det också svårt att fastställa ett direkt beroende av *Komedin*. Dessa fragment av Dantes text, utspridda över romanens sidor, rättfärdigar dock en mer övergripande jämförelse mellan fängelset och det litterära helveteskoncept som är oskiljaktigt förbundet med Dantes poem. R.L. Jackson, den främsta västerländska auktoriteten på *Döda huset*, värderar *Komedins* betydelse för verket helt annorlunda än Picchio: ”There can be no question [...] that Dostoevsky deeply pondered Dante’s *Divine Comedy* at the time he wrote his prison epic.”⁷ *Komedins* speciella kombination av symbolik och realism, som behandlats av danteforskarna Erich Auerbach och Charles Singleton, kan också kasta ljus över relationen mellan dokumentärt och symboliskt i *Döda huset*.

Disposition

Uppsatsens första del beskriver *Döda husets* koppling till Dante och helvetets begreppskomplex såsom *metaforisk* och *intertextuell*. Kapitlet ”Helvetet som metafor i *Döda*

⁵ Se Dilworth, s. 13-16 och 36.

⁶ Riccardo Picchio. ”Mertvyj dom Dostoevskogo i Karavelova.” *Revue des études slaves*, LIII, 4 (1981), s. 593-594.

⁷ Robert Louis Jackson. *The Art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981, s. 37.

huset” undersöker textens manifestationer av *Döda husets* övergripande helvetesmetafor. I det inledande avsnittet görs ett bredare resonemang om relationen mellan textens metaforiska eller symboliska skikt och dess realistisk-dokumentära utformning. Mot bakgrund av Erich Auerbachs redogörelse för Dantes *figurala realism* och Charles Singletons teori om *Komedins* multipla betydelsenivåer föreslås att *Döda husets* hybridform, där verklighetsreferens och metaforisk referens samexisterar, kan betraktas som resultatet av en kristen åskådning. Det andra avsnittet behandlar tidigare bruk av helvetesmetaforen i rysk litteratur, och synar med utgångspunkt i romanens titel de dödslika aspekterna av tukthustillvaron. Det tredje avsnittet påvisar hur det moraliska landskapet i Dantes *Inferno* i *Döda huset* transponeras till det mänskliga psyket, och den fysiska inkarnationen av ondskan – Dantes mytologiska vidunder Lucifer – internaliseras till en vision av bödeln i människan. Det fjärde avsnittet ägnas åt den metaforiska överföringen och transformationen av tre sinsemellan förbundna element i *Infernos* associationssfär – fördömelse, ånger och hopp. Här diskuteras även textens tydligaste referens till Dante, den citerade frasen *pogibšij narod (la perduta gente)*.

Kapitlet ”*Inferno* som intertext” argumenterar för att *Döda husets* inskottsnovell ”Baklušins berättelse” står i ett intertextuellt förhållande till Francescaepisoden i *Inferno* V. I det första avsnittet kopplas Dantes ”sympatiska syndare” till den trevlige fången Baklušin, vars uppdykande i romanens bastuscen förankrar honom i ”helvetestexten”. Det andra avsnittet redogör för Francescaepisodens dödliga triangeldrama, och påvisar paralleller i Baklušins konflikt med den gamla tysk som tagit ifrån honom hans fästmö Luiza. I Luizas gestalt parodieras den romantiska hjältinneroll som tillhör Francesca, och intrigen inverteras. Det tredje avsnittet tar till utgångspunkt Baklušins ”citat” av Francescas ord om kärlekens roll i hennes fördärv, och behandlar den moraliska appellen till läsaren i den sympatiska syndarens berättelse. Baklušins brott identifieras som ett resultat av det ryska ”bödelssyndrom” som i *Döda huset* får förklara ondskans mekanismer. Framställningen av kärleken i ”Baklušins berättelse” kontrasteras med ”Akul’kas make”, berättelsen om ännu ett triangeldrama som utmynnar i mord. Den kyska och självupppoffrande Akul’ka tillskrivs en funktion liknande Beatrices i Dantes *Komedi*. Avslutningsvis diskuteras *Infernos* och *Döda husets* parodier på det romantiska kärleksdramat, och totaleffekten av ”Francescatextens” närvaro i *Döda huset*.

Uppsatsens andra del använder mot bakgrund av Michail Bachtins presentation av den ”karnevaliserade underjorden” karnevalsbegreppet som en nyckel till förståelsen av det helvetiska i *Döda huset*. I det första avsnittet kopplas den för helvetet och karnevalen

gemensamma inversionsprincipen till den omkastade sociala hierarkin i fängelset och tukthusbefälens vanvördiga *parodia sacra*. Befälens beteende tolkas som en parodi på den gudomliga ordningen, som både inverterar det paradisiska Gudsriket och driver med den idé om ett rättfärdigt, Gudsinrättat helvete som ligger till grund för Dantes *Inferno*.

Det andra avsnittet förbinder karnevalens skrattdrivna degradering av den onda makten med den ryska litteraturens tradition av löjliga djävulsfigurer. Den gogolska djävulens kombination av demoni och banalitet (*pošlost'*) exemplifieras i tukthusets platsmajor, medan folkfantasis rent komiska, harmlösa djävulsfigur associeras med den ”milt” antisemitiska skildringen av juden Isaj Fomič, tukthusets driftkucku.

Det tredje avsnittet behandlar scenframställningen av den muntra underjorden i fångarnas uppsättning av farsen ”Frossaren Kedril”. Ikonografiska ekon ur farsens helvetestablå i de pryglingsrelaterade sjukhusscenerna förstås som tecken på ett samband mellan det karnevaliska helvetet och kroppsbestraffningen i *Döda huset*.

Spåren från karnevalshelvetets tradition är allra tydligast i *Döda husets* pryglingsscener, som i det fjärde avsnittet dels jämförs med Dantes karnevaliska Malebrancheepisod, dels knyts till den ryska skrattekulturen. I dessa scener iakttas en estetisering av pryglen, som förvandlas till ett spektakel med starka inslag av bedrägeri och lek. Exekutionsmästarna Žerebjatnikov och Smekalov framhålls som sentida produkter av folkfantasis föreställningar om djävulen som en narraktig, skrattande upptågsmakare. I deras pryglingspektakel, utformade som ”spratt”, uppträder den karnevaliskt ambivalenta föreningen av munterhet och lidande, skratt och skrik av smärta. *Döda husets* helvetiska karneval befinns dock sakna två viktiga komponenter i Bachtins redogörelse för karnevalen: friheten och pånyttfödelsens patos.

I. METAFOR OCH INTERTEXTUALITET

Metafor

Metaforen (av grek. *metaferain*, ”bära över”) är ett bildligt uttryck där ett begrepp (ett ord, en fras) tas ur sin ursprungliga kontext och på basen av likhet används för att beteckna en annan företeelse: ”tukthuset är ett helvete”, eller (om tukthuset) ”det sibiriska helvetet”. I nykritikern I.A. Richards efterföljd uppdelas metaforen i *sakled* och *bildled* (eng. *tenor* och *vehicle*), som motsvarar det underliggande betecknade (tukthuset) resp. den bildliga

beteckningen (helvetet). I den förlängda eller utvidgade metaforen (eng. *extended metaphor*) överskrider analogin det isolerade språkliga yttrandets gräns och bildar basen för ett nätverk av associerade sak- och bildled i en längre passage eller ett helt verk. Det råder delade meningar om hur förhållandet mellan sak- och bildled bör karakteriseras: som *substitution* (det metaforiska uttrycket är ett ekvivalent substitut för ett bokstavligt uttryck), *jämförelse* (metaforen utgör en implicit jämförelse eller komprimerad liknelse mellan sak- och bildled) eller *interaktion*. Interaktionsteorin lanserades av den analytiske filosofen Max Black i den sedermera klassiska artikeln ”Metaphor” (1955). Inspirerad av I.A. Richards ville Black formulera en redogörelse för den metaforiska ”överföringens” mekanismer som tillerkände metaforen en kreativ, betydelseskapande (snarare än *reproducerande*) roll: då den metaforiska bilden placeras i en ny kontext *utvidgas* dess betydelse. I kontakten mellan sak- och bildled (med Blacks terminologi *principal* resp. *secondary subject*) sker en ”interillumination”: de system av associationer eller uppsättningar av idéer som omger det respektive begreppen interagerar. Black använder exemplet ”man is a wolf” för att förklara hur det primära systemet ”filtreras” genom det sekundära:

The idea of a wolf is part of a system of ideas, not sharply delineated, and yet sufficiently definite to admit of detailed enumeration. The effect, then, of (metaphorically) calling a man a “wolf” is to evoke the wolf-system of related commonplaces. [...] A suitable hearer will be led by the wolf-system of implications to construct a corresponding system of implications about the principal subject. [...] Any human traits that can without undue strain be talked about in “wolf-language” will be rendered prominent, and any that cannot will be pushed into the background. The wolf-metaphor suppresses some details, emphasises others – in short, organizes our view of man.⁸

Samtidigt undergår begreppen i associationsfältet en *metaforisk betydelsetransformation* i överföringen från det sekundära till det primära subjektet.⁹ Själva det metaforiska uttryckets karaktär bestäms också av dess metaforiska applikation: ”If to call a man a wolf is to put him in a special light, we must not forget that the metaphor makes the wolf seem more human than he otherwise would.”¹⁰

Blacks interaktionsteori är inte tillämplig enbart på isolerade metaforiska satser (”tukthuset är ett helvete”). Genom sin betoning av interaktionen mellan *begreppssystem* snarare än ord kan den på ett meningsfullt sätt redogöra för den utvidgade metaforens funktion i det litterära verket. Black framhåller också att poeten eller författaren har förmågan att inom ramen för en dikt eller ett sammanhängande prosaverk konstruera ett *nytt* system av implikationer för vissa nyckeluttryck, och sedan göra bruk av dem i metaforer.¹¹ Därmed

⁸ Max Black. ”Metaphor.” *Proceedings of the Aristotelian Society*, årg. 55 (1954-1955), s. 288.

⁹ Black, s. 289.

¹⁰ Black, s. 291.

¹¹ Black, s. 290.

förefaller interaktionsteorin på ett idealiskt sätt kombinera hänsyn till metaforens konventionella förutsättningar och dess kreativa potential.

Paul Ricoeur lyfter in begreppet *spänning* i sin behandling av metaforen: spänning mellan likhet och olikhet, mellan bokstavlig och bildlig tolkning. Icke-överensstämmelsen och motsägelsen mellan bild- och sakled är för Ricoeur lika central som den ”meningsförlikning” som gör metaforen begriplig: varje metaforiskt ”är” åtföljs av ett underförstått jämnstarkt ”är inte”: ”When Hopkins says ‘Oh! The mind has mountains,’ the reader knows that, literally, the mind does not have mountains; the literal *is not* accompanies the metaphorical *is*.”¹² Då den bokstavliga meningen negeras upphävs enligt Ricoeur också referensen till den yttre verkligheten; syftningen hänför sig istället på verkets fiktiva, inre värld. Ricoeur menar att det litterära språket utmärker sig genom upprättandet av en mening som avstyr den yttre referensen och därmed ”avskaffar verkligheten”.¹³ Ricoeurs spänningsteori skapar alltså förutsättningar för att betrakta den metaforiska referensen som ett av litteraritetsens främsta kännetecken.

Intertextualitet

Den traditionella komparativa litteraturforskningen har under senare decennier i hög grad kommit att ersättas av en intertextuell metod. Detta innebär bland annat ett skifte från betoning av kausala samband och författarintentioner till ett mer textorienterat studium, där den kronologiskt senare texten tillskrivs en kreativt omskapande eller dialogisk snarare än passivt mottagande relation till intertexten. Samtidigt har textbegreppet vidgats till att omfatta hela författarskap, genrer och kulturella kontexter. Den enskilda texten förstås antingen som en ”mosaik” av andra texter i en given tradition, eller som en del i en större textväv som ytterst inbegriper alla tänkbara kultur- och språkyttringar.¹⁴

Julia Kristeva myntade begreppet intertextualitet 1966 under påverkan från Michail Bachtins teori om det språkliga yttrandets *dialogicitet* och Ferdinand de Saussures

¹² Paul Ricoeur. *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin och John Costello. London och New York: Routledge, 2003, s. 253.

¹³ Ricoeur, s. 262.

¹⁴ Intertextualitetens franska teoretiker arbetar parallellt med en intertextuell riktning inom rysk strukturalistisk influerad litteraturforskning företrädd av bl.a. Kirill Taranovskij, Omry Ronen och Roman Timenčik. Den ryska skolan har inriktat sig på studiet av den allusionsrika och traditionsmättade akmeistiska poesin, i synnerhet Osip Mandel’štams diktning. Taranovskij införde termen *kontext* för att beteckna en uppsättning texter (ofta inom ett författarskap) som gör bruk av samma eller en liknande bild. Beteckningen *subtext* (ry. *podtekst*) appliceras på redan existerande texter återspeglade i en senare text, och är alltså ungefär ekvivalent med *intertexten*. Se t.ex. Taranovskijs ”Pčely i osy v poézii Mandel’štama” (i *To Honor Roman Jakobson III*, 1967) och Ronens ”Leksičeskij povtor, podtekst i smysl v poëtike Osipa Mandel’štama” (i *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, 1973).

strukturalistiska lingvistik. Kristeva delar upp det intertextuella fenomenet i en *vertikal* och en *horisontell dimension*: den horisontella dimensionen är knuten till ordets adressivitet, och omfattar relationen mellan det skrivande subjektet och läsaren; i den vertikala dimensionen är ordet orienterat mot en annan synkront närvarande litterär textkorpus.¹⁵

Såväl Kristeva som Roland Barthes menar att intertextualiteten produceras *i läsakten* (snarare än i verkets genes). I Barthes utläggning får texten därför ett potentiellt oändligt antal referenser, och blir oförmögen att härbärgera någon stabil mening. Barthes menar också att det är principiellt omöjligt att identifiera specifika, avgränsade intertexter: den individuella rösten dränks i litteraturens bedövande stereofoni av citat, ekon och hänsyftningar. All text består i själva verket av brottstycken ur andra texter och diskurser som förblir anonyma men föresvävar läsaren som något ”redan läst” – *déjà lues*.¹⁶ Detta poststrukturalistiska intertextualitetsbegrepp låter sig endast med stor svårighet användas som analytiskt redskap. Gérard Genette och Michael Riffaterre betraktar intertextualiteten som en snävare kategori, och använder den för att göra definitiva, konkreta påståenden om litterära texter.¹⁷ Genette har upprättat en omfattande taxonomi över olika ”transtextuella” relationer, som bl.a. innefattar *paratextualiteten* (förhållandet till titel, motto, rubriker, förord m.m.) *metatextualiteten* (textens kritiska kommentar av annan litteratur) och *arketextualiteten* (relationen till övergripande framställningsformer – huvudsakligen genrer – och deras uppsättningar av konventioner).¹⁸ Jag använder begreppet ”helvetestexten” eller ”den litterära helvetesfärden” för att postulera en sådan arketext.

Riffaterre likställer textens intertextualitet med dess *litteraritet* eller *poeticitet*: den litterära texten utmärker sig genom att referera inte till en utomtextlig verklighet, utan till andra texter: ”[E]n fras eller en text är poetiserad, dvs. transformerad till en signifikansenhet, när den refererar till en preexisterande text.”¹⁹ Denna tanke kan jämföras med Ricoeurs resonemang om den metaforiska referensen, och är relevant för diskussionen av *Döda husets* genre. Jag kommer inte att använda mig av Riffaterres begreppsapparat (*överdeterminering*, *hypogram*, *matris*, *deskriptivt system* etc.), men vill ta upp några av hans iakttagelser. Det gäller bl.a. intertextualitetens *metonymiska funktion*:

[V]arje komponent i systemet [i intertexten – C.D.] fungerar som en metonymi för dess kärna. [...] i den litterära diskursen [kan] vilken metonymi som helst tjänstgöra som en metafor och som en perifras för helheten: vid varje ställe i texten där systemet blir implicit är det möjligt för läsaren

¹⁵ Graham Allen. *Intertextuality*. London och New York: Routledge, 2000, s. 39.

¹⁶ Kjell Espmark. ”Dikt i dialog.” I: *Dialoger*. Stockholm: Norstedts, 1985, s. 19.

¹⁷ Allen, s. 4.

¹⁸ Espmark, s. 22.

¹⁹ Michael Riffaterre. ”Det referentiella felslutet”, övers. Staffan Bengtsson. I: *Modern litteraturteori II*, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson. Lund: Studentlitteratur, 1993, s. 151.

att fylla i luckorna och, utifrån varje metonymi, att åter sätta ihop hela representationen, som i normala fall endast framkallas på kärnordets villkor.²⁰

Det intertextuella fragmentet fungerar inte bara som en referens till ett isolerat textställe, utan aktiverar också den omgivande kontexten och dennas semantiska kärna. Tolkningens huvudföremål är för Riffaterre inte den påtagliga relationen mellan två texter (t.ex. ett citat), utan den strukturella korrelation mellan text och intertext som denna signalerar.²¹ En distinkt partiell överensstämmelse (*la trace de l'intertexte*) tillåter uttolkaren att söka ett samband på ett högre abstraktionsplan.²²

Helvetet som metafor i *Döda huset*

Vad innebär det att berättaren identifierar tukthuset med helvetet? Relationen mellan helvetet och Döda huset kan karakteriseras som *metaforisk*: helvetet uppträder i narrativet som en på likhet grundad bild för tukthuset, till vilket det överför en del av sina egenskaper och associationer. Denna utvidgade metafor ("extended metaphor") blir sedan en motor som genererar mycket av romanens bildspråk, och relaterar dess semantiska strukturer till en redan befintlig kod. Samtidigt är rollfördelningen mellan bild- och sakled i metafor-konstruktionen inte statisk: istället för en enkelriktad betydelseöverföring utspelar sig en *interaktion*, där tukthuset också blir ett tecken för helvetet. Den metaforiska funktionen är i detta avseende analog med intertextualitetens.

Detta kapitel redogör för den grundläggande korrelationen mellan helvetet – representerat av Dantes Inferno – och fängelset, och undersöker hur transpositionen av element från helvetets begreppskomplex till tukthuset inbegriper metaforisk omtolkning, modifikation eller spänning.

Realism och symbolik

I karakteriseringen av relationen mellan *Döda husets* två skikt som *metaforisk* kommer jag här att koncentrera mig på omvandlingen av det mytisk-litterära helvetesbegreppets struktur och attribut i överföringen till tukthuset och den realistiska textmiljön. Detta innebär en förhållandevis hög grad av abstraktion. Uppdelningen i kronotopiska, metaforiska och intertextuella aspekter av helvetesskildringen i *Döda huset* är givetvis något artificiell: det

²⁰ Riffaterre, s. 155.

²¹ Allen, s. 121.

²² Espmark, s. 27.

saknas klara gränser mellan de tre kategorierna. Tillsammans suggererar de fram *Döda husets* ”helvetestext”, som dominerar framställningens konnotativa skikt. I princip råder ett spänningsförhållande mellan denna konnotativa eller bildliga nivå och den realistisk-dokumentära textens verklighetsreferens, som traditionellt förutsätter en positivistisk världsbild. I praktiken bryter helvetestropen dock knappast in i romanens realistiskt tecknade värld och kullkastar dess regler: de konnotativa, metaforiska eller symboliska inslagen är som regel *dubbelt* determinerade av helvetestexten och av den realistiska situationen, av tukthusets *byt* (dvs. det ryska ”быт”). Då läsaren uttryckligen uppmärksammas på det symboliska mönstret eller den ”mytiska” intrigen – t.ex. i romanens slutord om Gorjančikovs ”återuppståndelse från de döda” – framstår referensen som trovärdig och motiverad i sitt sammanhang (jfr äv. redogörelsen för ”det förtappade släktets” uppträdande i texten, s. 18). Denna långtgående konsonans kan ha bidragit till forskningsvärldens ointresse för helvetesmetaforens roll i *Döda huset*.

Vidare ljus kan kastas över frågan genom en illustrativ jämförelse med *Den gudomliga komedins* kombination av realistisk stil och symboliskt innehåll. Erich Auerbach utvecklar i *Mimesis* (1946) tanken om Dantes *figurala realism*: den jordiska verkligheten förhåller sig till Dantes hinsidesvärld som den gammaltestamentliga, förebådande figuren (t.ex. Jonas vistelse i valfiskens buk) till den nytestamentliga uppfyllelsen eller fullbordan (Kristi nedstigande i dödsriket). Den figurala åskådningen resulterar enligt Auerbach i en realistisk framställningsform som skiljer sig från den symboliska eller allegoriska däri att *figuren och fullbordan behåller sin ursprungliga verklighetskaraktär och aldrig blir till ett rent tecken*:

[I]ch habe hervorgehoben, daß die figurale Struktur ihren beiden Polen, der Figur wie der Erfüllung, *den konkreten, geschichtlichen Wirklichkeitscharakter beläßt*, ungleich darin den symbolischen oder allegorischen Formen; so daß sich Figur und Erfüllung zwar gegenseitig ”bedeuten”, daß aber *ihr Bedeutungsgehalt keinesweges ihre Wirklichkeit ausschließt*; ein figürlich zu deutendes Ereignis *bewahrt seinen wörterlichen, historischen Sinn, es wird nicht zum bloßen Zeichen, es bleibt Ereignis* [Kursivering är min – C.D.].²³

Detta är bakgrunden till Dantes ”nästan pedantiskt precisa konkretion”,²⁴ som jag påtalat i min kandidatuppsats kritiserar Auerbach synen på Dante som en hänryckt målare av gotiska drömlandskap, och framhåller istället *Infernos* övervägande realistiska stil och de många markörerna på dess autenticitet som ögonvitnesskildring.²⁵

²³ Erich Auerbach. ”Farinata und Cavalcante.” I: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1959, s. 187.

²⁴ Erich Auerbach. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, s. 137.

²⁵ Auerbach 2001, s. 137-138 och 197.

Charles Singleton har i Auerbachs efterföljd också utrett förhållandet mellan *Komedins* fiktion och dess (dokumentära) verklighetsreferens genom en analogi med exegetiken. Singleton har på basen av det s.k. Can Grande-brevet med stor genomslagskraft argumenterat för att Dantes verk bör läsas liksom Bibeln: med en fyrfaldig tolkningsmetod, där den första nivån utgörs av *bokstavlig historisk sanning*. Denna bokstavliga betydelsfullkomliga konsonans med övriga tre nivåer (den allegoriska, moraliska och anagogiska) är möjlig eftersom Gud har skrivit såväl Bibeln som Skapelsens bok.²⁶ Man kan fråga sig vad Singleton egentligen uppnår med denna teori – den bokstavliga meningen i *Komedin* kan i praktiken (i läsakten) bara etableras genom vad den anglosaxiska kritiken kallar ”the suspension of disbelief”, och skiljer sig därmed knappast från annan skönlitteratur. Tillsammans tycks Auerbach och Singleton dock på ett intressant sätt förklara hur den kristna världsbilden skapar förutsättningar för samexistensen av bokstavlig och bildlig mening, symbolik och realism, och för en estetisering av verkligheten: Gud intar rollen av den ursprungliga konstnären, av vars verk den litterära framställningen blir ett slags läsning och uttolkning, men också en reproduktion. Det är naturligtvis orimligt att postulera den katolska medeltidens bibeltolkning som utgångspunkten för Dostoevskijs förhållande till den konstnärliga realismen; frågan om realismens ställning i Dostoevskijs författarskap är också mycket komplex, och kan inte utredas i sin fullhet här. Men det är tänkvärt att synen på verkligheten som ett tecken för evigheten, som det kanske vore naturligare att associera med ikonens teologi i östkyrkan, hos Dante – och, skulle jag vilja påstå, hos Dostoevskij i *Döda huset* – resulterar i en estetik som står i ett motsatsförhållande till ikonens: istället för stilisering leder denna åskådning till en realistisk framställningsform.

Synen på Dantes hinsidesvärld som *uppfyllelsen av den jordiska verklighetens figura* innebär på sätt och vis en sekularisering av *Komedins* innehåll: det är för Auerbach i själva verket det intensifierade och fixerade *jordelivet* som är ämnet för Dantes poem:

Gegenstand der Komödie im letzten Ende bleibt daher, ob sie gleich den Stand der Seelen nach dem Tode schildert, das irdische Leben in seinem ganzen Umfang und Inhalt; alles was unten oder oben im jenseitigen Reiche geschieht, bezieht sich auf das Menschendrama im diesseitigen.²⁷

Man skulle härav kunna dra slutsatsen att Dantes helvete, liksom Dostoevskijs, är ett metaforiskt uttryck för jordelivet (i det senare fallet, ett speciellt ”hörn” av jordelivet); men medan metaforens bildled dominerar Dantes text – eller åtminstone dess ytskikt – har sakledet den mest framskjutna rollen i *Döda huset*. I *Inferno* har den (fiktiva) bilden tagit

²⁶ Charles S. Singleton. ”Dante’s Allegory.” *Speculum* 25,1 (1950), s. 78-83.

²⁷ Auerbach 2001, s. 166.

över den konkreta, bokstavliga betydelsen, och därmed relegerat verklighetsreferensen till en lägre mimetisk nivå, medan det omvända förhållandet gäller för *Döda huset*. Ändå får helvetesmetaforen liknande utslag i de två texterna: dels den redan diskuterade realistiska stilen, men också den existentiella skärpning som åstadkoms genom att förflytta det mänskliga dramat till ett eskatologiskt rum – helvetet (och paradiset): alla handlingar och attityder avtecknar sig mot de antydda konturerna av två tillstånd, två möjligheter bortom de jordiska konsekvenserna: fördömelse och frälsning.

Döda huset som dödsrike

Den metaforiska beteckningen av tukthuset som ”Döda huset” i romanens titel kan betraktas som en inbjudan till metaforisering av texten som helhet: Genette menar att dylika *paratexter*, placerade ”på tröskeln” till den litterära texten, fungerar som *anvisningar om hur texten bör läsas*.²⁸ Tukthuset förvandlas från en sibirisk anstalt på 1850-talet till ett dödsrike på jorden – för vad är ”Döda huset”, om inte en perifraser av ”Dödsriket”?

Helvetesmetaforen förefaller ha haft tre huvudsakliga tillämpningar i den ryska litteraturen före Dostoevskij. Under den romantiska perioden, då konstnärens personlighet och öde intog en framskjuten plats i det estetiska verket, kunde helvetet eller helvetesfärden (med Dante som förebild) få beteckna *ett skede i diktaren-profetens liv* präglad av sjukdom, utstötthet, exil, olycka el. dyl.²⁹ Denna biografiska helvetesmodell är besläktad med den metaforiska överföringen av helvetesbegreppet till ett *moralisk-individuellt* plan, såsom i Gogols program för *Döda själar*: den projicerade triologins första del, som skulle motsvara syndarens nedstigande i helvetet, skildrade således (enligt Gogols uttalade intention) lurendrejaren Čičikovs moraliska fördärv. Del II och III skulle ägnas åt hans bättring och ånger (skärselden) och moraliska uppståndelse (paradiset). (Dostoevskij tänkte sig ett liknande upplägg för det oskrivna storverket *Žitie velikogo grešnika*.) *Döda själar* tillämpade också helvetesmetaforen på det *sociala* planet, som en bild för det moderna Ryssland med dess moraliska förfall, exemplifierat i paraden av lastbara godsägare.³⁰ Bilden av Ryssland som ett dödsrike var över huvud taget populär bland progressiva politiska tänkare kring mitten av 1800-talet. ”Västermannen” Čaadaev skrev sina berömda *Filosofiska brev* från ”Nekropolis”, varmed han avsåg Moskva, den ryska ortodoxins huvudstad. Alexander Herzen tycks sällan ha försuttit en möjlighet att jämföra det av livegenskapen och autokratin präglade landet med

²⁸ Allen, s. 103.

²⁹ Boris Gasparov redogör för denna modell i Puškins diktning i artikeln ”Funkcii reminiscencii iz Dante v poezii Puškina.” *Russian literature*, XIV, 4 (1983), s. 317-349.

³⁰ A.A. Asojan. *Sud’ba Božestvennoj Komedii Dante v Rossii*. Moskva: Kniga, 1990, s. 74-85.

helvetet. ”Tukthuset är ett helvete” kan sägas stå i ett metonymiskt förhållande till den väletablerade metaforen ”Ryssland är ett helvete”. *Döda husets* sociala dimension behandlas inte ingående i denna uppsats, men det är fullt möjligt att betrakta tukthuset som en motsvarighet till det dödsrike samtiden igenkände i den ryska nationen. Denna relation antyds av likheten mellan fraserna *Mertvyj dom* och *Mertvye duši*.

I själva texten uppträder beteckningen ”Döda huset” först i det fingerade förordet, sedan i anteckningarnas första paragraf; och efter några kapitel framgår det att det fallit berättaren in när han i skymningen modlös stått och betraktat fångarnas rörelser ute på fängelsegården. Det dödslika i denna tillvaro – för om tukthuset är ett dödsrike, så är dess invånare *i någon mening* döda – har redan beskrivits utifrån kronotopbegreppet: det är inte svårt att föreställa sig fångarnas kretsande runt den muromgivna gården som en sinnebild för den låsta cykeln, ”livets meningslösa trampande på en och samma plats”.

Konstantin Močul'skij, som uppfattar frihetstematiken som romanens kärna, ger en alternativ infallsvinkel till frågan om döden i *Döda huset* då han påpekar att frihetsberövandet för med sig ett identitetsberövande: när en individ fråntas sin fria vilja förlorar hon också sin personlighet och sin status som människa.³¹ I detta avseende liknar kanske tukthuset inte så mycket Dantes Inferno som den hedniska antikens gråa skuggtillvaro i Hades, där avlidna själar dväljs som ett slags bedrövliga automater utan minnen av sin forna existens.³² I viss utsträckning innebär inträdet i tukthuset en förlust av det förflutna; Gorjančikov, som visserligen återberättar ett antal livsöden, noterar: ”Вообще о былом своем они говорили мало, не любили рассказывать и, видимо, старались не думать о прошедшем.”³³ Berättarens egen relativa anonymitet, som tidigare länkats till hans roll som ”pilgrim” i analogi med Dante,³⁴ kan också ses som en indikation på att hans tidigare identitet suddats ut; tiden *före* fånglivet nämns bara en enda gång i anteckningarna, när Gorjančikov erinrar sig barndomens kyrkobesök under påskhögtiden. I detta avseende skiljer sig Dostoevskij alltså från Dante; Auerbach använder *figura*-begreppet för att förklara de bestraffade syndarnas bevarade och rentav *stegrade* individualitet i Dantes hinsidesvärld. Det eviga straffet blir hos Dante ett slags självförverkligande, en fixering av den individuella personligheten i evigheten.³⁵

³¹ Konstantin Močul'skij. *Dostoevskij: žizn i tvorčestvo*. Pariž: Ymca-press, 1947, s. 157.

³² Se t.ex. *Odysséen* XI.

³³ F.M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 4, Zapiski iz Mertvogo doma*. Leningrad: Nauka, 1972, s. 11. Sidhänvisningarna för samtliga citat ur *Döda huset* kommer att referera till denna volym, som förkortas PSS 4.

³⁴ Se Dilworth, s. 23-24.

³⁵ Auerbach 1959, s. 183-184.

Den metaforiska döden i tukthuset har naturligtvis fler potentiella innebörder än förlust av individuell personlighet och vitalitet. Den kan också representera en *andlig* eller *moralisk död*, som kännetecknar såväl den enskilde fångens själstillstånd som fångkollektivet i stort. I tukthuset och dess invånare anas stundvis ett moraliskt vakuum, som inte bara förklaras med att förbrytare från början är depraverade individer, utan uppstår *ur* själva tillvaron i Döda huset; Gorjančikov konstaterar utan omsvep: ”если [весь этот народ] и не был прежде развращен, то в каторге развращался” (*PSS* 4, s. 13). Föreställningen om dödsrikets moraliska laddning hör till det kristna paradigmet, och därmed också till Dantes *Inferno*. I en omvänd utläsning av helvetesmetaforen, där sakledet får beteckna bildledet, förläggs ursprunget till helvetets ondska inte enbart till dess mänskliga utövare, utan också till själva inrättningens struktur.

Ondskans anatomi: Bödeln i människan

Dantes rörelse ner genom Infernos nio cirklar är i *Den gudomliga komedin* sammanflätad med ett nedstigande i tilltagande grader av synd. Det moraliska landskapet i *Inferno*, som står i ett metaforiskt förhållande till det fysiska, har en direkt representation i syndens utövare, som utgör konkreta instanser av det moraliska onda. Ondskans princip inkarneras också i djävlar, helvetets stab av vakter och bödlar. Dantes helvete är således utformat som ett galleri av mänsklig och nedanförmänsklig last och ondska, ett ”moraliskt museum” med avskräckande och förskräckande exempel. Delar av *Döda huset* låter sig också inordnas i denna modell: Gorjančikovs skildring innehåller ett antal porträtt av depraverade individer, moraliska monster av närmast mytologiska proportioner: bland fångarna Gazin, A-v och Orlov,³⁶ bland befälet den ”åttaögde” majoren och exekutionsmästaren Žerebjatnikov. Avsaknaden av en linjär framställningsform i *Döda huset*, och det ständiga återuppsykandet av motiv och karaktärer, förhindrar dock dessa porträtt från att placeras i en sekvens jämförbar med Dantes: istället framträder en enda stor myllrande tavelduk. Presentationerna av ondskan i tukthusfångarnas gestalter följer ingen klar systematik; faktum är att Dostoevskij snarast ifrågasätter sådan systematik, dels implicit i den kritiska skildringen av fångslets officiella klassifikationssystem, men också explicit:

Впрочем, вот я теперь силюсь подвести весь наш острог под разряды; но возможно ли это?
Действительность бесконечно разнообразна сравнительно со всеми, даже и самыми

³⁶ Močul'skij uppmärksammar indirekt dessa gestalters mytologiska resning; han menar att Gazin personifierar ondskans destruktiva sida (Ahriman), och Orlov dess magnificens (Lucifer). – se s. 159-160.

хитрейшими, выводами отвлеченной мысли и не терпит резких и крупных различий. Действительность стремится к раздроблению. (PSS 4, s. 197)

Detta stycke, med dess påstående om verklighetens oändligt mångskiftande, splittrade karaktär, kunde nästan läsas som programmatiskt för Dostoevskijs romankonst som helhet: människan och hennes värld är betydligt mer irrationell och kaotisk än Dantes på aristotelisk moralfilosofi grundade gradering av synden och dess utövare.

Döda huset har alltså starka inslag av den inkarnerade eller instansierade form av ondska som påträffas i *Inferno*, men saknar den graderade struktur som skulle kunna göra den till en vägledande princip för narrativet. Den konkreta framställning av det moraliska landskapet som kännetecknar den litterära helvetesskildringen i Dantes tradition undergår här en metaforisk omtolkning – varmed det återförs till sin ursprungliga, egentliga domän: det mänskliga psyket. Det är ner i detta psykes djup som Gorjančikov analogt med pilgrimen Dante klättrar; och i denna bemärkelse kan också *Döda huset* anses orienterad *inåt* och *nedåt*.

Kroppsstraffningen hör till de tukthusfenomen som väcker ett nästintill patologiskt intresse hos *Döda husets* berättare. I det kapitel som utgår från fästningens lasarett framförs en rad berättelser och resonemang om prygel där *bödeln* (ry. *palač*) spelar en framträdande roll; och Gorjančikov utvecklar tanken på ett släktskap mellan förbrytaren och bödeln, där den senare fungerar som en symbol för onskan i den förra. Den externa bödeln, exemplifierad i den demoniske exekutionsmästaren Žerebjatnikov, internaliseras här till en *bödel i människan*, som får illustrera onskans ursprung och tillväxt i människonaturen (som synonyma med ”bödel” används i detta avsnitt beteckningarna ”tyrannen” och ”vilddjuret”):

Есть люди как тигры, жаждущие лизнуть крови. Кто испытал раз эту власть, это безграничное господство над телом, кровью и духом такого же, как сам, человека, так же созданного, *брата по закону Христову*; кто испытал власть и полную возможность *унизить самым высочайшим унижением другое существо, носящее на себе образ божий*, тот уже поневоле как-то делается не властен в своих ощущениях. Тиранство есть привычка; оно одарено развитием, оно *развивается, наконец, в болезнь*. Я стою на том, что самый лучший человек может *огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя*. Кровь и власть пьянят: развиваются загрубелость, разврат; уму и чувству становятся доступны и, наконец, сладки самые ненормальные явления. *Человек и гражданин гибнут в тиране навсегда, а возврат к человеческому достоинству, к раскаянию, к возрождению становится для него уже почти невозможен* [Kursiveringen är min – C.D.]. (PSS 4, s. 154)

Dostoevskij kartlägger här den inre geografi eller anatomi som återkommer som ett bakomliggande mönster i många av *Döda husets* beskrivningar av våldsbrott, bland dem de två viktigaste och mest omfattande – ”Akul’kas make” och ”Baklušins berättelse”: en förnedrad och förtryckt individ begår fruktansvärda handlingar utifrån en känsla av maktlöshet, i ett försök att etablera sitt herravälde över en annan människa. Det är en krampaktig yttring av den egna viljan, som till varje pris söker ett utlopp. Samma impuls

driver bödeln att fördubbla sina insatser mot den som på stupstocken inte skriker av smärta och tigger om nåd, och därmed erkänner hans överhöghet. Dostoevskij beskriver detta ”bödelsyndrom” som en social sjukdom, karakteristisk för livegenskapens Ryssland. Men fenomenet är inte av rent patologisk art. Förbrytarens förhärdelse framställs också i citatet ovan som förlusten av den moraliska och andliga värdighet som tillkommer människan såsom Guds avbild och likhet. För att befästa sin makt över andra förnedrar han denna avbild i en annan människa – en broder i Kristus – och förlorar därmed (ironiskt) makten över sig själv och sina begär. Denna utveckling, driven i vanans hjulspår, kan till slut fortskrida till en rent djurisk nivå. Människan mister sin mänsklighet, nästan oåterkalleligt. Detta moraliska förfall beskrivs med en vanlig metafor som ett slags inre död (”Человек и гражданин гибнут в тиране навсегда”) utan hopp om pånyttfödelse (”а возврат к [...] возрождению становится для него уже почти невозможен”). I människans ställe framträder tigern, tyrannen, vilddjuret – bödeln.

Vidare förklarar Gorjančikov sin övertygelse att även den bästa av människor har potentialen att förvandlas till detta monster. Tesen uttrycks mer slagkraftigt två stycken längre ner i texten: ”Свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке.” (PSS 4, s. 155) Denna bödel i människan, ondskan i embryonisk form, uppträder mot bakgrund av talet om Guds avbild i människan som ett avtryck av en motsatt princip. Idén om en fördärvad tendens i människonaturen som gör henne benägen eller förutbestämd till ondskan kan naturligtvis förknippas med den i ortodox tradition mindre framträdande läran om arvsynden. Men bödeln är i Dostoevskijs beskrivning inte bara ett korrumpert gott, utan ett ontologiskt ont med egna rötter i själen. Inom ramen för kristen eskatologi kan bödelsbilden i människan identifieras med det från Uppenbarelseboken bekanta ”vilddjurets märke” (ry. *načertanie zverja*).³⁷ En sådan tolkning kan vidare beläggas med ett analogt uttalande av Ivan Karamazov under samtalet med Aleša i *Bröderna Karamazov* (*Brat'ja Karamazovy*, 1880), där det explicit talas om det dolda *vilddjuret* i människan:

Во всяком человеке, конечно, таится зверь, зверь гневливости, зверь сладострастной распяемости от криков истязуемой жертвы, зверь без удержу, спущенного с цепи, зверь нажитых в разврате болезней, подагр, больных печенок и проч.³⁸

Inferno kulminerar i visionen av ”kejsaren i kvalens rike” och ”all smärtas upphov” (*Inferno* XXXIV 29 resp. 36)³⁹ – Lucifer, en dreglande trehövdad jätte med tjock ragg och

³⁷ Upp 13:16.

³⁸ F.M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T.14, Brat'ja Karamazovy, knigi I-X*. Leningrad: Nauka, 1976, s. 220.

fladdermusvingar. *Döda husets* centrala helvetesvision är internaliserad: när Dostoevskij avtäcker ondskans ansikte visar han inte ett mytologiskt vidunder, utan den del av det mänskliga psyket i vilken djävulen kanhända har sin förebild – jfr Ivan Karamazovs ord: ”Я думаю, что если дьявол не существует и стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию.”⁴⁰ Bödeln i människan står för en av de två ytterligheter i relation till vilka alla företeelser i *Döda husets* värld definieras, och mot vilka de rör sig i descension och ascension.

Fördömelse, ånger och hopp

De fördömda andarna i *Komedin* besitter alla de själsförmågor en levande människa har – utom förmågan till ånger, och till hopp. De har hamnat i Inferno eftersom de inte ångrat sin synd före döden. Väl där, i det statiska helvetet, är det för sent för ånger och omvändelse: i döden är syndarna evigt fastfrusna i den karaktär de haft under sin livstid. De är fördömda för att de inte kan ångra sig, och eftersom de vet att de är fördömda saknar de hopp. Den berömda inskriften över ingången till Inferno kan tjäna som illustration:

Igenom mig går man till sorgestaden,
igenom mig till plåga utan ände,
igenom mig till ett förtappat släkte.
Rättvisa drev den höge som mig byggde:
gudomlig allmakt och den högsta vishet
har med den första kärleken mig danat.
Alla de ting som före mig har skapats
är eviga, och jag består för evigt.
Lämna allt hopp, ni som går över tröskeln. (*Inferno* III 1-9, s. 23)

Innanför portarna, som ”består för evigt”, väntar ”plåga utan ände” för ”ett förtappat släkte”. Den avslutande uppmaningen ”Lämna allt hopp, ni som går över tröskeln” utpekar den logiska länken mellan fördömelse (en metafysisk kategori) och hopplöshet (en psykologisk kategori).

Fördörelsens centralitet i helvetets ”programförklaring” hos Dante väcker frågan om dess eventuella roll i *Döda huset*, och därmed även om de andra komponenterna i begreppsklustret fördömelse-ånger-hopplöshet. Riccardo Picchio, vars kritik av A. Miljukovs illa genomtänkta analogier redan omnämnts, förefaller avfärda jämförelsen mellan Dantes fördömda och

³⁹ Dante Alighieri. *Den gudomliga komedin*, övers. Ingvar Björkeson. Stockholm: Natur och Kultur, 1983, s. 144. Samtliga sidhänvisningar till *Komedin*, som ges i brödtexten tillsammans med sång- och versnummer, kommer att referera till denna utgåva.

⁴⁰ PSS 14, s. 217.

tukthusets dömda med hänvisning till de senares tidsbegränsade straff.⁴¹ Det är naturligtvis riktigt att det inte är samma sak att skickas till Sibirien på straffarbete som att kastas i den eviga elden. Detta förhindrar dock inte helvetets fördömelse från att stå i en metaforisk relation till tukthusfångens själstillstånd; och metaforen inbegriper såväl olikhet som likhet (jfr Ricoeur). Medan Picchio säkert har rätt beträffande Miljukov är det direkt felaktigt att påstå att Dostoevskij i *Döda huset* inte anknyter till Dantes begrepp om fördömelse; han har i sin text integrerat ett citat ur *Inferno* som öppet deklarerar parallellen. Dantes ”förtappade släkte” (it. *la perduta gente*) uppträder nämligen i en direktöversättning till ryska såsom *pogibšij narod*. Denna bevingade formulering används som en beteckning på fångkollektivet; Dostoevskij låter fångarna säga om sig själva: ”Мы погибший народ [...] – не умел на воле жить, теперь ломай зеленую улицу, поверяй ряды.” (PSS 4, s. 13) Uttrycket plockas upp av den fiktive redaktören, som i sitt förord säger sig ha fångslats av ”некоторые особенные заметки о погибшем народе”. (PSS 4, s. 8) Såväl Jackson som Lewis Bagby har i fotnoter (!) utpekat detta *pogibšij narod* som ett direkt Dantecitat.⁴² I sin inledande position i förordet får det närmast funktionen av ett inlånat motto, och tycks genom att peka bakåt mot *Inferno* inordna *Döda huset* i västerlandets litterära kanon och den traditionella ”helvetestexten”, samtidigt som uttrycket tilldelas en ödesmättad tyngd. Men i sin andra kontext – uttalat inte av den litterärt bildade Gorjančikov, utan av bondearrestanterna, och inbäddat (gömt?) i dokumenterat autentiska folkliga uttryck⁴³ – framstår det som naturligt och förlorar citatets ”främmande” effekt. Det är också rimligt att det befolkningslager som poetiskt benämner brottslingarna *nesčastnye* skulle kunna använda ett epitet som *pogibšij*. Det ”förtappade släktet” kommer mot läsaren från två håll, ett litterärt-mytologiskt och ett vardagligt-realistiskt.

Vari består då tukthusfångarnas ”fördömelse”? Fördömelse innebär i den kristna traditionen förvisning ur Guds åsyn. Hos Dostoevskij ligger tyngdpunkten på skilsmässan och förfrämligandet från *människorna*; jfr t.ex. Raskolnikovs plågsamma upplevelse av isolering och alienering från den mänsklighet han försyndat sig mot efter mordet på pantlånerskan i *Brott och straff* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866). Den bästa formuleringen av

⁴¹ Picchio, s. 594. Picchio vänder sig här huvudsakligen mot Miljukovs formulering av parallellen – denne förefaller inte helt på det klara med att skärselden inte utgör en avdelning av Dantes helvete – men signalerar också att själva jämförelsen är ologisk.

⁴² Jackson, s. 353 not 6 och Lewis Bagby. ”Dostoevsky’s Notes from the Dead House: The Poetics of the Introductory Paragraph.” *Modern Language Review*, 81 (1986), s. 144 not 16.

⁴³ Fraser som återges omedelbart i anslutning till omnämmandet av *pogibšij narod* återfinns i snarlik form i Dostoevskijs ”sibiriska anteckningsblock” – *sibirskaja tetrad’* – på plats nr 5: ”Не слушался отца и матери, так послушайся теперь барабанной шкуры”, och nr 169: ”Умел людей резать, теперь ломай зеленую улицу, поверяй ряды” – citerat efter bilaga till PSS 4, s. 235 resp. 240.

fångkollektivets känsla av fördömelse görs i negativa termer vid ett av de undantagstillfällen då denna fördömelse tillfälligt lyfts: ”арестант бессознательно ощущал, что он [...] как будто соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть, отверженец, погибший человек, ломоть отрезанный... [Kursivering är min – C.D.]” (PSS 4, s. 105). Här används betecknande åter uttrycket *pogibšij čelovek*, tillsammans med *lomot’ otrezannyj*, som kanske kunde översättas med ”en avsågad gren”. En liknande bild av fördömelse ges i Gorjančikovs presentation av de grävsta förbrytarna på särskilda avdelningen: ”Это были [...] отрезанные ломти от общества, с проклейменным лицом для вечного свидетельства об их отвержении.” (PSS 4, s. 10). Fångnen är naturligtvis fysiskt isolerad från omvärlden, men han är också avskuren från samhällskroppen på ett mer grundläggande och permanent sätt. Brännmärket i pannan utpekas som symbolen för denna utstötthet – det är ett outplånligt Kainsmärke som evigt skall avskilja honom från resten av mänskligheten.

Det kan i korthet påtalas att isoleringen inte bara skiljer fångarna från världen utanför murarna, utan även råder i deras gemensamma liv: den påtvingade fysiska samlevnaden paras med ett själens främlingskap inför olycksbröderna. Vänskap uppges saknas nästan helt i tukthusvärlden, och tonen i umgänget fångarna emellan är tvär och butter. Ingen delar med sig av sitt förflutna utom i undantagsfall, och ingen är intresserad av att höra en annans historia. Tukthusfångarna liknar Dantes Farinata och Cavalcante (*Inferno X*), som dväljs hopklämda som sardiner i en brinnande sarkofag men är fullständigt okänsliga för varandras lidande.⁴⁴

Den temporal aspekt av helvetets fördömelse – dess evighet – kan naturligtvis i Miljukovs efterföljd anses metaforiskt ekvivalent med de icke tidsbestämda fängelsestraffen på tukthusets ”särskilda avdelning”, som rymmer de allra grävsta förbrytarna. Den kan också förklaras med hänvisning till den helvetiska kronotopens tvångsmässiga och meningslösa upprepning, som suggererar en avstannad tid. I den mån fördömsen – isoleringen från resten av mänskligheten – utgör en mental kategori kan man även tala om tukthusstraffet som en evig återvändsgränd för själen, eftersom dess avsedda försonande funktion inte realiserar. Liksom det helvetiska straffet bara väcker syndarens förbittran mot den Gud som bär ansvaret för hans situation skärper tukthusstraffet fångens alienering:

Конечно, остроги и система насильных работ не исправляют преступника. [...] В преступнике же острог и самая усиленная каторжная работа развивают только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие. [...] Конечно, преступник, восставший на общество, ненавидит его и почти всегда считает себя правым, а его виноватым. (PSS 4, s. 15)

⁴⁴ Jfr Dilworth, s. 16.

Tukthusstraffet är alltså inte en väg ur fördömelse och tillbaka till människorna, utan tjänar bara till att permanenta fångarnas fördärvliga egenskaper och öka motsättningen med samhället; det är ”infernaliskt” snarare än ”purgatoriskt”. Det kan inte betraktas som botgöring – dels för att det resultat som man kan vänta sig av bot de facto uteblir, men också för att det rätta sinnelaget saknas: fången känner enligt Gorjančikov ingen ånger.

Den totala avsaknaden av ånger utgör en av de viktigaste likheterna mellan Dantes fördömda och tukthusfångarna. Senare i sitt liv kom Dostoevskij att revidera denna bild i enlighet med sin egen övertygelse om lidandets frälsande verkan, men budskapet i *Döda huset* är otvetydigt:

Я сказал уже, что в продолжение нескольких лет я не видал между этими людьми ни малейшего признака раскаяния, ни малейшей тягостной думы о своем преступлении и что большая часть из них внутренне считает себя совершенно правыми. Это факт. (PSS 4, s. 15)

Varför känner fångarna ingen ånger? Frågan besvaras inte uttryckligen. Det antyds att bondearrestanterna saknar samvetskval delvis på grund av sin bristande fostran, eftersom en bildad, civiliserad person med ett ”utvecklat samvete” ofta är medveten om sin skuld. Jackson förbinder i första hand frånvaron av personlig ansvars känsla i tukthuset med fångarnas fatalism, deras upplevelse av maktlöshet inför ett obevekligt öde, liksom med folkets fullkomliga alienering från den styrande klass som står bakom den samhällsordning de förbrutit sig mot.⁴⁵ Faktum är att även den ryska allmogen tenderar att frikänna brottslingarna från ansvar, vilket tar sig uttryck i att de kallar dem för ”de olyckliga”:

[Простой народ] никогда не корит арестанта за его преступление, как бы ужасно оно ни было, и прощает ему всё за понесенное им наказание и вообще за несчастье. Недаром же весь народ во всей России называет преступление несчастьем, а преступников несчастными. (PSS 4, s. 46)

Nära Jacksons idé om fatalismen ligger förklaringen att tukthusfångarna inte ångrar sig för att det är för sent. Den som redan upplever sig själv som fördömd har inget skäl att ångra, och inget kapital att investera i botgöring.

Avsaknaden av ånger är inte bara en parallell till Dantes litterära helvete, den utgör också underförstått den direkta, kausala förbindelselänken mellan de två anstalterna i *Döda husets* överordnade metafor: den som inte med ånger sonar sitt brott omplaceras i döden från ett timligt till ett evigt fängelse. Tukthuset är inte bara en jordisk avbild av helvetet, utan dess temporala förstadium. Den tydligaste bilden av denna övergång från det bildliga till det

⁴⁵ Jackson, s. 10 och 120.

faktiska helvetet – realiseringen av helvetesmetaforen – återfinns i bastuvisionen, där Gorjančikov uttalar orden: ”Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место.” (PSS 4, s. 99)

Den tredje egenskap som utmärker helvetets förtappade formuleras i *Komedins* mest kända vers: ”Lämna allt hopp, ni som går över tröskeln” (it. *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*). Dessa ord riktade till de fördömda tycks så stränga att pilgrimen Dante måste invända: ”Hård, mästare, mig synes deras mening” (*Inferno* III 12, s. 23). Uppgivandet av hoppet är som bekant den sista kapitulationen människan är förmögen till, efter vilken bara döden återstår; enligt ett sätt att se är detta döden, och själva formeln för Inferno. Hoppets problematik har inte oväntat en viktig plats i Gorjančikovs reflektioner om tukthusfångens psyke. Det finns bland fångarna individer som förlorat allt hopp, men de är i minoritet:

Впрочем, сдается мне, что в остроге был еще *отдел вполне отчаявшихся*. Таков был, например, и старик из Стародубских слобод; во всяком случае таких было очень мало. [...] Сошедший с ума, зачитавшийся в Библии арестант [...] вероятно, тоже был из отчаявшихся, из тех, кого покинула последняя надежда; а так как совершенно без надежды жить невозможно, то он и выдумал себе исход в добровольном, почти искусственном мученичестве [Kursiveringen är min – C.D.]. (PSS 4, s. 196-197)

”Те, кого покинула последняя надежда” skulle kunna vara en parafras av det ovan citerade stället i *Komedin*, där subjekt och objekt helt enkelt bytt plats. Den psykologiska realismen tillåter dock knappast ett direkt övertagande av helvetets totala hopplöshet: fångarna är trots allt levande varelser och kan inte fungera utan ett mål att sträva mot och fästa sina förhoppningar vid. Men hoppet i Döda huset är enligt berättaren av ett annat slag än det hos en människa som lever i frihet – det är fantastiskt, sjukligt, och visar därigenom på ett släktskap med Inferno. Den typ av planer tukthusfången gör upp för framtiden är hopplöst orealistiska – så har t.ex. Isaj Fomič planerat hur han vid sin frisläppning efter tolv års inspärning med en speciell salva skall avlägsna sina brännmärken i pannan och på kinderna, så att han kan gifta sig (det klassiska ”komediska” slutet). Tar man hänsyn till brännmärkets omtalade *eviga* symbolik framgår det att han i själva verket hoppas häva sin egen fördömmelse. Detta sjukliga hopp, som påminner om en febersfrossa, och yttrar sig i en stämning av undertryckt oro, irritation och otålighet, präglar tukthusmiljön till den grad att Gorjančikov däri ser dess främsta kännetecken:

Люди, присланные на всю жизнь, и те густились или тосковали, и уж непременно каждый из них про себя мечтал о чем-нибудь почти невозможном. Это всегдашнее беспокойство, выказывавшееся хоть и молча, но видимо; эта странная горячность и нетерпеливость иногда *невольно высказанных надежд, подчас до того неосновательных, что они как бы походили на бред*, и, что более всего поражало, уживавшихся нередко в самых практических, по-видимому, умах, — *всё это придавало необыкновенный вид и характер этому месту, до того, что, может быть, эти-то черты и составляли самое характерное*

его свойство. Как-то чувствовалось, почти с первого взгляда, что этого нет за острогом. Тут все были мечтатели, и это бросалось в глаза. Это чувствовалось болезненно, именно потому, что мечтательность сообщала большинству острога вид угрюмый и мрачный, нездоровый какой-то вид [Kursiveringen är min – C.D.]. (PSS 4, s. 196)

Hoppet som liknar en feberfrossa kopplas här till beteckningen av fångarna som *mečtateli*. Dostoevskijs romanvärld innehåller många ”drömmare” – bl.a. Raskolnikov, vars *bezobraznaja mečta*⁴⁶ är den verklighetsfrånvända, sjukliga fantasi som bemäktigar sig hans medvetande och leder till mordet på pantlånerskan. *Mečtatel’nost’* är sålunda inte endast ett patologiskt tillstånd; ”drömmet” är också förknippat med vägen till fördärvet, och står i ett motsatsförhållande till den botgöring som leder till frälsning.

De metafysiska villkor som i *Inferno* fastställs med gudomlig auktoritet blir i *Döda huset* behandlade som egenheter i tukthusfångens psykologi och livsattityd. Dostoevskijs väv av fördömelse, ånger och hopp är inte identisk med Dantes, men detta tematiska klusters centrala position i verket bidrar till förståelsen av tukthuset som en oblik bild av helvetet. I frågan om fördömelse sker en förskjutning från ett teocentriskt till ett antropocentriskt perspektiv: alienationen från den mänskliga gemenskapen utgör den jordiska anstaltens motsvarighet till den helvetiska isoleringen från Gud. Frånvaron av ånger tycks dock med några undantag lika total i tukthuset som bland de fördömda i *Inferno*, och utgör ett betydande hinder för den uttolkare som vill läsa *Döda huset* som ett frälsningsnarrativ. Den föreskrivna hopplösheten i *Inferno*, som utpekas som en psykologisk omöjlighet i *Döda huset*, representeras i modifierad form: hoppet består, men frigör sig från verkligheten.

Inferno som intertext: Baklušins berättelse och Francesca

Den sympatiska syndaren

Danteforskaren Robert Hollander använder beteckningen ”sympatiska syndare” (”sympathetic sinners”) på de mest minnesvärda figurerna i *Inferno* – Francesca (V), Farinata (X), Pietro della Vigna (XIII), Brunetto Latini (XV), Odysseus (XXVI) och greve Ugolino (XXXIII). Deras bibehållna värdighet, älskvärdhet, generositet, tragiska öde och stora lidande, jämte arten av deras brott (olovlig passion, självmord, homosexualitet och övermod), tenderar att väcka läsarens välvilja. Också pilgrimen Dante visar vid flera tillfällen medlidande med dem, men han tillrättavisas av Vergilius, Förnuftets röst. Samtliga förtjänar sin plats i helvetet, eftersom gudomlig rättvisa placerat dem där. En del av pilgrimens

⁴⁶ Se F.M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 6, Prestuplenie i nakazanie*. Leningrad: Nauka, 1973, s. 7.

kunskapsutveckling består i hans växande insikt om den gudomliga Försynen; hans utvecklingsgång i *Inferno* rör sig alltså från inkännande till avståndstagande. Poeten Dante, den stränge moralisten, vill enligt Hollander visa att de sympatiska syndarna försöker lirka sig ur sin egen skuld med bortförklaringar, men att Gud, som genomskådar allt slikt, tilldömt dem deras rättmätiga straff. Han lägger in detaljer i syndarnas egen framställning av sina brott som på ett subtilt sätt underminerar budskapet i deras berättelser. Det är alltså inte i första hand Dante som i moraliserande utläggningar öppet fördömer de syndare han möter: han låter istället syndarna fördöma sig själva med sina egna ord, och lämnar åt läsaren att identifiera bristerna i deras försök att urskulda sig.⁴⁷

I *Döda huset* sker utvecklingen snarast i motsatt riktning: Gorjančikov lär sig att skönja människan i tukthusfångens brännmärkta skepnad och se bortom de myndigheternas etiketter.⁴⁸ Dostoevskij skönmålar inte brottslingarna överlag, men bland dem framträder en rad personer med tilltalande karaktärsdrag och tragiska öden som väcker medlidande. Den klarast lysande stjärnan är Alej, en anmärkningsvärt vacker muslimsk ung man som hamnat på tukthuset genom sina äldre bröders förvållande. Alej jämförs av Miljukov med Francescas sorgsna skugga, men jämförelsen är inte helt lyckad – Francesca har ju trots allt begått en synd, och hur villig läsaren och pilgrimen än må vara att urskulda henne bestämmer denna synd hennes öde. Alej är en helt annan sorts karaktär, som förebådar furst Myškin.⁴⁹

Ett bättre exempel på den ”sympatiska syndaren” erbjuder den f.d. soldaten Baklušin, en entusiastisk skådespelare och den drivande kraften bakom fångarnas teateruppsättning. ”Я не знаю характера милее Баклушина”, berättar Gorjančikov. ”Его знали даже в городе как забавнейшего человека в мире и никогда не теряющего своей веселости.” (PSS 4, s. 99) Baklušin stiftar tidigt bekantskap med berättaren och umgås förtroligt med honom. Genom sin öppenhet och beredvillighet att tala avviker han från den gängse koden i såväl tukthuset som *Inferno*, och visar på sitt släktskap med de själar som blivit kvar i ”Guds fria värld”; det är inte oväsentligt att Dostoevskij låter hans goda lynne vara känt *till och med i staden*, dvs. utanför tukthusets ödesdigra murar. Sin meddelsamhet delar han med Francesca, vars höviska tilltal av Dante står i skarp kontrast till den vresiga förtegenheten hos de grövre syndarna i det lägre helvetet.

⁴⁷ Min sammanfattning av de sympatiska syndarnas roll i *Inferno* bygger på avsnittet om dessa (”The Moral Situation of the Reader of *Inferno*”) i Hollanders *Dante: a life in works*. New Haven: Yale University Press, 2001, s. 104-109.

⁴⁸ Se Dilworth, s. 22-23 och 25.

⁴⁹ Šklovskij menar att Dostoevskij tecknar Alej som en inkarnation av det absolut goda, en föregångare till Kristusfiguren furst Myškin – se s. 248.

Baklušin berättar sin historia för den nyfikne Alexandr Petrovič över ett glas te efter bastubesöket. En jämförelse visar att denna berättelse har en hel del gemensamt med Francescaepisoden i *Inferno* V; och det faktum att den följer omedelbart på den nyligen inskräpta helvetestematiken i bastuscenen bidrar kanske till att ge analogin trovärdighet. Baklušin är vid sidan om Petrov och Isaj Fomič den enda fånge som nämns vid namn i den symboliska bastuepisoden – en omständighet förankrar honom i den helvetiska kontexten. De många nivåerna av överensstämmelser mellan de två texterna, och den signifikanta, stundom ironiska effekten av avvikelserna och variationerna, skapar förutsättningar för att identifiera länken mellan den sympatiska Baklušin och Francesca som *intertextuell* snarare än *typologisk*; med det förbehållet, att Francescas mytiska status givit henne ett liv också utanför *Komedin*, som smält samman med och utfyllt luckor i Dantes text. Sannolikheten att Dostoevskij skulle vara väl förtrogen med Francescaepisoden förefaller god: den hör till antologistyckena, var synnerligen populär i Ryssland och förelåg redan i ett antal ryska översättningar vid tiden för *Döda husets* tillkomst.⁵⁰

Triangeldramat

Om den historiska Francesca da Rimini är förhållandevis lite känt. I sin kommentar till *Komedin* infogade emellertid Boccaccio en (troligen fiktiv) biografi över den sköna italienskan, vilken satte tonen för senare generationers övervägande urskuldande och inkännande inställning till hennes gestalt. Tre tidiga ryska översättningar av Francescaepisoden (Norovs i *Severnyj vestnik* 1827, D.E. Mins i *Moskvitjanin* 1853 och den anonyma prosaöversättningen i *Sovremennik* 1850) kompletterar alla Dantes text med en sammanfattning av Boccaccios biografi. ”Francescatexten” utökas genom kulturens tillförsel av nya källor och varianter. I Boccaccios tappning luras Francesca under giftermålsförhandlingarna att tro att hennes tillkommande är den sköne ynglingen Paolo istället för dennes vanställda äldre bror Gianni, en rik köpman. Under bröllopsceremonin agerar Paolo ombud för sin bror, och Francesca, som hunnit förälska sig i sin falske brudgum, kommer först efter fullbordat faktum underfund med sin nye makes identitet. Dante skildrar hur svågerparet under ”oskyldig” läsning av en romans om drottning Guineveres brottsliga

⁵⁰ De tidiga ryska översättningarna av Francescaepisoden är: A. Norovs i *Severnaja lira* 1827, D. Mins i *Moskvitjanin* 1843 (senare inkluderad i Mins översättning av hela *Inferno*, som utkom i *Moskvitjanin* 1853 och separat 1855), en anonym fri prosaöversättning (”Pečal’nye golosa poslyšalis’ otovsjudu...”) i *Sovremennik* 1850. *Inferno* V ingick också i E.V. Kologrivovas prosaöversättning av hela *Inferno*, publicerad 1842-1843 under pseudonymen F. Fan-Dim. – V.T. Dančenko. *Dante Alig’eri. Bibliografičeskij ukazatel’ russkich perevodov i kritičeskoj literatury na ruskom jazyke 1762-1972*. Moskva: Kniga, 1973, s. 37-38.

kärlek till riddar Lancelot överväldigas av passion och inleder en kärleksaffär. Gianni ertappar dem och dräper i vredesmod båda. Enligt Boccaccio kastar sig Francesca fram för att motta ett svärdshugg ämnat för Paolo, och begravs tillsammans med sin älskare.⁵¹

Liksom Francesca hos Dante framför Baklušin själv i första person berättelsen om sin förbrytelse som svar på pilgrimens frågor. Den stilige underofficeren Baklušin är informellt förlovad med den söta och ärbara tyska flickan Luiza. När en avlägsen släkting till Luiza, en tysk urmakare, bestämmer sig för att ta sig en hustru på sin ålderdom accepterar hon hans frieri och övertalar sin fästman att inte hindra henne från att ingå det fördelaktiga äktenskapet och därmed ”ta ifrån henne hennes lycka”. När han får höra att saken skall nå ett slutgiltigt avgörande hemma hos den rike släktingen en viss söndag kan Baklušin emellertid inte hålla sig borta. Han dyker upp oinbjuden och viftar med en pistol. När tysken hånar honom förlorar han kontrollen och skjuter honom. Efter två veckor, under vilka han njuter kärlekens frukter med Luiza, häktas Baklušin och hamnar på grund av trotsigt beteende under rättegången slutligen på särskilda avdelningen.

En rad likheter i intrigen är uppenbara. Också Baklušins berättelse kretsar kring ett triangeldrama med två unga älskande och en rik äldre man; men istället för att utmytna i det unga parets heroiska död som Kärlekens martyrer slutar historien med att den rike gubben dör för ynglingens hand – kanske det lyckliga slut som många romantiskt sinnad läsare av *Komedin* skulle önskat åt Paolo och Francesca. Baklušin går dock inte ostraffad, och hans (låt vara orättvisa) placering i tukthusets ”särskilda avdelning” motsvarar i fängelsets organisation ironiskt nog ungefär den plats i nedre helvetet som den annars älskvärda Francesca hatiskt tillräknar sin make (”Kaina väntar honom som oss dräpte.” – *Inferno V* 107, s. 33).

Paolo och Francesca är unika i helvetet eftersom de inte är ensamma. Alla andra själar – även de som straffas för sin brottsliga kärleks skull – är isolerade i sitt lidande, men Paolo och Francesca är förenade även i döden; Paolo (som aldrig nämns vid namn) kallas signifikant av Francesca för ”han som aldrig ifrån mig skall skiljas” (*Inferno V* 135, s. 34). I fallet Luiza-Baklušin sker motsatsen. Efter mordet på urmakaren tycks det som att brottet sammansvetsat de älskande oupplösligt: Luiza, som (med visst fog) tar på sig skulden för det hela, bedyrar under tårar att hon aldrig tänker skiljas från Baklušin: ”И уж так она, так ко мне привязалась! Плачет: ’Я, говорит, за тобой, куда тебя сошлют, пойду, все для тебя покину!’” (*PSS* 4, s. 103) Läsaren hör dock inget om att Luiza faktiskt skulle ha gått i

⁵¹ Giovanni Boccaccio. *Boccaccio's Expositions on Dante's Comedy*, övers. Michael Papio. Toronto: University of Toronto Press, 2009, s. 279-281.

sibirisk exil. Hennes löfte förebådar det Sonja ger Raskolnikov efter hans bekännelse av mordet på pantlånerskan; men till skillnad från Luiza håller Sonja sitt ord. Som tragisk romanhjäلتinna i Francescas efterföljd är Luiza tämligen misslyckad.

Kärleken och skulden

Det finns en rad enskildheter i framställningen av Baklušins historia som anknyter till Francescas ord. Den mest iögonfallande, som jag tror måste betraktas som ett direkt citat, dyker upp i samtalet som inleder Baklušins utläggning:

- Вот оттуда-то меня уж и прислали сюда, – заметил Баклушин.
- Да за что же это? – спросил я его.
- За что? Как вы думаете, Александр Петрович, за что? *Ведь за то, что влюбился!*
- Ну, за это еще не пришлют сюда, – возразил я смеясь.
- Правда, – прибавил Баклушин, – правда, что я при этом же деле одного тамошнего немца из пистолета подстрелил. Да ведь стоит ли ссылать из-за немца, посудите сами [Kursiveringen är min – C.D.!] (PSS 4, s. 100)

Baklušin har begått ett mord; men han reducerar sitt brott, eller i alla fall drivkraften bakom det, till det faktum att han förälskat sig. Han sköt tysken liksom händelsevis, *pri etom že dele*. Läsaren av *Den gudomliga komedin* kan inte undgå att tänka på Francescas referenser till kärleken i hennes första talparti. Hon utmålar kärleken som verkande kraft i äktenskapsbrottet och orsak till parets tragiska död. Den personifierade Kärleken står som grammatiskt subjekt i de tre anaforiska meningar som sammanfattar de älskandes olycksöde: den griper, tvingar och förtär sina hjälplösa offer, ställda i objektsposition.

Kärlek, som snabbt slår rot i ädla hjärtan,
grep denne till den sköna kropp jag miste;
och än det smärtar mig hur detta skedde.
Kärlek, som tvingar en var som är älskad
att älska åter, grep mig till hans fägring
så starkt att, som du ser, den än förtär mig.
Kärlek har fört oss samtidigt i döden (*Inferno* V 100-106, s. 33)

Dessa två omskrivningar av brottsliga handlingar som av kärleken framkallade olyckor följer mönstret för den ”sympatiska syndarens berättelse”. Liksom Dante tycks Dostoevskij vilja att läsaren förhåller sig kritiskt till det som sägs; frågan ”Да ведь стоит ли ссылать из-за немца, посудите сами!” är en direkt uppmaning inte bara till Gorjančikov, utan även till publiken att själv utifrån Baklušins berättelse bedöma om hans straff är befogat eller ej. Den rike släktingen är redan från början tilldelad rollen som dramats skurk: han är tysk (och talar därför med en fånig brytning), gammal och ful med en lång näsa. Han utnyttjar sin makt över Luiza och hennes moster genom att hålla dem i ovisshet vad gäller hans avsikter, och tvingar

Luiza att gå ed på att ta avstånd från sin fästman. Baklušin får också veta att tysken känt till det unga parets kärlek och avsiktligt saboterat deras giftermålsplaner. Slutligen häcklar han Baklušin för att denne är en enkel soldat. Förtjänar vår sympatiske hjälte verkligen att skickas till Sibirien för en så värdelös människas skull? En sniken lus som bara står i vägen för andras lycka? Detta är mer eller mindre samma fråga som Raskolnikov i *Brott och straff* ställer i relation till pantlånerskan. Det svar som så småningom framträder i denna roman är *ja*: mordet på en annan människa kan inte rättfärdigas, och kräver ånger och botgöring. Men det är inte alltid tillrådligt att läsa *Döda huset* i ljuset av Dostoevskijs senare utarbetade ideologi. Ett fördömande av Baklušins handling måste ha sin grund i den primära texten. Till att börja med kommer faktiskt Gorjančikov med en egen invändning: ”Ну, за это [dvs. kärlek – C.D.] еще не пришлют сюда”. Han invänder också mot Baklušins beteckning av berättelsen som *presmešnaja istorija* (”en mycket lustig historia”):

- Однако ж как же это? Расскажите, это любопытно.
- Пресмешная история, Александр Петрович.
- Так тем лучше. Рассказывайте.
- Аль рассказать? Ну, так уж слушайте... Я выслушал хоть не совсем смешную, но зато довольно странную историю одного убийства... (PSS 4, s. 100)

Mer än så får dock läsaren inte veta gällande Gorjančikovs reaktion på berättelsen; pilgrimen Dante blir å andra sidan så rörd av Francescas lidande att han först brister i gråt och sedan svimmar, vilket också avrundar episoden.

Den allra viktigaste ledtråden kan observeras i Baklušins ordväxling med tysken omedelbart före det att han avfyrar skottet:

- Да знаешь ли ты, что от сей минуты я всё, что хочу, с тобой могу сделать? Вот хочешь, из пистолета тебя застрелю?
- Вынул я пистолет, встал перед ним да и наставил дуло ему прямо в голову, в упор. [...]
- Немец удивился, однако ж опомнился.
- Я вас не боюсь, говорит, и прошу вас, как благородный человек, вашу шутку сейчас оставить, а я вас совсем не боюсь. (PSS 4, s. 102-103)

Mordet på den tyske urmakaren är ytterligare ett uttryck för vad jag kallat det ryska ”bödelssyndromet”: i ett desperat utfall försöker den ratade, fattige underofficeren hävda sin makt över en annan människa; i detta fall en människa som socialt är honom överlägsen och dessutom upphovsman till hans egen förnedring. Baklušin blir rasande när tysken förnekar att han har honom i sitt våld, och skjuter honom just för att bevisa att så är fallet, att hans vilja i detta ögonblick är suverän. Samma drift ligger bakom det fasansfulla mordet på Akul’ka, och bildar en viktig del i den ondskans anatomi som skisseras i *Döda huset*.

Poeten Dante formulerar den klass av brottslingar Francesca tillhör såsom ”de som syndar genom köttslig lusta / och sätter sin passion före förnuftet” (*Inferno* V 38-39, s. 32) – en syn på mänsklig last som går tillbaka åtminstone till det klassiska Grekland. Också Baklušin framställer en konflikt mellan ett rationellt och irrationellt element. Precis före mordet är det som om han grips av vansinne (man erinras om grekernas begrepp om *atē*, en förblindande vrede som sänds av Zeus): ”злость уж меня сильно взяла”, ”Злость-то, значит, меня уж очень берет”, ”Ну, тут я и взбесился”, säger Baklušin. När han överväger att ge upp relationen till Luiza betonar han att han anammat det *förnuftiga* handlings sättet:

«Так вот, говорит, Саша, он богатый, и это для меня счастье; так неужели ж ты меня моего счастья хочешь лишить?» Я смотрю: она плачет, меня обнимает... Эх, думаю, *ведь резон же она говорит!* Ну, что толку за солдата выйти, хотя б я и унтер? «Ну, говорю, Луиза, прощай, бог с тобой; нечего мне тебя твоего счастья лишать.» [...] Ушел я от нее; что ж, думаю, не судьба [Kursiveringens är min – C.D.!] (*PSS* 4, s. 101)

Medan Baklušin förbryter sig mot förnuftet har den tyska flickan en mycket rationell inställning till kärleken och äktenskapet, som Dostoevskij förefaller ha associerat specifikt med den tyska nationen.⁵² De avslutande orden till Luiza – ”бог с тобой” – och kommentaren ”не судьба” indikerar att beslutet att följa hörsamma Luiza är i överensstämmelse inte bara med Förnuftets bud, utan likaledes med ödet och Guds vilja. Baklušins löfte att inte ”ta ifrån henne hennes lycka” har också högsinta konnotationer. Men hela denna förklaringsapparat är en försköning av Baklušins eftergifter för Luizas ganska tarvliga penninglystnad. Hennes begrepp om lycka, att vara rikt gift (”он богатый, и это для меня счастье”), ser särskilt illa ut i jämförelse med Baklušins tal om *sin* korta period av kärlekslycka (kanske en anspelning på Francescas reminiscenser om de förgångna ”lyckans dagar” då hon och Paolo kom samman):

Две недели меня никто не брал, и подозрения на меня никакого не было. В эти же две недели, верьте не верьте, Александр Петрович, *я всё счастье мое испытал*. Каждый день с Луизой сходились. И уж так она, так она ко мне привязалась [Kursiveringens är min – C.D.!] (*PSS* 4, s. 103)

Det är också intressant att Luiza framställer sitt dilemma som en lojalitetskonflikt där plikten binder henne till hennes rike fästman: hon påstår att tysken tvingat henne att svära ed på att

⁵² I *Spelaren* (*Igrok*, 1866) låter Dostoevskij hjälten Aleksej göra sig lustig över en imaginär kärlekshistoria i en tysk familj, där den äldsta sonen av plikttrögen gnidighet inte kan gifta sig med sin käreasta förrän han samlat ihop tillräckligt många gulden för ett solitt äktenskapsliv. Under tiden hinner kärestan, Amal’chen, bli gammal och ful: ”[Е]сть там у него такая Амальхен, с которою он сердцем соединился, – но жениться нельзя, потому что гульденов еще столько не накоплено. Тоже ждут благонравно и искренно и с улыбкой на закляние идут. У Амальхен уж щеки ввалились, сохнет. Наконец, лет через двадцать, благосостояние умножилось; гульденны честно и добродетельно скоплены. Фатер благословляет сорокалетнего старшего и тридцатипятилетнюю Амальхен, с иссохшей грудью и красным носом...” – F.M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 5, Povesti i rasskazy 1862-1866. Igrok*. Leningrad: Nauka, 1973, s. 226.

aldrig mer träffa Baklušin, och säger efter mordet att hennes tidigare handlingar motiverats av lydnad mot mostern ("Всему я, говорит, виновата, что тетки послушалась" – PSS 4, s. 103). Luiza uppvisar just de egenskaper som Francesca saknar – förnuftet och pliktlydnaden – men hennes småborgerliga (tyska) version av dessa "dygder" ger bara ett intryck av gemenhet.

Både Francescas och Baklušins tal om kärlek ställs i kontrast till andra omnämnanden av kärlek i de respektive verken. Vad beträffar *Döda huset* är berättelsen om Baklušin och Luiza förbunden med den enda andra instans av romantisk kärlek som förekommer i boken: novellen "Akul'kas make", som dessutom har det gemensamt med Baklušins berättelse att den framförs oförmedlat, i gärningsmannens egna ord.⁵³ Där möter oss ännu ett triangeldrama påminnande om Paolo-Francesca-Gianni: en svartsjuk make (Šiškov) mördar sin hustru (Akul'ka) för hennes kärlek till/ utomäktenskapliga förhållande med en man med vilken hon tidigare varit förlovad och som har speciella band till maken (Fil'ka Morozov, Akul'kas förtalare och Šiškovs bästa vän). Båda älskande dör som martyrer för kärleken: Šiškovs långvariga misshandel av Akul'ka har som grund hans skam över att vara gift med en kvinna som allmänt tros vara lösaktig. Droppen som får bägaren att rinna över och driver honom till mordet är Akul'kas tillkännagivande av sin oförminskade kärlek till Fil'ka Morozov efter dennes ödmjuka offentliga ursäkt. Fil'ka blir, som Gary Rosenshield påtalar i en artikel om den inskjutna novellen, soldat (och går därmed en säker död till mötes) som ett resultat av den olyckliga kärleken till Akul'ka.⁵⁴

Till skillnad från Paolos och Francescas visar sig Akul'kas och Fil'kas förhållande ha varit fullkomligt kyskt: Fil'kas påståenden att han skulle ha legat med Akul'ka exponeras som osanna av honom själv. Akul'ka närmar sig istället Beatrice, vars kärlek till Dante (och hans till henne) är platonisk inte bara i bemärkelsen icke-köttslig, utan också i det avseendet att den pekar mot ett högre gott och verkar frälsande. Akul'ka förenar Francesca och Beatrice. Akul'kas osjälviska kärlek utgör en kontrast till Luizas egoism, och Baklušins våldsamma reaktion på den egna förnedringen avtecknar sig mot Akul'kas passiva acceptans av de många orättvisor och övergrepp som hon utsätts för.

Jag menar att man med fog kan betrakta *Inferno V* som intertext till Baklušins berättelse. Här föreligger inte bara en snarlik berättarsituation (syndaren i helvetet berättar för pilgrimen om sin förbrytelse) en motivisk överensstämmelse (kärlekstriangeln, vars behandling i flera

⁵³ Även andra kritiker har noterat att de två berättelserna bör läsas ihop; Gary Rosenshield beskriver "Baklušins berättelse" som "a sort of companion piece to [Akul'kas husband]" – se "Akul'ka: The Incarnation of the Ideal in Dostoevskij's Notes from the House of the Dead." *Slavic and East European Journal* 31,1 (1987), s. 14.

⁵⁴ Rosenshield, s. 14: "One can also understand why Fil'ka sold himself into the army: without Akul'ka he has no reason for living. [...] Fil'ka Morozov [...] destroys himself from unrequited love".

avseenden följer, varierar eller inverterar Dantes), och ett övertagande av Dantes modell för den ”sympatiska syndaren”; det finns dessutom en ”distinkt partiell överensstämmelse” eller ”signal” i texten, ett adapterat citat av Francescas ord om kärleken, som motiverar mer genomgripande analogier. Det går även att betrakta avsnittets placering omedelbart efter bastuscenens helvetestablå som en signal på aktiveringen av en infernalisk intertext.

Frågan om intertextualitet i ”Baklušins berättelse” blir särskilt intressant med hänsyn till att ”förlagan” i sin tur har en uttryckligen angiven intertext: riddarromansen om drottning Guinevere och Lancelot. Här får Dantes text dessutom en metalitterär nivå (jfr Genettes *metatextualitet*), såsom litteratur som kommenterar litteratur: Francesca är den första i en lång rad av hjältinnor som förläst sig på romaner och försökt efterbilda dem i sitt eget liv (jfr t.ex. Emma Bovary). Också ”Baklušins berättelse” kan därför sägas utgöra en kommentar på den ”romantiska” litteraturen, men här snarast i parodins form. Liksom Dante exponerar Dostoevskij de själviska bevekelsegrunder som ofta maskeras av en högstämmd retorik om kärleken. Skildringen av Baklušin och Luizas ”romantiska äventyr” är en litterär parodi; men den underliggande moralisk-psykologiska problematiken, gemensam för Dante och Dostoevskij, ger berättelsen en allvarlig kärna.

Baklušins koppling till Francesca har dubbel valens: å ena sidan är hon en sympatisk karaktär som framkallar både läsarens och pilgrimens medlidande, och hennes monumentala kärlek kan i någon mån rättfärdiga hennes handlingar. Genom att anknyta till Francescas patos framstår Baklušin som en högrest och ädel individ, liksom Francesca gav sin otrohetshistoria ett mytiskt skimmer genom att jämföra den med Lancelot och Guineveres. Å andra sidan kan Luiza, Francescas motsvarighet, knappast leva upp till sin förebilds värdighet. Och även Francesca är, som redan påtalats, en i *Komedin* rättvist fördömd synderska. Hennes ursäkter måste vara otillräckliga i Guds ögon; och det samma gäller när det kommer till kritan Baklušin.

II. KARNEVAL

Denna del av uppsatsen undersöker *Döda husets* adaption av element i en specifik typ av helvetesframställning – den karnevaliserade underjorden, sådan som den definieras av Michail Bachtin. Jämförelsen med Dante spelar en underordnad roll; i första hand upprättas ett samband med en bredare folklig tradition i konst, litteratur och scenframträdanden.

Relevanta delar av *Inferno*, som uppvisar ett inflytande från folkfantasin föreställningar om den ”muntra underjorden”, behandlas här i illustrativt syfte.

Bachtins karneval och den muntra underjorden

Michail Bachtin beskriver i *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* (1965) karnevalen som ett folkligt rituellt-skådespelsartat (*obrjadovo-zreliščnyj*) kulturfenomen livaktigt under medeltiden och renässansen. Karnevalen, som firades före fastan i katolska länder, erbjöd under begränsade tidsperioder folket en alternativ värld eller livsform som stod i ett motsatsförhållande till kyrkans och feodalismens av dystert allvar präglade världsbild. Det karnevaliska livet utgick istället från skrattets princip. Detta ”universella skratt”, riktat mot allt och alla – men i synnerhet mot överheten – befriade från allehanda dogmer, förbud, föreskrifter och etikettsregler, vilka ersattes med en atmosfär av ”munter relativitet”. Under karnevalen upphävdes de hierarkiska skiljelinjer som strukturerade det medeltida samhället; ofta tillämpades inversionens logik, varmed den rådande världsordningen vändes uppochner (*mir naoborot, naiznanku*). De karnevaliska riterna utgjorde ofta parodier på den officiella kulturens former, ett vanvördigt gyckel med kyrkans och den sekulära maktens symboler.

Karnevalen präglas av förändringens och förnyelsens patos, och förenar undergång med pånyttfödelse som två oskiljaktiga sidor av ett organiskt helt. Döden är i den karnevaliska ikonografin havande, och dödsrikets käftar sammansmälter med det livgivande modersskötet. Denna dubbelhet återspeglas i det karnevaliska skrattet, som skiljer sig från rent negativa satiriska hånskrattet: det är *ambivalent*, och bekräftar samtidigt som det förkastar. Ambivalensen kännetecknar också de ”karnevalistiska handlingarna” – kröningen och detroniseringen av karnevalens narrkonung, iscensättningen av lekfulla fältslag, den muntra rituella pryglin m.m.

Karnevalens skrattdrivna degradering (*sniženie*, bokstavligen ”[ned]sänkning”) av det höga yttrar sig inte bara i profanering och hierarkisk inversion; den har en mer konkret dimension kopplad till bejakandet av den ”materiellt kroppsliga principen”. Karnevalen tar ner det abstrakta-andliga till det kroppsligas nivå och lyfter fram det ur officiell kultur bannlysta ”kroppsliga nedre” (könsorgan, ekskrementer etc.), som ställs i relation till det topografiska och kosmologiska nedre (graven, underjorden) och det stilistiska nedre registret (svordomar, invektiv, obsceniteter, burlesk komik).

I sin behandling av karnevaliseringens mekanismer återkommer Bachtin gång på gång till ett centralt föreställningskomplex som uppvisar en elementär överensstämmelse med karnevalen: helvetet. Den italienske litteraturhistorikern Piero Camporesi, som uppenbarligen inspirerats av Bachtin, förklarar: ”[H]ell and carnival are so interwoven in the popular consciousness as almost to merge.”⁵⁵ I såväl *Tvorčestvo Fransua Rable* som *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (1963) förbinds karnevalen och den folkliga skrattkulturen med populära framställningar av den ”muntra underjorden” i medeltidens och renässansens litteratur, scen- och bildkonst. Utgångspunkten är den för helvetet och karnevalen gemensamma inversionsprincipen – båda utgör en alternativ livsform (en existens ”vid sidan om” eller ”hinsides” livet) som ställer den normala jordiska tillvaron på ända – liksom degraderingen, riktningen mot det topografiska ”nedre”: ”[C]амая логика низа, логика обратности, изнанки, наоборот, неудержимо влекла образы преисподней к карнавально-гротескному оформлению и осмыслению.”⁵⁶ Den komisk-groteska helvetestraditionen, med rötter i den antika menippeiska satiren, återspeglas i de medeltida mysteriespelens *diableries*, i apokryfa visioner av hinsidesvärlden, i parodiska legender och i *fabliaux*. Djävulen är här en med dåren eller narren jämförbar subversiv parodiker och bärare av det karnevaliska skrattet: ”[Ч]ерт – это веселый амбивалентный носитель неофициальных точек зрения, святости наизнанку, представитель материально-телесного низа”.⁵⁷ Helvetet blir en exponent för den karnevalistiskt ambivalenta föreningen av död och våld med komik, glättighet och rackartyg. Det fylls med bilder av groteska kroppar, med fest- och gästbudsscener där det ”kulinariska motivet” innehar en framskjuten plats,⁵⁸ med prygel och våldsamma sammandrabbningar, med skällsord och svordomar. De destruktiva elementen fyller i Bachtins uttolkning ytterst en positiv, regenerativ funktion: den döende ”gamla världen” och representanter för den högre makten med dess förlegade ”gamla sanning” störtas ner i underjorden för att ge plats åt det nya (jfr den karnevaliska detroniseringen). Helvetets förvandling till grotesk och farsartat spektakel representerar också skrattets seger

⁵⁵ Piero Camporesi. ”The Devil’s Carnival.” I: *The Land of Hunger*, övers. Tania Croft-Murray och Claire Foley. Cambridge: Polity Press, 1996, s. 16.

⁵⁶ M.M. Bachtin. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa. I: Sobranie sočinenij v semi tomach. T. 4(2), Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa, Rable i Gogol’, Kommentarii i priloženie, Ukazateli*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul’tur, 2010, s. 419. Kommer i noterna framdeles att betecknas *TFR*.

⁵⁷ Bachtin, *TFR* s. 51-52. Se även *TFR* s. 286.

⁵⁸ Bachtin menar att det föreligger en speciell länk mellan mat, döden och underjorden. Att dö är att ”slukas upp” – jfr den vanliga bilden av ingången till helvetet som ”dödens käftar”, och scener där djävlar steker syndare på spett. Se bl.a. *TFR* s. 323, 354, 363, 373, 417-418.

över skrällen inför döden och det absoluta: ”Образ преисподней в народной традиции становится образом побежденного смехом страха”.⁵⁹

Bachtin identifierar i *Problemy poëtiki Dostoevskogo* menippéns karnevaliserade underjord som den troliga modellen för Dostoevskijs satiriska novell ”Bobok” (1873). I anslutning till diskussionen av romanen *Spelaren* pekar han också på karnevalens betydelse för konstruktionen av *Döda husets* helvete:

И жизнь каторжников и жизнь игроков, при всем их содержательном различии, – это одинаково «жизнь, изъятая из жизни» (то есть из общей, обычной жизни). В этом смысле и каторжники и игроки – карнавализованные коллективы. [...] Замечательно, что Достоевский одинаково приравнивает и игру на рулетке и каторгу к аду, мы бы сказали, к карнавализованной преисподней «Менипповой сатиры» («каторжная баня» дает этот символ с исключительной внешней наглядностью).⁶⁰

Picchio, som i sin artikel om *Döda huset* attackerar Miljukovs litterära analogier, kritiserar också i förbigående detta påstående av Bachtin.⁶¹ Medan jag ställer mig tveksam till Bachtins förmodan att Dostoevskij var förtrogen med Lukianos satir *Menippos, eller Resan till dödsriket* och hans *Dialoger i dödsriket*⁶² ser jag dock inga skäl att betvivla en bredare kulturell bekantskap med den muntra underjordens föreställningskomplex, som lämnat avtryck i en rad konstformer och ingalunda begränsar sig till den västeuropeiska kulturfären.

Dantes helvetesinstitution kan tyckas förkroppsliga det ”monolitiska allvar” som karnevalen utgör en reaktion på. Samtidigt utgör två av karnevalshelvetets hörnstenar centrala inslag i *Inferno*: inversionen och principen om ondskans degradering. Dantes poem inrymmer också en episod som otvetydigt inspirerats av de folkliga föreställningarna om den muntra underjorden: pilgrimens möte med de burleska smådjävlarerna Malebranche i *Inferno* XXI-XXIII. Malebrancheepisoden, som beskrivits som ett ”komiskt interludium” och en ”helvetisk fars”, utmärker sig genom sin låga stil, sitt groteska bildspråk och sin lekfulla atmosfär. De flesta kommentatorer utpekar de medeltida diablerierna som förebilden till framställningen av dessa djävulsknektar; Piero Camporesi gör i sin analys av de berörda sångerna (”The Devil’s Carnival”) också en explicit applikation av karnevalsbegreppet – dock, något förbryllande, utan att hänvisa till Bachtin.⁶³

⁵⁹ Bachtin, *TFR* s. 423.

⁶⁰ M.M. Bachtin. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. I: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. T. 6, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 1963; *Raboty 1960-ch – 1970-ch gg*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul’tur, 2002, s. 194-195. Kommer i noterna framdeles att betecknas *PPD*.

⁶¹ Picchio, s. 594.

⁶² Bachtin, *PPD* s. 160.

⁶³ Camporesis inledande framställning av den helvetiska karnevalen (s. 15-18) motsvarar till punkt och pricka Bachtins karnevalsdefinition (frigörelsen från förtryck, inversionen, detroniseringen av denna världens mäktiga, parodin, det ambivalenta skrattet, föreningen av undergång och pånyttfödelse), och kan knappast anses opåverkad av denna; likväl förekommer Bachtins namn endast en gång i texten, när Camporesi (inom parantes)

Den karnevaliserade underjorden i *Döda huset*

Den helvetiska inversionen och parodin på den gudomliga ordningen

Bachtin associerar i första hand det karnevaliska helvetet i *Döda huset* med tukthustillvarons karaktär av ”liv utanför livet”. Dostoevskij förefaller också förknippa tukthusets helvetiska status med det faktum att det utgör en *alternativ, separat värld* som upphäver de vanliga reglerna för samhällets organisation och står i ett motsatsförhållande till det normala livet; beteckningen ”Döda huset” (en perifras av ”dödsriket”) uppträder i anteckningarna tillsammans med en beskrivning av fängelset som understryker just dessa drag:

Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные [Kursivering är min – C.D.]. (PSS 4, s. 9)

Tukthuset kan betraktas som en karnevalisk anti-kultur som *inverterar* den rådande världsordningen. Bachtin utpekar också inversionen (*logika obratnosti, mir naoborot*) som en av de principer som starkast förenar karnevalsfenomenet med föreställningar om dödsriket. Denna koppling begränsar sig inte till den europeiska kulturfären; semiotikern Boris Uspenskij konstaterar i sin studie av fornryskt ”anti-beteende” (inverterade beteendemönster):

[Представление] о перевернутости связей потустороннего (загробного) мира [...] исключительно широко распространено, и есть основания полагать, что оно имеет универсальный характер.⁶⁴

Bachtin pekar framförallt på den karakteristiska *hierarkiska* inversionen eller nivelleringen i dödsriket: ”Часто при изображении преисподней применялась карнавальная логика «мира наоборот»: император в преисподней становится рабом, раб – императором и т.п.”⁶⁵ Den hierarkiska inversionen fokuseras i *Döda huset* genom den för berättaren angelägna frågan om *adelsmännens degradering*. De högborna fångarna har i fängelset förlorat sina privilegier, och uthärdar enligt Gorjančikov på grund av sin ovana vid

kritiserar hans läsning av en medeltida latinsk vision! TFR omnämns en gång i fotnoterna, apropå en skatologisk bild hos Dante.

⁶⁴ B.A. Uspenskij. ”Antipovedenie v kul'ture drevnej Rusi.” I: *Izbornnye trudy, T. I. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva: Gnozis, 1994, s. 321. Uspenskij finner i sin analys av olika typer av fornryskt ”anti-beteende” – dvs. inverterat beteende – att *samtliga* kategorier (sakralt, symboliskt och didaktiskt anti-beteende) på ett eller annat sätt är betingade av föreställningen om hinsidesvärlden som en inversion av det jordiska – se särskilt s. 328.

⁶⁵ Bachtin, *PPD* s. 150. Denna hierarkiska inversion är också ett framträdande element i kristen eskatologi, och har därmed en kulturell förankring i föreställningar om hinsidesvärldens ordning – jfr Jesu ord i liknelsen av himmelriket med vingården (Matt 20:16): ”Så skola de sista bliva de första, och de första bliva de sista.”

kroppsligt arbete och sin avvikande klasstillhörighet en mycket hårdare lott än bondearrestanterna. Dessa försummar sällan ett tillfälle att håna sina detroniserade herrar med repliker som uppmärksammar deras förändrade ställning: ”Бывало, Петр через Москву прет, а нынче Петр веревки вьет – и проч. и проч. любезности.” (PSS 4, s. 26.)

Mot bakgrund av karnevalshelvetet blir dock en annan typ av inversion särskilt intressant, nämligen den som bestäms av och åtföljs av skrattet – *parodin*. Christopher Kleinhenz understryker i sin analys av *Inferno XXI* parodins centralitet i Dantes helvete: ”Parodic inversion is a staple of Dante’s art in the *Inferno*, which, being a ‘perfectly established *regio dissimilitudinis*,’ is replete with ironic emblems”.⁶⁶ Kleinhenz listar en rad exempel på *Infernos* parodiska inversion – däribland de bokstavligen uppochnervända simonisterna, vars brinnande fotsulor sticker ut ur hål i marken som liknar dopfuntar (XIX), de bakochframvända spåmännen, vars huvuden har vridits så att de ser bakåt istället för framåt (XX) och den trehövdade Lucifer, en parodi på den treenige Guden (XXIV).⁶⁷ Det sista exemplet utmärker sig genom att utgöra en inversion inte av det jordiska, utan av *det himmelska*. Helvetet konstrueras som en *perverterad spegelbild av Gudsriket*. Medeltidsforskaren D.S. Lichačev, som i Bachtins efterföljd studerat den fornryska skrattkulturen, menar också att parodin upprättar en anti-kultur just genom att invertera den *ideala världen*: ”[А]нтимир противопоставлен не просто обычному миру, а идеальному миру, как дьявол противостоит не человеку, а богу и ангелам.”⁶⁸

Helvetets *parodia sacra* kan te sig som en löjeväckande förvrängning eller transposition av kristendomens symboler, texter och heliga riter. Dantes svarta, bevingade djävlar parodierar de ljusa änglarna, och de brinnande simonisterna i ”dopfuntarna” inverterar dopets sakrament.⁶⁹ Det finns i *Döda huset* antydningar till ett jämförbart ”gyckel” med t.ex. det eukaristiska bildspråket: *brödet* och *vinet* figurerar i många av Gorjančikovs berättelser. Det välsmakande bröd som bakas i tukthusets [helvetiska] ugnar är känt i hela staden:

Впрочем, арестанты, хвалясь своею пищею, говорили только про один хлеб и благословляли именно то, что хлеб у нас общий, а не выдается с весу. [...] Хлеб наш был как-то особенно вкусен и этим славился во всем городе [Kursiveringens är min – C.D.]. (PSS 4, s. 22)

⁶⁶ Christopher Kleinhenz. ”Iconographic Parody in *Inferno XXI*.” I: *Dante’s Inferno: The Indiana Critical Edition*, red. Mark Musa. Bloomington: Indiana University Press, 1995, s. 332.

⁶⁷ Kleinhenz, s. 332-333.

⁶⁸ D.S. Lichačev. ”Smech kak mirovozzrenie.” I: D.S. Lichačev. och A.M. Pančenko. *Smechovoj mir drevnej Rusi*. Leningrad: Nauka, 1976, s. 24. Lichačev ägnar stor uppmärksamhet åt skrattets förmåga att skapa en (parodisk) antikultur, som han implicit förbinder med helvetet. Han förklarar t.ex.: ”Изнаочный мир всегда плох. Это мир зла” – s. 25, och beskriver antikulturen som en helvetisk, djävulsk värld (*kromešnyj, adskij mir; iznanočnyj, besovskij mir*) – s. 21.

⁶⁹ Kleinhenz, s. 332-333.

Observera särskilt verbet *blagoslavljat'* – fångarna ”välsignar” indirekt brödet, som liksom kärleksmåltiden är gemensamt och tillhör hela ”församlingen”. Gorjančikov upptäcker också till sin förvåning att det går att få tag på vin i tukthuset. Det rör sig naturligtvis om brännvin eller vodka, men berättaren använder sig uteslutande av beteckningen *vino*. Detta ”Kristi blod”, utgjutet för alla, smugglas in i fängelset i djurtarmar, blandas med vatten och säljs till de törstiga fångarna av ”krögare” såsom den bestialiske Gazin.

De mest påtagliga parodiska handlingarna utförs av befälen, vars uniformer inom tukthusets murar skänker dem motsvarigheten till Guds allmakt. Deras maktutövning tar formen av *en parodi på den gudomliga ordningen*. Överhetsrepresentanterna i tukthuset tycker nämligen om att åberopa gudomlig auktoritet. Det sker alltid i hädiska, förvrängda former. En flagrant hädelse av denna art uppträder i en berättelse om föreståndaren för en annan anstalt (”majoren” i utdraget är alltså inte på Döda husets egen); när fångarna dristar sig till att framföra klagomål på dennes regim betraktar han det som likvärdigt med ett angrepp på Gud:

Рассвирепел майор. Едет. Ну, говорю, не трусить, хохлы! А у них уж душа в пятки ушла; так и трясутся. Вбежал майор; пьяный. «Кто здесь! Как здесь! Я царь, я и бог!» [...]

К несчастью, такие выражения: «Я царь, я и бог» – и много других подобных этому были в немалом употреблении в старину между многими из командиров. Надо, впрочем, признаться, что таких командиров остается уже немного, а может быть, и совсем перевелись. (PSS 4, s. 90)

Berättaren bedyrar flera gånger att denna typ av maktutövning tillhör det förflutna, varmed man får anta att han avser den reaktionäre Nikolaj I:s regeringstid. Själva den överdrivna enträgenheten i denna försäkran, som åtföljer flera av bokens skildringar av missförhållanden, kan göra läsaren tveksam till dess pålitlighet – är den inte bara inskjuten i ett försök att undgå tsarens censur? Kan så mycket ha förändrats på några år?

Den sadistiske exekutionsmästaren Žerebjatnikov tycker om att inledningsvis spela inkännande och barmhärtig under sin katt-och-råttalek med den straffånge han fått i sitt våld. I sin parodi av den rättfärdige tjänaren framställer han sig som Guds och lagens lydiga redskap:

– Да, милостиво смотреть, как бы ты ни был грешен. Да ведь тут не я, а закон! Подумай! Ведь я богу служу и отечеству; я ведь тяжкий грех возьму на себя, если ослаблю закон, подумай об этом! (PSS 4, s. 148)

Replikskiftet mellan bödeln och offret inför verkställandet av prygelstraffet utformas som en parodi på dialogen vid den yttersta domen, där Žerebjatnikov försåtligt intar rollen av den barmhärtige (*milostivyy*) Gud Fader (”[B]ы отцы, мы дети. Будьте отцом родным!”

bönfaller brottslingen – PSS 4, s. 148) medan syndaren (*grešnik*) svär bot och bättring ”inför den himmelska tronen” (”Вот как есть перед престолом небесного создателя...” – PSS 4, s. 149).

Det är dock den generellt omtyckte Smekalov som gör sig skyldig till romanens grävsta *parodia sacra*. Innan han igångsätter prygelns har han för vana att befälla brottslingen som ska bestraffas att recitera en vers ur minnet – underförstått den kristna bönen ”Fader vår”. När denne når slutet av den första raden, ”Отче наш, иже еси на небеси” (”Fader vår som är i himmelen”), infogar Smekalov glättigt sitt eget rim: ”А ты ему поднеси!” (”Ge honom den!”), varpå slagen börjar hagla. Om detta lilla ”spratt” (*štuka*) har Karla Oeler skrivit i artikeln ”The Dead Wives in the Dead House”.⁷⁰ Hon uppmärksammar Dostoevskijs bruk av benämningarna ”far” och ”barn” i beskrivningen av relationen mellan befäl och fångarna, en avspeglning av den officiella diskursen i Tsarrysland. Tukthusets ”fäder” representerar ett förvridet fadersideal, vars främsta attribut är egenmäktighet och brutalitet, och de urholkar därmed – menar Oeler – själva fadersauktoriteten i det patriarkala samhället. I Smekalovs tillägg till ”Fader vår” parodieras föreställningen om Gud som fader: ”His rhyme connotes, mockingly, that the victim’s flogging accords with divine will, for were the prisoner to continue reciting the prayer, he would come to the lines, ‘thy will be done, on earth as it is in heaven.’”⁷¹

I Dantes dödsrike samexisterar den helvetiska inversionen och *parodia sacra* med en reellt närvarande gudomlig ordning: Gud, skaparen av himmel och jord, har ju också skapat helvetet. Bland de gudomliga attribut som varit verksamma i helvetets instiftande nämns i inskriptionen över dess port särskilt rättvisan: ”Rättvisa drev den höge som mig byggde” (*Inferno* III 4, s. 23). Även djävlarerna med ansvar för syndarnas bestraffning är alltså underställda Gud, och handlar i enlighet med rättvisans bud. Motsvarande garant för rättvisan i tukthuset är de världsliga myndigheterna, dvs. (i enväldets Ryssland) ytterst tsaren, Kristi ställföreträdare på jorden, regent av Guds nåde. Tukthusets bödlar kunde betraktas som representanter för en i grunden god ordning vilka missköter sitt mandat. När demonerna i det helvetiska Dis gör uppror i *Inferno* VIII sänder Herren sin ängel för att återupprätta den gudomliga ordningen. *Döda huset* tycks också gästas av ”gudomliga ombud” som ska ställa allt till rätta. Överstelöjtnant G-kov kommer till tukthuset ”som fallen från himlen” (”Подполковник Г-ков упал к нам как с неба” – PSS 4, s. 214), stannar helt kort men hinner göra ett ”anmärkningsvärt intryck” på fångarna innan han fortsätter på sin väg. De

⁷⁰ Karla Oeler. ”The Dead Wives in the Dead House: Narrative Inconsistency and Genre Confusion in Dostoevskii’s Autobiographical Prison Novel.” *Slavic Review*, 61, 3 (2002), s. 519-534.

⁷¹ Oeler, s. 525.

älskar, ja rentav avgudar honom och kallar honom för ”örnen”. (Här kan inskjutas att Dante i *Paradiso* XIX låter de rättrådiga jordiska härskarnas själar bilda en örnformation, en *symbol för den gudomliga rättvisan*. Men örnen uppträder också i *Döda huset* som en frihetssymbol,⁷² och i den amoraliske mördaren Orlovs namn.) Helt i linje med denna framställning uppges att överstelöjtnanten var dödsfiende till ”den åttaögde”, den demoniske majoren som härskar över *Döda huset*. Fångarna blir förtjusta när de hör talas om ett slagsmål mellan de två. Men det verkar som om majoren avgår med seger, för G-kov åker till sina skyddslingars förtvivlan bort och återvänder inte mer.

Fångarna går också och hoppas på ett ingripande från högre ort – en revisor (*revizor*). För den som är bekant med Gogols tankar om revisorn i slutscenen av pjäsen med samma namn bär ordet på eskatologiska konnotationer – denne skulle förstås som Jesus Kristus, kommen till den lilla provinsstaden för att rannsaka njurar och hjärtan på Yttersta dagen.⁷³ Ryktet om hans stundande ankomst till Sibirien väcker förhoppningar om att majoren ska avsättas och fantasier om att direkt till revisorn, en hög general från Petersburg, framföra klagomål på förhållandena i tukthuset.

Revisorn anländer på en söndag, Herrens dag, och liksom de rättfärdiga i Johannes uppenbarelse har fångarna blivit klädda i rena, vita kläder i väntan på sin ”domare”; majoren däremot uppträder i Babylons färgskala med en orange krage, blodsprängda ögon och scharlakansrött ansikte. Generalen, som är en så viktig person att han måste sätta hela det sibiriska chefskapets hjärtan i darning, stegar värdigt och strängt in i tukthuset med sin svit. Men besöket blir naturligtvis antiklimaktiskt: revisorn tittar in i kasernerna, smakar på tukthusets kålsoppa (men inte på det lovprisade brödet) och förhör sig förstrött om Gorjančikovs uppförande sedan han upplysts om att denne är adelsman. Efter några minuter reser han sin väg – och det är hela saken. Revisorns besök omges av symboler som visar sig vara fullständigt tomma: den eskatologiska skiparen av rättvisa ser inga skäl att ingripa i helvetets administration.

Döda husets helvete utgör således inte bara en traditionell parodisk inversion av det (himmelska) Gudsriket: tukthuset parodierar också föreställningen om *helvetet som en institution grundad på och styrd av den gudomliga rättfärdigheten* – den kristna dogm som Dante helhjärtat omfattar. Oeler uppmärksammar denna inkongruens mellan Dantes och Dostoevskijs helvetesvisioner, men identifierar inte det övergripande parodiska elementet: ”Dante’s worldview comprises an unquestioned divine justice whereas Dostoevskii’s

⁷² Jfr Močul’skij, s. 156: ”Идея ’Записок’ – свобода, воплощена в символе-образе орла.”

⁷³ Per-Arne Bodin. ”Gogol och Yttesta domen.” I: *Världen som ikon: åtta föredrag om den ryskortodoxa andliga traditionen*. Skellefteå: Artos, 1987, s. 129.

reflections on a nineteenth-century Russian prison camp question the very possibility of justice.”⁷⁴

Den meningslösa förnedringen och pinandet av fångarna ställer Gorjančikov inför ett slags tukthusteodice: han kan bara förklara den ”goda ordningens” brist på barmhärtighet genom att postulera existensen av ett hemligt, betydelsefullt syfte, lika outgrundligt som den allsmåttige Gudens vägar.⁷⁵

Den banala ondskan: Majoren och Isaj Fomič

I Bachtins karnevaliska underjord är skrattet ett medel för onskans detronisering: djävulen förvandlas från en mäktig kosmisk kraft till en grotesk ”löjlig skräckbild” (*veseloe strašilišče*), berövas sin förmåga att injaga skräck – och blir därmed oskadliggjord – genom skrattet. Samma idé om segern över ondskan ligger enligt Bachtin till grund för såväl utformningen av Rabelais muntra underjord som Dantes dystra dödsrike.⁷⁶ En del av Dantes demoner är ursprungligen gudar (Pluto) och kungar (Minos) ur den hedniska mytologin, som i det kristna helvetet har degraderats till en nedanförmänsklig existens. I skildringen av Malebranche, vars svarta vingar vittnar om deras status som fallna änglar, förnedras onskans representanter genom att reduceras till komiska figurer i en helvetisk fars.

Den medeltida konstens drift med djävulen har en kristen bakgrund; Leo Spitzer förklarar i sin analys av *Inferno XXI*: ”In Christian drama, the Devil, the power of Evil, is regularly represented as a comic character, precisely because he is conquered in principle by the Good.”⁷⁷ Den ryska litteraturens starka tradition av löjliga djävulsfigurer tar sin början med Nikolaj Gogol, vars hela författarskap enligt Dmitrij Merežkovskij syftade till att ”framställa djävulen som en pajas” (*vystavit’ čerta durakom*). Gogol förklarar själv i sin korrespondens: ”Уже с давних пор только о том и хлопочу, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом.”⁷⁸ Den gogolske djävulen, bekant i sina två hypostaser Čičikov och Chlestakov, personifierar enligt Merežkovskij den absoluta, odödliga banaliteten –

⁷⁴ Oeler, s. 525.

⁷⁵ ”Положим, скажет кто-нибудь, что арестант злодей и недостойн благодеяний; но ведь *неужели же усугублять наказание тому, кого уже и так коснулся перст божий?* [...] [Т]ут опять-таки заключается *какая-нибудь таинственная, важная мера*, в видах спасительной предосторожности. Но *какая?* – *понять нельзя* [Kursiveringen är min – C.D.].” – PSS 4, s. 139.

⁷⁶ Bachtin, *TFR* s. 418-419.

⁷⁷ Leo Spitzer. ”The Farcical Elements in *Inferno*, Cantos XXI-XXIII.” *Modern Language Notes*, vol. 59, nr. 2 (1944), s. 87.

⁷⁸ D.S. Merežkovskij. ”Gogol’ i čert: issledovanie.” I: *V tichom omute: Stat’i i issledovanija raznych let*. Moskva: Sovetskij pisatel’, 1991, s. 213.

pošlost' sub specie aeterni.⁷⁹ Djävulen i Ivan Karamazovs dröm, en lismande snuvig ”gentleman” som sett bättre dagar, brukar betraktas som en efterföljare till denne *pošljak*. Även *Döda huset* innehåller en produkt av den gogolska demonologin: platsmajoren, tukthusets kommandant.

Denna härskare över ”de döda” är i grunden en tämligen ynkelig människa – försupen, inbilsk, småaktig, sentimental och enfaldig – men genom hans oinskränkta makt över fångkollektivet utvecklas hans elaka lynne till fullödig sadism och antar demoniska kvaliteter. Fångarna fruktar hans ”genomträngande lodjursblick”, tillskriver honom ett kusligt allvetande och kallar honom därför ”den åttaögde”:

Этот майор был какое-то фатальное существо для арестантов; он довел их до того, что они его трепетали. Был он до безумия строг, «бросался на людей», как говорили каторжные. Всего более страшились они в нем его пронизательного, рысьего взгляда, от которого нельзя было ничего утаить. Он видел как-то не глядя. Входя в острог, он уже знал, что делается на другом конце его. Арестанты звали его восьмиглазым. (PSS 4, s. 14)

Majoren figurerar i anteckningarna delvis som ett bakomliggande hot, som när som helst kan realiseras och slå ner på fångarnas fredliga aktiviteter. Det mest talande exemplet uppträder i samband med fångarnas teateruppsättning: majoren har nämligen tidigare år utan rimligt skäl bannlyst sådana företag, och fångarna oroar sig för att han även denna jul skall frånta dem deras största och renaste nöje. Då jag menar att teaterföreställningen framställs som en paradivision uppfattar jag majorens roll i denna episod som högst symboliskt pregnant: han står för den allestädes närvarande dunkla kraft som hotar människornas lycka och frälsning. Han liknas vid en spindel, Dostoevskijs favoritsymbol för den inkarnerade ondskan.⁸⁰ ”Багровое, угреватое и злое лицо его произвело на нас чрезвычайно тоскливое впечатление: точно злой паук выбежал на бедную муху, попавшуюся в его паутину” (PSS 4, s. 214). Beskrivningen av majoren har också en anstrykning av den helvetiska inversionen (”наш плац-майор отличался совершенно обратным способом мышления, чем остальная часть человечества” – PSS 4, s. 116) eller förvrängningen (”все, даже и хорошее, представлялось в нем в таком исковерканном виде” – PSS 4, s. 28). Samtidigt är majoren en alltigenom löjlig figur, vars roll det är att – likt den folkliga farsens komiska djävul – ständigt lida nederlag.⁸¹ Han blir gång på gång bedragen av fångarna och sina underlydande. Majorens *pošlost'* accentueras konsekvent; den visar sig i hans sentimentala

⁷⁹ Merežkovskij, s. 213-214. Vladimir Nabokov betraktar i Meržkovskijs efterföljd den gogolske djävulen som inkarnationen av universell *pošlost'* (i *Nikolai Gogol*, 1944).

⁸⁰ Моçул'skij tar upp spindelsymbolen på s. 159-160: ”Злая сила символируется в образе паука (баня с пауками Свидригайлова, пауки Версилова, Ипполита, Ивана Карамазова).”

⁸¹ Jfr Camporesi, s. 16: ”The stage devil or that of the mystery plays appears as a humorous character drawn from folklore, and we laugh at him because (like the stock peasant) it is his role always to suffer defeat.”

förtvivlan vid den älskade pudeln (en anspelning på *Faust*?) Trezorkas död, i dumdryga repliker värdiga Gogols *značitel'noe lico* i novellen ”Kappan”,⁸² och i hans till idioti gränsande lättrogenhet. Den hatade majoren drömmer (liksom Čičikov och Isaj Fomič) om att gifta sig; men istället ställs han till slut inför rätta för tjänstefel och tvingas avgå. När fångarna råkar på den detroniserade plågoanden, fattig och berövad sin uniform, gör han mest ett sorgligt intryck. Djävulens degradering från sin position som Guds skenbara jämlike till sin sanna ställning som lakej är fullbordad: ”В мундире он был гроза, бог. В сюртуке он вдруг стал совершенно ничем и смахивал на лакея.” (PSS 4, s. 218)

Det vore emellertid felaktigt att jämställa majoren med karnevalens skälmaktiga djävulsfigur; det rent komiska intar i hans bild en bakgrundsposition, och triumfen över hans nederlag överskuggas av den skada han vållat i sitt höga ämbete.⁸³ Liksom hos Gogol innebär inte heller avslöjandet av onskans *pošlost'* en slutgiltig seger över skrällen; den demaskerade djävulen blir i all sin banalitet, tarvlighet och futtighet minst lika påtaglig och hotfull som den heroiska mörkerfursten.⁸⁴ Rollen som den harmlöse, festlige och löjeväckande djävulen intar istället fången Isaj Fomič.

Isaj Fomič är tukthusets ende jude, och lämpar sig därmed i sitt kulturella sammanhang som nominell representant för den ”onda makten”. ”Христа продал”, säger en av medfångarna skämtsamt för att förklara varifrån juden fått sina pengar (PSS 4, s. 94). Bakom Dostoevskijs skildring av Isaj Fomič ligger en omisskännlig antisemitism, här i den ”milda” formen av godmodig drift med det främmande. Släktskapet mellan Isaj Fomičs gestalt och den lustige djävulen i det groteska karnevalshelvetet framträder tydligast i *Döda husets* symboliska bastuschen, där han sjungande tronar på översta laven:

Исай Фомич гогочет во всё горло на самом высоком полке. Он парится до беспамьятства, но, кажется, никакой жар не может насытить его [...] «Здоров париться, молодец Исай Фомич!» – кричат ему снизу арестанты, Исай Фомич сам чувствует, что в эту минуту он выше всех и заткнул всех их за пояс; он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса. (PSS 4, s. 99)

Den dumsluge Isaj Fomičs eskapader är verkligt komiska, och framkallar ständigt omgivningens skratt; Gorjančikov beskriver honom som fångelsets pajas och driftkucku, och tillskriver honom de karaktärsegenskaper som tillkommer farsens djävulsnarr:

⁸² Denna ”betydande persons” kommunikation med sina underordnade består företrädesvis av kombinationer av fraserna ”Как вы смеете?”, ”Знаете ли вы, с кем вы говорите?” och ”Понимаете ли вы, кто стоит перед вами?”

⁸³ Fångarnas tidigare förhoppningar om att majoren ska störtas från sin tron har gång på gång gäckats, och själva beskrivningen av hans fall är förvånansvärt kortfattad och lågmäld.

⁸⁴ Merežkovskij, s. 214-215.

В нем была самая комическая смесь наивности, глупости, хитрости, дерзости, простодушия, робости, хвастливости и нахальства. [...] Исай Фомич, очевидно, служил всем для развлечения и всегдашней потехи. (PSS 4, s. 93)

Det främmande ”andra” har i porträttet av Isaj Fomič helt oskadliggjorts. För den sentida läsaren är dock hans komiska gestalt ett vittnesbörd om en livskraftig, verkligt skrämmande antisemitism.

Helvetet som fars

Det karnevaliska helvetet tränger sig in i många av medeltidens kulturformer. Sitt mest renodlade uttryck når det i den *folkliga scenkonsten och torguppträdandet* – i synnerhet i de s.k. *diablerierna*, teaterstycken uppförda i anslutning till festivaler, marknader och mysteriespel i vilka djävulen spelade huvudrollen. I detta senmedeltida fenomen ”segrar det karnevaliska momentet slutgiltigt och förvandlar underjorden till ett marknadsplatsens muntra och folkliga skådespel”.⁸⁵ Det karnevaliska interludiet i Dantes *Inferno* bär tydliga spår av sitt ursprung på den folkliga scenen: själva det infernaliska landskapet efterbildar diableriernas scenrum, och demonernas obscena gester är hämtade från djävulens teatraliska repertoar.⁸⁶ Interaktionen mellan aktörerna (djävularna) och betraktarna (Dante och Vergilius) i Malebracheepisoden antas också vara modellerad på de moment i diablerierna då djävularna brukade springa omkring bland publiken och sprida både skräck och skratt.⁸⁷

Bland de teaterstycken fångarna i *Döda huset* sätter upp vid julhögtiden återfinns farsen ”Kedril-obžora” (”Frossaren Kedril”), där den folkliga scendjävulen uppträder i sitt egentliga sammanhang. I denna ryska variation på *Don Juan* anländer den lastbare livegne tjänaren Kedril till en provinsiell gästgivargård tillsammans med sin husbonde, som i ett tidigare skede har sålt sin själ till djävulen. Mot slutet av pjäsen släpas herremannen iväg till helvetet av vitklädda demoner, och Kedril, som tillskansat sig husbondens matsäck, blir ensam kvar. Strax återvänder emellertid djävularna för att hämta honom:

Но недолго продолжается счастье Кедрила. Только было он распорядился бутылкой, налил себе в стакан и хотел пить, как вдруг возвращаются черти, крадутся сзади на цыпочках и цап-царап его под бока. Кедрил кричит во все горло; от трусости он не смеет оборотиться. Защищаться тоже не может: в руках бутылка и стакан, с которыми он не в силах расстаться. Разинув рот от ужаса, он с полминуты сидит, выпуча глаза на публику, с таким уморительным выражением трусливого испуга, что решительно с него можно было писать

⁸⁵ ”К концу средневековья [...] развиваются формы дьяблерий, когда карнавальный момент окончательно побеждает и превращает преисподнюю в веселое народно-площадное зрелище.” – Bachtin, *TFR* s. 421.

⁸⁶ Steve Ellis. ”Canto XXI: Controversial Comedy.” I: *Lectura Dantis: Inferno: A Canto-by-Canto Commentary*, red. Allen Mandelbaum m.fl. Berkeley: University of California Press, 1999, s. 287. Ellis tillhandahåller en översikt över den befintliga kritiska litteraturen om episoden.

⁸⁷ Kleinhenz, s. 325.

картину. Наконец его несут, уносят; бутылка с ним, он болтает ногами и кричит, кричит. Крики его раздаются еще за кулисами. Но занавесь опускается, и все хохочут, все в восторге... (PSS 4, s. 127)

I det citerade exemplet är det visserligen inte djävlarne utan syndaren Kedril som innehar den centrala komiska rollen; scenen utspelar sig inte heller i helvetet, utan i en jordisk lokal som infiltreras av diaboliska krafter. Likväl utgår tablån omiskännligen från den muntra underjordens bildförråd, och genomsyras av dess plumpa komik och festliga karnevalsanda. Till och med karnevalshelvetets gastronomiska motiv finns antytt i bilden av frossaren Kedril, som när han förs bort av djävlarne alltjämt klamrar sig fast vid sin flaska. Den för karnevalen typiska hierarkiska nivelleringen kan också urskiljas – i döden går herremannen och slaven samma öde till mötes (Kedrils förtjusta iakttagelse ”Барина-то черти взяли!..” svarar mot jublet över den ”gamla maktens” detronisering – PSS 4, s. 127).

Jackson utpekar på goda grunder pantomimen ”Mjölharens hustru” – ett annat av fångarnas teaterstycken – som en komisk spegelbild av hustrumisshandeln i den tragiska och fruktansvärda inskottsnovellen ”Akul’kas make”.⁸⁸ Jag menar att helvetesfarsen ”Frossaren Kedril” fyller en motsvarande funktion i relation till andra berättelser om våld i *Döda huset*, närmare bestämt de som relaterar till kroppsprygel och dess konsekvenser. Det visar sig bl.a. i ett antal ikonografiska ”ekon” från helvetestablån i sjukhusmiljön, dit de sönderslagna förbrytarna förs efter gatloppen, och varifrån de skickas tillbaka för att utstå återstoden av sitt prygelstraff. Denna symmetri väver samman romanens pryglingscener med den karnevaliska ”helvetestexten”, som i teaterföreställningen närvarar på en metatextuell nivå (som fiktiv text/konstnärligt verk snarare än som främmande/alternativ värld).

Bilden av djävulen som bär iväg den syndiga människosjäl till det eviga straffet (”Наконец его несут, уносят”) är ett standardinslag i den groteska helvetesikonografien. Malebranche-episoden i *Inferno* inleds också med just en sådan scen:

Då vände jag mig om [...]
och såg en svart demon, som kom på muren
i brons förlängning springande bakom oss.
[...]
Han bar en syndare, vars båda höfter
låg på hans vassa axel; och med klorna
höll han ett stadigt grepp om hälsens senor. (*Inferno* XXI 25-36, s. 91)

I nästa kapitel av *Döda huset*, som inleder skildringen från ortens militärsjukhus, återspeglas denna bild från scenhelvetet: Gorjančikov, som för första gången bevittnar resultatet av kroppsprygel, beskriver hur fångar som sprungit gatlopp brukade anlända till sjukhuset.

⁸⁸ Jackson, s. 82.

Djävlarerna som bär iväg syndaren till dödsriket motsvaras här av de vakter som bär in brottslingen i sjukhussalen, som i den första delen av denna undersökning karakteriserats som en ”helvetisk interiör”.⁸⁹

Это было в первый раз, как я видел наказанного. Впоследствии их приводили часто, *иных даже приносили* (слишком уж тяжело наказанных), и *каждый раз это доставляло большое развлечение больным*. Встречали у нас такового обыкновенно с *усиленно-строгим выражением лиц и с какою-то даже несколько натянутой серьезностью*. [Kursiveringens är min – C.D.]. (PSS 4, s. 136)

Ankomsten av en ny ”syndare” erbjuder sjukhussalens invånare *förströelse (razvlečenie)*; utåt bemöts den dock med forcerat allvarliga miner. I skildringen av den lungsiktige fången Michajlovs död, som avslutar kapitlet, har karnevalshelvetets muntra stämning helt slagit om. När vakterna anländer till sjukhussalen för att bära bort liket till begravning (dvs. till den verkliga underjorden) konfronteras fångarna med hädanfärdens allvar och verklighet; istället för skrattsalvor råder gravens tystnad. Händelsen gör ett obehagligt intryck, som patienterna försöker fördriva med plötsligt höjda röster.

Kedrils förtvivlade skrik, som i teaterpjäsen väcker publikens förtjusning (”Кедрил кричит во все горло [...]. [O]н болтает ногами и кричит, кричит. Крики его раздаются еще за кулисами.”) återljuder inte bara från kulisserna; de dröjer sig även kvar i texten efter att Kedril gjort sin sorti. På sjukhuset bekantar sig Gorjančikov med en gladlynt fånge, som *skrattande* berättar hur han överlevde fyratusen kappslog genom att spela död. Om nätterna återupplever han pryglarna i drömmen, och hans skrik fyller sjukhussalen:

«Знаете ли, Александр Петрович, я ведь и теперь, коли сон ночью вижу, так непременно – что меня бьют; других и снов у меня не бывает». Он действительно часто кричал по ночам и кричал, бывало, во всё горло, так что его тотчас будили толчками арестанты: «Ну, что, черт, кричишь!» (PSS 4, s. 146)

När djävlarerna står i begrepp att bära iväg Kedril ger berättaren en närbild av ynkryggens ansikte, fastfruset i ett ögonblick av fullkomlig förskräckelse:

Разинув рот от ужаса, он с полминуты сидит, выпуча глаза на публику, с таким уморительным выражением трусливого испуга, что решительно с него можно было писать картину. (PSS 4, s. 127)

Den gapande munnen och ögonen som står ut ur sina hålor gör ett så skrattretande intryck att man ”verkligen skulle kunna måla en tavla av honom”. Detta ögonblick, som dras ut över en halv minut – troligen en halv minut av stum orörlighet, liksom i *Revisorns* apokalyptiska slutscen (*nemaja scena*) – färgas av den muntra underjordens patos. Men det själsliga drama

⁸⁹ Dilworth, s. 34-37.

som den helvetiska tablån framställer i stiliserad, komisk form, motsvaras i själva verket av det psykologiska tillstånd som förefaller ha fascinerat Dostoevskij framför alla andra: den dödsdömdes sista sekunder av medvetande inför avrättningen. I *Döda huset* figurerar detta motiv i modifierad form – i skildringen av brottslingens själstillstånd inför den förestående prygel. Också detta moment av helvetesfarsen kopplas till sjukhusmiljön, även om citatet nedan uppträder redan i första bokens fjärde kapitel:

Минута перед наказанием, конечно, ужасна для приговоренного, и мне в несколько лет пришлось видеть довольно подсудимых накануне рокового для них дня. Обыкновенно я встречался с подсудимыми арестантами в госпитале, в арестантских палатах, когда лежал больной, что случалось довольно часто. (PSS 4, s. 45-46)

Gorjančikov uppehåller sig också vid dessa fångars *ansiktsuttryck*: ”Кому случалось встречать когда-нибудь подсудимых арестантов, тот, вероятно, надолго запомнил их изможденные, худые и бледные лица, лихорадочные взгляды.” (PSS 4, s. 47) Men den fullständiga realiseringen av den allegoriska teaterscenen påträffas inte i *Döda husets* skildringar kroppsprygel, utan långt senare i Dostoevskijs författarskap – under furst Myškins samtal med familjen Epančin i *Idioten* (*Idiot*, 1868-1869). Den konstnärligt begåvade Adelaida ber fursten att ett tänka ut ett motiv för hennes nästa tavla. Han föreslår att hon ska måla ansiktet av en dödsdömd, när han står på schavotten:

[Д]ействительно у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску.⁹⁰

Stillbilden av Kedrils ansikte, förstelnat av fasa, som man ”verkligen skulle kunna måla en tavla av” fästs här åter på en hypotetisk tavelduk, men förlänas en maximal existentiell tyngd.

I sjukhusmiljön ”realiseras” ett antal moment ur den mytiska intrigen i ”Frossaren Kedril”. Karnevalens komik slår här om i tragik. På sjukhuset börjar också fångarnas reminiscenser från prygelstraffen rullas upp. Jag menar att teaterföreställningens helvetestablå bör betraktas som ett slags symbolisk-allegorisk pendang till dessa scener, där den karnevaliska underjorden materialiseras inför läsarens ögon.

Prygeln som spektakel och den skrattande bödeln

Bachtin ger i sin behandling av karnevalen och den ”muntra underjorden” prygeln en framträdande plats bland de ”karnevaliska handlingarna”. Den karnevaliska prygeln är ambivalent: den både förintar och pånyttföder, förhånar och bejublar. Huggen och slagen

⁹⁰ F.M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 8, Idiot*. Leningrad: Nauka, 1973, s. 54.

åtföljs karakteristiskt av skrattet: "[C]амо избиеение носит веселый характер; оно и вводится и завершается смехом."⁹¹ Det är också i *Döda husets* pryglingscener som karnevaliseringen avtecknar sig skarpast: våldsutövningen förvandlas till ett lekfullt offentligt spektakel där glättighet och lidande ingår en grotesk förening. Jackson applicerar termerna "karneval" och "karnevalliknande" på dessa scener, men förklarar inte närmare vad han avser. Det är dock intressant att han tycks förbinda det karnevaliska med det *demoniska*,⁹² vilket endast låter sig göras mot bakgrund av föreställningar relaterade till den "muntra underjorden".

Dantes helvete är fullt av påhittiga tortyrscener. De mest karnevaliska sekvenserna hittas i den redan omnämnda Malebranche-episoden, som genom sitt fokus på interaktionen mellan offer, bödlar och betraktare utgör en användbar parallell till *Döda huset*. Djävulsbödlarna Malebranche ("onda klor") har till uppgift att med gafflar sticka ner de förskingrare som försöker ta sig upp ur en sjö av kokande beck, likt de kökspojkar som "på kockens / befallning peta[r] ner med sina gafflar / de köttbitar som flyter upp till ytan" (*Inferno XXI* 55-57, s. 92 – obs. det kulinariska motivet). Dessa helvetiska kökspojkar utför sitt värv under skratt, glåpord och plumpa skämt, eggande varandra att riktigt klämma dit de pinade själarna: "Se till att du slår klorna, Rubicante, / i honom och flår av allt skinn han äger!" (*Inferno XXII* 40-42, s. 95) skriker de förtjust i korus när en kamrat fått en syndare på gaffeln. Det eviga straffet förvandlas till ett av bödlarna iscensatt spektakel till nöje för dem själva och publiken, där en del av skämten visserligen sker på deras egen bekostnad.

Djävulsbödeln som skrattande, narraktig upptågsmakare går igen i *Döda husets* skildring av de redan behandlade exekutionsmästarna Žerebvatnikov och Smekalov. Deras demoni kan förstås mot bakgrund av en europeisk litterär tradition (Malebranche), men den är också förankrad i sin ryska kontext. Sergei Averintsev, som uppmärksammat paralleller mellan Bachtins karnevalsteori och den ryska skrattkulturen, tar idiomatiska uttryck till intäkt för den ovanligt starka kopplingen mellan djävulen, skrattet och skämtet i rysk demonologi:

[I]n folk language usage the verb phrase "made a joke" typically refers to the activity of devils. The most common Russian euphemism for devil is "joker" [*shut*] or, on a more folkloric note with a shade of fearful intimacy, "little joker" [*shutnik*, jokester]. The demon "jokes," knocking you from your path or hiding a desperately needed thing out of the way.⁹³

⁹¹ Bachtin, *TFR* s. 219.

⁹² Jackson skriver: "Zherebvatnikov's pleasure in beatings takes on a demonic, carnival-like character" (s.76). Prygeln beskrivs som "[a] carnival of violence" (s. 77).

⁹³ Sergei Averintsev. "Bachtin and the Russian Attitude toward Laughter." I: *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, red. Caryl Emerson. New York: G.K. Hall, 1999, s. 279.

Smekalov och Žerebĵatnikov uppvisar en följdriktig förkärlek för spratt – *štuki*. Medan Smekalovs konstnärliga fantasi bara räcker till ett spratt (parodin på ”Fader vår”), som han å andra sidan använder med stor nit, är Žerebĵatnikovs *štuki* talrika och varierade. Dessa katt- och-råtta-lekar med straffångarna kan jämföras med Malebranches *ludi*⁹⁴ (spel, lekar), som genomsyras av festlig uppsluppenhet och tarvlig diabolisk list. Bedrägeriet, listen och hånet, den löjliga djävulens mest omhuldade metoder,⁹⁵ dominerar bödlarnas samröre med offren hos såväl Dostoevskij som Dante. Žerebĵatnikov kan t.ex. under en utdragen dialog inför publik lura i den dömde att han ämnar utmäta straffet så skonsamt som möjligt, för att sedan verkställa det med största tänkbara grymhet. Men även syndarna är aktiva deltagare i denna groteska ”lek”; hos Dante lyckas en av förskingrarna överlista Malebranche med ett eget knep och slita sig ur deras klor, varpå de förtretade bödlarna börjar bråka och själva störtar ner ”i klistret”. Samma muntra lurendrejeri från offrets sida påträffas i *Döda huset*; en fånge berättar förnöjt för Gorĵanĉikov hur han lyckades överleva sitt prygelstraff genom att flera gånger ”dra vakterna vid näsan” (*nadut*):

Я и думаю про себя: постой же, я вас всех и взаправду надую. И ведь что вы думаете, Александр Петрович, надул! Я ужасно умел хорошо мертвым представиться, то есть не то чтобы совсем мертвым, а вот-вот сейчас душа вон из тела уйдет. [...] Подошел лекарь: сейчас, говорит, умрет. Понесли меня в госпиталь, а я тотчас ожил. Так меня еще два раза потом выводили, и уж злились они, очень на меня злились, а я их еще два раза надул (*PSS* 4, s. 145-146)

Pryglingsscenerna i *Döda huset* har en också uttalat *teatralisk* prägel, som korresponderar med karnevalens *zrelišĉnost*⁹⁶ och underbygger analogin med den nyligen uppspelade helvetesfarsen ”Kedril-obžora”. Dostoevskij jämför bödelns sinnesstämning i det ögonblick han ska bestiga schavotten med skådespelarens, när han träder fram på scenen inför sin publik: ”[O]н в эту минуту актер; на него дивится и ужасается публика” (*PSS* 4, s. 157). Bödeln blir en ärelysten virtuos, fullkomligt hängiven sin speciella ”konstform”: ”Ловкость удара, знание своей науки, желание показать себя перед своими товарищами и перед публикой подстрекают его самолюбие. Он хлопочет ради искусства.” (*PSS* 4, s. 156) Denna estetisering av prygeln i *Döda huset* komplicerar bokens övervägande positiva

⁹⁴ Dante inleder skildringen av en ny fas av djävlnas upptåg med orden: ”Hör om en ny lek [it. *nuovo ludo*], du som läser detta!” (*Inferno* XII 118, s. 97) Ordet *ludo* används enligt Camporesi (s. 18) som beteckning på populära scenföreställningar och karnevalsdramer.

⁹⁵ Jfr t.ex. Camporesi, s. 15: ”The temptations of the devil [...] aim to bring down the powerful and humiliate the falsely virtuous by employing, in the absence of real power, the stratagems, devices and traps of a crafty and mocking mind full of masked design.”

⁹⁶ Jfr Vachtin, *TFR* s. 15: ”По своему наглядному, конкретно-чувственному характеру и по наличию сильного игрового элемента [карнавальные формы] близки к художественно-образным формам, именно к театрално-зрелищным [Kursiveringen är min – C.D.]”

budskap om den estetiska verksamhetens möjligheter att återlösa människan. Löjtnant Žerebhatnikov är den mest fulländade esteten:

Поручик же был чем-то вроде *утонченнейшего гастронома в исполнительном деле*. Он любил, он страстно любил *исполнительное искусство, и любил единственно для искусства*. Он наслаждался им и, как истаскавшийся в наслаждениях, полинявший патриций времен Римской империи, изобретал себе разные утонченности, разные противуестественности, чтоб сколько-нибудь *расшевелить и приятно пощекотать свою заплывшую жиром душу* [Kursiveringen är min – C.D.]. (PSS 4, s. 147-148)

Vid sidan om den ”konstnärliga dekadensen” och det bestialiska draget återfinns här det karnevaliska helvetets kulinariska motiv: Žerebhatnikov är en ”förfinad gastronom”, vars själ infattas i en groteskt dallrande mage (*zaplývšaja žirom duša*). Det mest påtagliga tecknet på Žerebhatnikovs släktskap med demonerna i den muntra underjorden är emellertid hans skratt.

Averintsev menar att skrattet i den ryska kulturen alltid har en biton av något otillåtet, okontrollerbart och syndigt; därför rimmas *smech* så ofta med *grech* (synd) i ryska talesätt.⁹⁷ Jackson förbinder också exekutionsmästarnas skratt i *Döda huset* med deras demoni, och understryker härvid skrattets förmåga att upplösa de moraliska normer och hämningar som vanligen sätter gränser för mänskligt beteende.⁹⁸ Skrattet genererar den atmosfär av ”tygellös djävulskap” (*atmosfera čertovščiny i neobuzdannosti*) som Bachtin förknippar med de medeltida diablerierna.⁹⁹

Döda husets infernaliska skratt, symboliskt framställt i bilden av den triumferande Isaj Fomič på översta hyllan i bastun, återkommer med fördubblad kraft i pryglingscenerna. Žerebhatnikov, som lyckas hålla en allvarlig min medan han invaggas sitt offer i en falsk känsla av trygghet, avslöjas vid de första trumslagen som en skrattande bödel:

«Катай его! – кричит во всё свое горло Жеребятников. – Жги его! Лупи, лупи! Обжигай! Еще ему, еще ему! Крепче сироту, крепче мошенника! Сажай его, сажай!» И солдаты лупят со всего размаха, искры сыплются из глаз бедняка, он начинает кричать, а Жеребятников бежит за ним по фрунту и хохочет, хохочет, заливается, бока руками подпирает от смеха, распрямиться не может, так что даже жалко его под конец станет, сердешного. И рад-то он, и смешно-то ему, и только разве изредка перервется его звонкий, здоровый, раскатистый смех, и слышится опять: «Лупи его, лупи! Обжигай его, мошенника, обжигай сироту!...» (PSS 4, s. 149)

Žerebhatnikov visar en nästan barnslig förtjusning över den pryglingsscen han orkestrerat – han springer själv efter den dömde längs gröna gatan, hävande ur sig glåpord och upphetsade befallningar åt underhuggarna att ta i hårdare på ett sätt som erinrar om Malebranche. Hans

⁹⁷ Averintsev, s. 278-280.

⁹⁸ Jackson, s. 86: ”[M]en like Zherebyatnikov and Smekalov are like men possessed. Their wild excitement and roars of laughter not only single them out as demons of this veritable hell but contribute to a sense of rampant evil, the dissolution of all controls and norms, the collapse of all reason.”

⁹⁹ Bachtin, *TFR* s. 103.

skratt är ett möte mellan farsens bullrande skratt (*zvonkij, zdorovyj, raskatistij smeč* – Gorjančikov har först fört det på tal genom en jämförelse med Nozdrev i *Döda själar*) och ett diaboliskt vansinnesskratt som blandas med offrets förtvivlade skrik. De blandade skratten och skriken reproducerar hörselintrycken från teaterföreställningens slut, då den förtappade Kedrils skrik fortsatte att ljuda även efter att han burits av scenen, och publiken gapskrattade av förtjusning (”Но занавесь опускается, и все хохочут, все в восторге...” – PSS 4, s. 127). Ekot från denna synbarligen okomplicerade komiska scen under pryglen blir en olycksbådande övertön.

Det är uppenbart att pryglen, skrattet och bödeln i det citerade utdraget befinner sig på ett betydande avstånd från ambivalensens positiva, regenerativa pol. Detta kan betraktas som ett resultat av den skrattande karnevalsdjävulens ”degeneration” under den europeiska kulturens utveckling:

В [черте средневековых дьяблерий] нет ничего страшного и чуждого [...]. В романтическом же гротеске черт приобретает характер чего-то страшного, меланхолического, трагического. Инфернальный смех становится мрачным злорадным смехом.¹⁰⁰

Žerebjatnikov är dock knappast en skräckromantisk figur med ett tragiskt patos – han tillhör snarare den ”banala ondskans” paradigm. I Dostoevskijs *realistiska* grotesk sker visserligen en avmystifiering av det diaboliska, men detta inbegriper inget oskadliggörande. Medan Dantes publik kanske drar på munnen åt demonernas påhitt finner Dostoevskijs läsare ingenting smittande i Žerebjatnikovs munterhet. Transplanterad till den moderna världen och en verklig människa skildrad i Gorjančikovs klara, sakliga stil blir den skrattande djävulsbödeln ett djupt störande vittnesbörd om det mänskliga psykets avgrunder.

Något annorlunda förhåller det sig med Smekalov, vars namn allittererar det ryska ordet för skratt. Ur fångarnas perspektiv är de slag han utdelar verkligen ambivalenta: ”[С]амые розги его вспоминались у нас с какою-то сладкою любовью” (PSS 4, s. 150). Skrattet utgår i Smekalovs pryglingspektakel inte bara från exekutionsmästaren, utan sprider sig till alla deltagare i det karnevaliska dramat:

И [Смекалов] заливается хохотом. Стоящие кругом солдаты тоже ухмыляются: ухмыляется секущий, чуть не ухмыляется даже секомый, несмотря на то что розга по команде «поднеси» свистит уже в воздухе, чтоб через один миг как бритвой резнуть по его виноватому телу. [...] И Смекалов уходит от наказания совершенно довольный собой, да и высеченный тоже уходит чуть не довольный собой и Смекаловым и, смотришь, через полчаса уж рассказывает в остроге, как и теперь, в тридцать первый раз, была повторена уже тридцать раз прежде сего повторенная штука. «Одно слово, душа человек! Забавник!» (PSS 4, s. 151-152)

¹⁰⁰ Bachtin, *TFR* s. 51-52.

Jackson kommenterar: ”In this scene Dostoevsky underscores [...] the tragic fact that everybody – Smekalov, the man who does the beating, the soldiers standing about, the mass of convicts in the prison barracks, and even the victim himself – participates in this carnival of violence.”¹⁰¹ Den karnevaliska ”allfolkligheten” (*vsenarodnost*) och avsaknaden av klara gränser mellan aktörer och åskådare¹⁰² visar sig här i att *alla genom skrattet dras in i och blir medskyldiga till våldsutövningen*; till och med offret tvingas avlägga sitt godkännande av den grymma ritualen. Leo Spitzer gör en liknande iakttagelse beträffande Malebranche-episoden: syndarna, vakterna (djävlarerna) och de två pilgrimerna-poeterna reduceras alla till farsens gemena nivå och tvingas spela en komisk roll i djävlarernas våldsamma spektakel.¹⁰³ Det är intressant att Gorjančikov förklarar Smekalovs ovanliga popularitet med hans *folklighet*, då just folkligheten och det egalitära inslaget är centrala för Bachtins positiva förståelse av karnevalsfenomenet. Eftersom karnevalen är folklig associerar Bachtin den karnevaliska laglösheten och lössläppligheten med ett slags obligatorisk frihet istället för vild, fasansfull diaboli och moralisk anarki. Men i den helvetiska karnevalen blir själva det ”befriande” skrattet till ett maktmedel.

Karnevalens ställning i *Döda huset*

De karnevaliska inslagen i såväl *Döda huset* som *Inferno* avviker på två centrala punkter från Bachtins karnevalsmodell: de saknar den karnevaliska friheten och pånyttfödelsen. Hos Dante är karnevalen underkastad den monologiska makten och tjänar ytterst dess syften; med Spitzers ord: ”the farce introduced by Dante is God-willed, God-limited, and God-judged”.¹⁰⁴ Det är alltid Gud, Infernos upplysta despot, som skrattar sist i Dantes helveteskarneval. I det föregående avsnittet visades hur det karnevaliska våldet – och till och med skrattet – i Dostoevskijs tukthus blir ett redskap i förtryckets tjänst. Bachtin förklarar: ”Власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха.”¹⁰⁵ Detta påstående är i *Döda husets* fall falskt.

Man kan betrakta karnevaliseringen i *Döda huset* som en avvikelse från eller förvrängning av den ”rena” renässanskarnevalens frihets- och pånyttfödelsepatos – som en naturlig konsekvens av den genuina folkliga karnevalsandans bortdöende i den moderna kulturen.

¹⁰¹ Jackson, s. 77.

¹⁰² Jfr Bachtin, *TFR* s. 15: ”В самом деле, карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. [...] Карнавал не созерцают, – в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден.”

¹⁰³ Spitzer, s. 83.

¹⁰⁴ Spitzer, s. 88.

¹⁰⁵ Bachtin, *TFR* s. 103.

Men *Döda husets* auktoritära karneval kan också förstås som ett fullföljande av karnevalens logik i en riktning som Bachtin inte tycks ha förutsett, men som närvarar latent också i hans framställning – t.ex. i det följande:

Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной свободы [Kursiveringen är min – C.D.].¹⁰⁶

Det är förvånande att Bachtin kunde skriva något dylikt och samtidigt förbli omedveten om karnevalsfenomenets skuggsida, dess potentiella förverkligande som terror eller pogrom.¹⁰⁷ Liksom Boris Grojs konstaterat är det obligatoriska iakttagandet av den karnevaliska frihetens lagar i själva verket oförenligt med frihets- och demokratibegreppet: ”О демократии тут не приходится и говорить: никому не дано демократического права увильнуть от карнавала, не принимать участия, остаться в стороне.”¹⁰⁸

Det är också rimligt att betrakta tukthusets kronotop som en källa till avvikelser: dess rumsliga barriärer och statiska tidsuppfattning är antitetiska till den karnevaliska förnimmelsen av världen, sådan som den beskrivs av Bachtin. Karnevalen är vänd mot den ofullbordade framtiden, och tar avstånd från alla anspråk på permanens, fullbordan och oföränderlighet.¹⁰⁹ Här står den ”genuina” karnevaliska underjorden också i maximal motsättning till Dantes Inferno.

Sammanfattning och slutdiskussion

Döda husets övergripande helvetesmetafor kan betraktas som framställningens konstnärligt organiserande princip, som lämnar avtryck i dess kronotop, bildspråk, litterära allusioner, tematik, intrig, etc. Den metaforiska syftningen, som enligt Ricoeur står i ett spänningsförhållande till den dokumentära textens verklighetsreferens, upprättar en textintern, fiktiv/bildlig nivå i narrativet som är specifik för skönlitteraturen. Metaforens

¹⁰⁶ Bachtin, *TFR* s. 15.

¹⁰⁷ Bachtin kopplar visserligen Ivan den förskräckliges *opričina* till karnevalsfenomenet, men tycks inte se tsarens skräckvälde som ett *uttryck för* karnevalen; istället menar han att Ivans kamp mot feodaladeln ”inte kunde undgå att påverkas av det folkligt-festliga torguppträdets former”. Jag förstår det som att det våldsamma förtrycket ”ikläddes” karnevalens dräkt, utan att därför vara en inneboende del av dess väsen – se *TFR*, s. 290.

¹⁰⁸ Boris Grojs. ”Между Сталиным и Дюма.” *Sintaksis*, nr. 25 (1989), s. 95. Grojs tanke ekas i Dostoevskijs beskrivning av Žerebhatniokovs förberedelser inför gatloppet: ”Он самодовольно обходит ряды и подтверждает усиленно, чтобы каждый исполнял свое дело рачительно, совестливо, не то... Но уж солдатики знали, что значит это *не то*.” – *PSS* 4, s. 148.

¹⁰⁹ Jfr Bachtin, *TFR* s. 18 och 19.

bildled, helvetet, öppnar upp texten mot ett föreställningssystem som utvidgar den dokumentära prosans av positivismen kringkurna värld. Verklighetsreferensen avskaffas emellertid inte: tukthuset är på en gång tecken och verklighet, och *Döda huset* en såväl litterär som dokumentär text. Anspelningar på Dantes *Inferno* tillför texten en ytterligare resonansbotten, och inordnar den i en anrik skönlitterär tradition av resor till underjorden.

Gränsen mellan metafor och intertextualitet i *Döda huset* är oskarp, eftersom helvetet i betydande utsträckning är en litterär konstruktion och tradition: Dantes *Inferno* utgör ett viktigt mönster för varje reproduktion av helvetets begreppscomplex. Ibland är kopplingen till *Inferno* påtaglig, såsom i omskrivningen av Dantes *perduta gente* som *pogibšij narod* och Baklušins förklaring av den egna förbrytelsen som ett resultat av kärlekens makt. I enlighet med intertextualitetens metonymiska funktion frammanar citatet eller allusionen sin ursprungliga kontext i det främmande verket (inskriften över helvetets portar, de vällustigas krets), men aktualiserar också *hela* Dantes *Inferno* med dess semantiska struktur och kulturella nimbus, som är oskiljaktig från västerlandets föreställningar om helvetet. Sålunda aktiveras titelns helvetesmetafor, genom vilken tukthusets karakteristika filtreras så att de framträder i en Dantelik konstellation av fördömelse, ånger och hopp eller kärlek och skuld. Metaforen, liksom intertextualiteten, är en läsart.

I min behandling av helvetesmetaforen har fokus legat på de psykologisk-moraliska avtrycken av helvetets idé i tukthuset. Det som i Dantes mytologisk-allegoriska helveteslandskap har en konkret karaktär – den fysiska descensionen mot helvetets centrum och ondskans inkarnation, det trehövdade monstret Lucifer – abstraheras och överförs i den metaforiska tillämpningen till det mänskliga psykets inre landskap – Gorjančikovs färd mot den ”bödel i människan” som uppenbarar sig för honom i romanens sjukhusavsnitt. Den metaforiska överföringen av attribut från en anstalt i det hinsides till ett jordiskt fängelse inbegriper också ett skifte från ett teocentriskt till ett antropocentriskt perspektiv, en anpassning till den psykologiska realismens krav och inte sällan en destabilisering: i Dostoevskijs kaotiska, irrationella universum bryts de fasta strukturerna i Dantes *Inferno* ned.

Alla spår av ”helvetestexten” i *Döda huset* kan betecknas som intertextuella i begreppets bredare bemärkelse. Den smalare förståelsen av intertextualitet, som en texts påtagliga (och oftast avsiktliga) anspelning på och kreativa adaptation av en avgränsad och klart identifierad intertext, har här undersökts i relation till ”Baklušins berättelse” och Francescaepisoden i *Inferno* V. I denna variation på ”den sympatiska syndarens berättelse”, som inleds med ett eko av Francescas öppningsreplik, fokuseras den romantiska kärlekens förhållande till moralen i ett triangeldrama med dödlig utgång. Paolo och Francescas kärlekshistoria tas i

Baklušin och Luizas förhållande ned från sin mytiska piedestal; och liksom Francescas lastbara passion i *Komedin* kontrasteras med Beatrices frälsande kärlek uppträder i ”Akul’kas make” en kvinnlig motpol till Luiza, som förenar Francescas tragiska öde med Beatrices renhet.

Döda husets helvetesmetafor kan i realiteten svårligen skiljas från dess helveteskronotop: dels därför att representationen av helvetet som en i tiden och rummet situerad plats i sig är metaforisk (helvetet befinner sig bortom tiden och rummet), dels därför att transformationen av helvetet till ett mentalt-moraliskt tillstånd, som i denna uppsats associerats med den metaforiska överföringen, står i nära förbindelse med kronotopens tidsdimension, vars psykologiska implikationer är vittgående. Det vore förmodligen riktigare att betrakta kronotopen som en underavdelning till den överordnade helvetesmetaforen.

Det föreligger ett antal paralleller mellan *Döda huset* och Bachtins karnevaliserade underjord, som tyder på att karnevalens mekanismer spelar en viktig roll i konstruktionen av tukthusets helvetiska verklighet. Här visar sig helvetesmetaforen som inversion – karnevalshelvetets *logika obratnosti* överförs till tukthusets ordning, och drar med sig det parodiska skrattet och degraderingen. Den karnevaliska ambivalensen – föreningen av bejakande och förkastande, pånyttfödelse och undergång, löje och skräck – får dock en betydligt mörkare ton i *Döda huset* än i Bachtins muntra underjord. Karnevalen förvandlar den onda makten till en ”löjlig skräckbild”, som oskadliggörs genom skrattet; men liksom hos Gogol är den degraderade och demaskerade löjlige djävulen i *Döda huset* allt annat än ofarlig. När den muntra helvetestablån i fångarnas teaterföreställning transponeras från scenen till verkligheten och blir blodigt (i ordets bokstavliga bemärkelse) allvar dröjer sig skrattet kvar, men den genuina komiken går förlorad, och helvetesintrigens tragik och mänskliga lidande ådagaläggs. Den realistiska samtidsmiljön kan inte härbärgera det råa våldet tillsammans med glädjen över den symboliska pånyttfödelsen. I *Döda huset* usurperas också det karnevaliska skrattet och våldet – inte av en motsvarighet till Dantes rättfärdiga Gud, utan av de små djävulsknektarna – tukthusets bödlar – som verkar i ett moraliskt vakuum. Karnevalen blir en terrorapparat som omsluts av murar och fixeras i tukthustidens evighetstillstånd – ett helvetiskt mikrokosmos som ingen kan undfly.

Litteraturförteckning

Primärlitteratur

Dante Alighieri. *Den gudomliga komedin*, övers. Ingvar Björkeson. Stockholm: Natur och kultur, 1983.

Dostoevskij, F.M. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad och Moskva: Nauka, 1972-1990.

Sekundärlitteratur

Allen, Graham. *Intertextuality*. London och New York: Routledge, 2000.

Asojan, A.A. *Sud'ba Božestvennoj Komedii Dante v Rossii*. Moskva: Kniga, 1990.

Auerbach, Erich. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001.

”Farinata und Cavalcante.” I: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1959, s. 167-194.

Averintsev, Sergei. ”Bachtin and the Russian Attitude toward Laughter.” I: *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, red. Caryl Emerson. New York: G.K. Hall, 1999, s. 278-282.

Bachtin, M.M. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. I: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. T. 6, *Problemy poëtiki Dostoevskogo, 1963; Raboty 1960-ch – 1970-ch* gg. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 2002, s. 6-300.

Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa. I: *Sobranie sočinenij v semi tomach*. T. 4(2), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa, Rable i Gogol', Kommentarii i prilozhenie, Ukazateli*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 2010, s. 7-508.

Bagby, Lewis. ”Dostoevsky's Notes from the Dead House: The Poetics of the Introductory Paragraph.” *Modern Language Review*, 81 (1986), s. 139-152.

Black, Max. ”Metaphor.” *Proceedings of the Aristotelian Society*, årg. 55 (1954-1955), s. 273-294.

Boccaccio, Giovanni. *Boccaccio's Expositions on Dante's Comedy*, övers. Michael Papio. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Bodin, Per-Arne. ”Gogol och Yttesta domen.” I: *Världen som ikon: åtta föredrag om den ryskortodoxa andliga traditionen*. Skellefteå: Artos, 1987, s. 125-141.

Camporesi, Piero. ”The Devil's Carnival.” I: *The Land of Hunger*, övers. Tania Croft-Murray och Claire Foley. Cambridge: Polity Press, 1996, s. 15-34.

Dančenko, V.T. *Dante Alig'eri. Bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke 1762-1972*. Moskva: Kniga, 1973.

Dilworth, Cecilia. "Dostoevskijs Anteckningar från Döda huset och Dantes Gudomliga komedi. Del I: Kronotop." Kandidatuppsats i ryska vid Stockholms universitet, publicerad 2014-12-11. Permanent länk: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-110324>

Ellis, Steve. "Canto XXI: Controversial Comedy." I: *Lectura Dantis: Inferno: A Canto-by-Canto Commentary*, red. Allen Mandelbaum m.fl. Berkeley: University of California Press, 1999, s. 287-296.

Espmark, Kjell. "Dikt i dialog." I: *Dialoger*. Stockholm: Norstedts, 1985, s. 19-38.

Gasparov, Boris. "Funkcii reminiscencii iz Dante v poezii Puškina." *Russian literature*, XIV, 4 (1983), s. 317-349.

Grojs, Boris. "Meždu Stalinym i Dionisom." *Sintaksis*, nr. 25 (1989), s. 92-97.

Hollander, Robert. *Dante: a life in works*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Jackson, Robert Louis. *The Art of Dostoevsky: deliriums and nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Kleinhenz, Christopher. "Iconographic Parody in Inferno XXI." I: *Dante's Inferno: The Indiana Critical Edition*, red. Mark Musa. Bloomington: Indiana University Press, 1995, s. 325-339.

Lichačev, D.S. "Smech kak mirovozzrenie." I: Lichačev, D.S. och A.M. Pančenko. *Smechovoj mir drevnej Rusi*. Leningrad: Nauka, 1976, s. 7-90.

Merežkovskij, D.S. "Gogol' i čert: issledovanie." I: *V tichom omute: Stat'i i issledovanija raznych let*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1991, s. 213-309.

Močul'skij, Konstantin. *Dostoevskij: žizn i tvorčestvo*. Pariž: Ymca-press, 1947.

Oeler, Karla. "The Dead Wives in the Dead House: Narrative Inconsistency and Genre Confusion in Dostoevskii's Autobiographical Prison Novel." *Slavic Review*, 61, 3 (2002), s. 519-534.

Picchio, Riccardo. "Mertvyj dom Dostoevskogo i Karavelova." *Revue des études slaves*, LIII, 4 (1981), s. 587-595.

Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: The creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin och John Costello. London och New York: Routledge, 2003.

Riffaterre, Michael. "Det referentiella felslutet", övers. Staffan Bengtsson. I: *Modern litteraturteori II*, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson. Lund: Studentlitteratur, 1993, s. 141-160.

Rosenshield, Gary. "Akul'ka: The Incarnation of the Ideal in Dostoevskij's Notes from the House of the Dead." *Slavic and East European Journal* 31,1 (1987), s. 10-19.

Singleton, Charles S. "Dante's Allegory." *Speculum* 25,1 (1950), s. 78-83.

Šklovskij, V.B. *Za i protiv: zametki o Dostojevskom. Sobranie sočinenij v trech tomach. T. 3.* Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1974.

Spitzer, Leo. "The Farcical Elements in Inferno, Cantos XXI-XXIII." *Modern Language Notes*, vol. 59, nr. 2 (1944), s. 83-88.

Uspenskij, B.A. "Antipovedenie v kul'ture drevnej Rusi." I: *Izbornyye trudy, T. I. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury.* Moskva: Gnozis, 1994, s. 320-332.