

# Hur Dostoevskij fick sin stjärna på Hollywood Boulevard

Adaption, dialogicitet och kronotop i Fëdor Dostoevskijs *Spelaren* och Robert Siodmaks *Allt eller intet*

Henrik Christensen

Slaviska institutionen

Magisteruppsats 15 hp

Höstterminen 2013

Handledare: prof. Anna Ljunggren och prof. Jörgen Bruhn



Stockholms  
universitet

# Innehållsförteckning

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Inledning .....</b>                          | <b>1</b>  |
| Introduktion: adaption .....                    | 1         |
| Syfte .....                                     | 6         |
| <b>Adaption och Michail Bachtin .....</b>       | <b>7</b>  |
| Adaptionsteori och dialogicitet .....           | 7         |
| Tid och rum i narrativ: kronotopbegreppet ..... | 11        |
| Tidigare forskning .....                        | 14        |
| <b>Adapterad text och adaption .....</b>        | <b>18</b> |
| Spelaren .....                                  | 18        |
| Allt eller intet .....                          | 19        |
| <b>Kronotoper: tid och rum i rörelse .....</b>  | <b>24</b> |
| Gränser och kris .....                          | 24        |
| Karneval och kapital .....                      | 42        |
| <b>Slutsatser .....</b>                         | <b>54</b> |
| <b>Litteraturlista .....</b>                    | <b>56</b> |

# Inledning

## Introduktion: adaption

Vi kommer att i det följande analysera en adaption, Robert Siodmaks *Allt eller intet* (*The Great Sinner* 1949), av en adapterad text, Fëdor Dostoevskijs *Spelaren* (*Igrok* 1867). Även om vi därmed har gjort en tydligt avgränsning av vårt analysobjekt kan man likväl inledningsvis ställa sig följande fråga: vad är en adaption? Vi känner förmodligen intuitivt att vi sitter inne med svaret, även om vi inte kan formulera det på rak arm. Är det ett eget medium? En sammansmältning av ett eller flera medier? Eller en genre?

Om man ändå försöker att ge ett enkelt svar på frågan finner man snart att saken är betydligt mer komplicerad än vad man hade kunnat föreställa sig. Svårigheten med att definiera begreppet ligger delvis i paradoxen att adaptationer, trots att de är en mer eller mindre naturlig del av vår kultur, ett mycket vanligt förekommande kulturellt fenomen, så reflekterar vi sällan mer ingående över vad som, mer exakt, utgör en adaption. Vad karaktäriseras adaptationen av?

Vi möter adaptationer i form av filmer där romaner, noveller, dikter, serietidningar, datorspel och åkattraktioner från nöjesfält och så vidare överförs till vita duken. Likaså stöter vi på dem på teatern och operan där filmer, romaner, folksagor, historiska fakta och biografier omvandlas till pjäser, baletter och operor. Inom musiken adapteras litterära texter och ges nya uttryck och former. De förekommer även rikligt på internet där filmer, musikvideor, reklamer etcetera tas i sär i sina beståndsdelar för att sedan rekonstrueras i nya sammanhang och, som följd därav, med nya konnotationer. Eller, som Linda Hutcheon påpekar i *A Theory of Adaptation*, så kan man göra en adaption av en adaption, en process genom vilken en text adapteras varpå en ny text sedan baseras på denna adaption<sup>1</sup> - adaption som adapterad text och adapterad text som adaption.

Det är fullt möjligt att anta att vi på grund av vår överväldigande vana vid själva fenomenet helt sonika inte känner att vi behöver befatta oss med definitioner, avgränsningar och kategoriseringar. Kanske är det den överväldigande mångfalden som stör då man försöker att klart redogöra för vad begreppet omfattar. Och beroende på perspektiv anser vi att adaptationer parasiterar på, annekterar, gör våld på, usurperar, förminskar, omvandlar, förvränger, tar till vara på eller lyckas med att återge eller reproducera sina adapterade texter eller aspekter av dem, vissa element som förefaller oss

---

<sup>1</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, s. 38

väsentliga för handlingen, med att återge och förmedla dem i ny form och i ett nytt medium. Inte sällan blir vi besvikna när till exempel en film misslyckas att på ett för oss tillfredsställande sätt återge en särskilt omhuldad och älskad roman. Eller så säger vi att filmen, för ovanlighetens skull, faktiskt överträffade romanen. Vilken vår inställning till adaptationer än må vara är den sällan neutral; allt som oftast är den snarare värdeladdad. Och vår känsla för adaptationen, besvikelse eller tillfredsställelse, härstammar säkerligen från vad som sker just i det intermediala gränslandet; vissa element överförs medan andra utelämnas. Den stora frågan, som även kommer att visa sig viktig för oss längre fram, är givetvis: vad överförs, på vilket sätt och varför?

Då vi söker lokalisera fenomenets essens spelar förmodligen även det faktum in att adaptationer i sig inkluderar en mycket specifik och unik process, det vill säga rörelsen mellan medier; adaptationer är till sin natur inter- (trans-) eller intramediala. Denna rörelse i skugglandet mellan och inom medier kan också vara en del av varför själva begreppet adaptation ger upphov till så till synes olika konnotationer. Man kan säga att det rör sig om en referentiell problematik, där det råder oklarhet mellan vad det betecknande (adaptation) i själva verket betecknar (film, åkattraktioner, dikter, ballett, musikal?).

Processen är unik även i den mån att den genererar förändringar, skillnader, förvrängningar diskrepanser eller vad man nu föredrar att kalla dem. Måhända är det alltför starkt att hävda att adaptationen intrinsikalt innebär förändring, som till exempel sker då en berättelse förflyttas transmedialt, varpå det av nödvändighet uppstår skillnader som härrör från respektive mediums skilda förutsättningar och uttryckssätt, eller till och med intramedialt då adaptationen ändå kommer att bli en omtolkning av en adapterad text. Det är emellertid sällan som adaptationen försöker att vara en fullständig kopia av den adapterade texten. (Och även de adaptationer som anammar en sådan strategi mot sin adapterade text uppvisar givetvis avvikelser på det ena eller andra planet, vilket man kan se i till exempel Gus van Sants nyinspelning av *Psycho* (1998), som följer Alfred Hitchcocks film med samma namn från 1960 scen för scen men likväl blir en egen text med sina distinkta uttryck. Adaptationen vill vara en adapterad text, men måste acceptera sig själv som adaptation.)

Adaptationen kan aldrig till fullo uppta den adapterade texten och man kan även fråga sig om det är meningen med adaptationer. Vore det inte reduktivt att kräva att det finns en fullständig överensstämmelse? Förbiser och förminskar vi därmed inte såväl adaptationen, i kraft av att den är sin egen, som den adapterade texten som enbart ska reproduceras eller klonas mekaniskt i en sorts textuellt genetiskt laboratorium?

I vilket fall är det dessa förändringar, vilka inträffar på olika nivåer, från att karaktärer byter namn eller att flera karaktärer kombineras till en enda karaktär, eller att handlingen förläggs på en annan plats, i en annan tidsperiod eller i en annan kultur och så vidare, som vi delvis kommer att undersöka i den här uppsatsen. Vi kommer att analysera dem för att avgöra deras betydelse, vad de förmår säga om sina respektive texter, men i förlängningen även hur vi kan använda dessa skillnader från adaptation och adapterad text för att belysa båda texterna, att så att säga låta dem mötas och speglas i varandra. För att avsluta vår inledning ska vi se på hur adaptation och film står i förhållande till varandra genom en väldigt kort historisk överblick.

Man kan hävda att film, i relation till andra medier som litteratur och teater, är ett ungt medium och man kan därmed logiskt sluta sig till att adaptationer som sådana, inom och i förhållande till film, bör vara ännu yngre än så. Men sanningen är att de två de facto är mycket nära genealogiskt sammankopplade. Redan från början kom adaptation att spela en framträdande roll inom filmen. Så tidigt som 1896, mindre än ett år efter att de första kortfilmerna hade visats offentligt,<sup>2</sup> filmade Thomas Edison *The May Irwin Kiss*, vilken skildrade klimaxet i John J. McNallys musikal *The Widow Jones* (1895),<sup>3</sup> och William Kennedy Laurie Dickson regisserade samma år *Rip Van Winkle*, baserad på Washington Irvings novell från 1819.<sup>4</sup> Adaptationer var till och med så sammanbundna med själva filmens framväxt att de första mellantexterna förekom 1903 i Thomas Edisons filmatisering av Harriet Beecher Stowes roman *Onkel Toms stuga* (*Uncle Tom's Cabin* 1852).<sup>5</sup> Film har alltså varit intimt sammanbunden med andra medier redan från den tid då den uppkom, och adaptation kan betraktas som en organisk del av filmen, en del av dess ursprungliga genetiska kod, snarare än ett fenomen som har uppstått senare som en speciell avart eller genre.

Detta intima samband mellan adaptation, film och litteratur är lika tydligt inom den ryska filmindustrin vid slutet på 1800-talet och runt sekelskiftet. Filmens introduktion i Ryssland sammanföll med inledningen på det sista kapitlet i Romanovdynastins imperiehistoria. I maj 1896 förevigades Nikolaj den II:s kröning på film och samma månad öppnades den första biografen på Nevskij prospekt i Sankt Petersburg.<sup>6</sup> Och då de första ryska filmerna producerades i början av 1900-talet var många just adaptationer. Bland dessa kan man nämna *Pesn' pro kupca Kalašnikova*

---

<sup>2</sup> Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Md., 2007, s. 22

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., s. 24

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 3. ed., Princeton University Press, Princeton, N.J., 1983, s. 17

(1909) efter Michail Lermontovs poem “Pesnja pro carja Ivana Vasil’eviča, molodogo opričnika i udalogo kupca Kalašnikova” (1837), *Žisn’ i smert’ Puškina* (1911), *Prestuplenie i nakazanie* (1913) efter Dostoevskijs roman *Brott och straff* (*Prestuplenie i nakazanie* 1866), *Anna Karenina* (1914) med Lev Tolstojs roman från 1877 som förlaga och *Ett adelsbo* (*Dvorjanskoe gnezdo* 1915) efter Ivan Turgenev. Dessa titlar är endast några exempel på den mångfald av adaptationer som producerades. De visar även på hur vitt skilda källor adaptationerna baserades på, från poem, biografiska data, romaner, noveller, till pjäser och så vidare. Precis som på andra sidan Atlanten sökte de ryska filmproducenterna efter berättelser som kunde knyta en redan existerande publik till det nya mediet.

Adaptionen har dock även haft ytterligare en ambition utöver att rör sig mellan medier, i en rörelse mellan och över kulturella fenomen, och denna ambition är dess transkulturella överskridande aspekt. Adaptioner kan uppstå, och uppstår, på vilken plats som helst och under vilka som helst tidsförhållanden, helt oberoende av vilka texter som tjänar som textuell grund. Inget tids- eller rumsavstånd är för stort för adaptationer.

Vad gäller både den amerikanska filmindustrin och den ryska kan man konstatera att den transkulturella viljan hos adaptationen var allestädes närvarande redan under den första tiden i dess historia och utveckling. Rysk film drog nytta av den redan existerande västerländska litteraturkanonen för att finna stoff till nya produktioner. Man kan här kort nämna filmer som *Brand* (1915), baserad på Henrik Ibsens pjäs *Brand* (1866), *Plebej* (1915) efter August Strindbergs *Fröken Julie* (1888), *Portret Doriana Greja* (1915) med Oscar Wildes roman *Dorian Grays porträtt* (*The Portrait of Dorian Gray* 1890) som förlaga, *Korol’ Pariža* (1917) efter *Roi de Paris* (1898) av Georges Ohnet, *Ne dlja deneg rodivšijsja* (1918), baserad på Jack Londons roman *Martin Eden* (1909), och så vidare. Man ser genom dessa exempel att det fanns, som nämndes ovan, ett intresse för kanon, verk som redan var etablerade i andra kulturer och som förmodat redan hade en tillgänglig publik. Men man adapterade även texter som låg närmare i tiden, och det är rimligt att anta att de valdes just för att publiken redan hade en uppfattning om dessa texters premisser.

I USA fanns det också tidigt ett intresse för att importera berättelser. Denna trend fortsatte sedan i Hollywood och det står klart att i synnerhet vissa ryska texter har utövat en särskilt stor dragningskraft på den amerikanska publiken. Några exempel inkluderar *Anna Karenina* (*Love* 1927), *Raskolnikov* (*Crime and Punishment* 1935), *Anna Karenina* (1935), *Krig och fred* (*War and Peace* 1955) och *Doktor Zjivago* (*Doctor Zhivago* 1965). Och detta intresse har även stått sig ända

fram till idag med titlar som till exempel *Two Lovers* (2008) och *Strangely in Love* (2014), båda efter Dostoevskijs novell "Vita nätter" ("Belye noči" 1848).

Vi kan således avsluta denna vår korta introduktion med att konstatera att adaptation och film har en gemensam genealogi och har genom tiderna förblivit tätt sammanvävda i en interaktion som sträcker sig över såväl tid som rum. I den här uppsatsen ska vi i nästa avsnitt och även längre fram försöka utröna några av de fenomen som uppstår just i mellanrummen, i själva adaptationsprocessen, då texter vandrar och går varandra till mötes. Men först ska vi fastställa det för den här uppsatsen centrala adaptationsteoretiska problemet och hur vi ska förhålla oss till det.

Några anmärkningar rörande materialet. Samtliga referenser till Fëdor Dostoevskijs och Michail Bachtins verk är hämtade från *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad, 1972-1990 respektive *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Russkie slovari, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva, 1997-2012. Citat från dessa verk återges med författarens efternamn följt av numret på den aktuella volymen samt sidnummer.

Vad gäller translitterering återges samtliga ryska namn enligt *Scando-Slavicas* rekommendationer (Fëdor Dostoevskij, *Pesn' pro kupca Kalašnikova*). Detta bruk vacklar emellertid vad gäller ryska namn som förekommer i engelskspråkigt material. Där återges namnen som de förekommer oavsett eventuella diskrepanser (Bakhtin, Ostrovsky, Fedja). Europeiska namn som återfinns i ryska texter återges så som de skrivs på respektive originalspråk (Des Grieux, Astley) snarare än att de translittereras från ryska.

Slutligen skrivs alla titlar först på svenska och därefter återges originaltiteln inom parentes. Samtliga svenska filmtitlar har hämtats från Svenska filminstitutets databas, Svensk Filmdatabas.<sup>7</sup> Undantag förekommer då det inte finns en svensk titel tillgänglig. I dessa fall står originaltiteln ensam.

---

<sup>7</sup> Svenska filminstitutet, Svensk Filmdatabas, [www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/](http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/) [Hämtad den 2014-02-01]

## Syfte

I den här uppsatsen kommer vi att utforska förhållandet mellan Fjodor Dostoevskijs roman *Spelaren* och Robert Siodmaks film *Allt eller intet*. Redan vid en första läsning står det klart att det i överföringen mellan litteratur och film har skett ett antal större och mindre förändringar.

För att kunna beskriva några av dessa förändringar kommer jag att analysera respektive texts spatiala och temporala faktorer utifrån Michail Bachtins kronotopbegrepp så som han har formulerat det i “Formy vremeni i chronotopa v romane” och “Problemy poetika Dostoevskogo.” Då jag har identifierat kronotoperna kommer jag att undersöka hur dessa står i relation till några centrala teman: Dostoevskijs kritik mot väst och den ryska bildade klassens förhållande till västeuropeiska värderingar, och amerikanska kärnvärden och det kapitalistiska systemet i kölvattnet av andra världskriget.

Det finns även ett sekundärt syfte med uppsatsen som är kopplat till de kronotopiska elementen i texterna. I *Spelaren* befinner sig samtliga karaktärer i ojämlika och markerade maktförhållanden till varandra. Dessa relationer präglas av faktorer som pengar, klass, personligt inflytande, status och så vidare. Vad som är intressant är att dessa förhållanden är i ständig rörelse allteftersom olika krisartade och oväntade scener utspelas. I *Allt eller inget* har denna högsända dramatiska dynamik ersatts av en mer dämpad känsla av drama där sociala faktorer – klass, ställning, status och pengar – har en tydlig närvaro i texten men där det absurda och groteska är väsentligt nedtonat. Det är dessa svårgripbara atmosfärer och stämningar och hur de förändras i adaptationsprocessen som behöver beskrivas för att kunna belysa deras funktion i texterna, varför de ges så skilda uttryck i två olika socioideologiska och sociohistoriska kontexter, samt hur skillnaderna och likheterna kan användas för att låta texterna, såväl adapterad text som adaption, belysa och genomlysa varandra.



# Adaption och Michail Bachtin

## Adaptionsteori och dialogicitet

Adaptionsstudier har under lång tid försökt att komma till tals med ett antal problematiska aspekter som sammantaget har hindrat utvecklingen inom fältet på olika sätt. Det rör sig delvis om den underordnade roll som film i allmänhet och adaptationer i synnerhet har fått i förhållande till de litterära förlagorna. Adaptionerna har i stor utsträckning kontrasterats mot och jämförts med de adapterade texterna vilket har lett till ett hierarkiskt förhållande där adaptationer har setts som en förvanskning eller försämring av litterära texter. På så sätt har adaptionsstudier blivit misskrediterade, samt haft en tendens att låsa sig i detta binära och komparativa analysmönster. Därmed har fältet producerat en stor mängd fallstudier vars resultat inte har förmått att ge upphov till nya teoretiska möjligheter eller infallsvinklar för vidare och bredare applicering. Och då en stor del av den här forskningen har vigts åt att sätta adaptationer i förhållande till den litterära kanonen har dessa negativa tendenser fördjupats ytterligare.

Problemen har uppstått som ett resultat av olika faktorer vilka har uppkommit inom den adaptationsteoretiska diskursen, men även som ett resultat av kritik från andra discipliner. Även om den här uppsatsen inte ger utrymme för att uttömmande diskutera denna problematik så är det likväl nödvändigt att närmare diskutera de aspekter som direkt rör det aktuella ämnet.

Ett av dessa problem, som har varit särskilt svårt att överkomma, rör de fördomar som har reglerat förhållandet mellan litteratur och adaptationer, och då alltid till de senares överväldigande nackdel. Bland andra Robert Stam har diskuterat dessa förutfattade meningar och försökt att frigöra fältet från perspektiv som enbart tjänar till att begränsa de potentiella fördelar som ryms inom adaptationsteorin. Han pekar bland annat på det i vissa fall omedvetna antagandet att litteratur är ett

överlägset medium visavi film på grund av att litteraturen förlänas ett högre värde genom historiskt företräde och ålder. Film är per automatik ”sämre” då det är en yngre konstform.<sup>8</sup>

Stam nämner även det dikotomiperspektiv där det förutsätts att det råder en motsättning mellan litteratur och film. Thomas Leitch har också beskrivit denna påstådda polemik. Genom att fokusera på kanoniska litterära texter skapas ett antaget förhandskriterium för varje ny adaption.

Adaptionerna reduceras till ekrar runt texten som intar rollen som auktoritativt nav. Detta bidrar till att reducera adaptionen och det analytiska fokuset till en fråga om adaptionens trohet gentemot originalet.<sup>9</sup> Leitch menar att problemet reflekteras i det faktum att adaptionstudier traditionellt har inriktat sig på antingen adaptioner av klassiska verk, varpå adaptionerna har reducerats till bihang till källmaterialet, eller på klassiska filmer vilka har studerats som texter ur en sorts till litteraturen kompletterande halvlitterär kanon. Adaptioner har således behandlats antingen som lägre stående medlemmar inom litteraturkanon eller som en kvasilitterär filmkanon.<sup>10</sup>

Under dessa förhållanden har adaptioner aldrig fullt ut förmått att inta en legitim och berättigad plats som föremål för seriös och djuplodande analys. På samma sätt har det adaptionsteoretiska fältet varit oförmöget att tillfredsställande beskriva överföringar mellan dessa två medier med teoretiska utgångspunkter som inte i förväg reducerar adaptionprocessen till en fråga om mål- och källtext. Resultatet av ett sådant metodologiskt tillvägagångssätt blir allt som oftast att den förra bedöms värderande utifrån sin trohet gentemot den senare. I övrigt ger detta monologiska tillvägagångssätt upphov till få andra fruktbara tankar och idéer för att lösa upp de kontraproduktiva hierarkierna mellan de båda medierna.

Som svar på ovanstående problem har flera forskare sökt en väg bort från det normerande och reduktionistiska synsättet på adaptioners förhållande till litteraturen. Det har även gjorts betydande insatser för att finna nya teorier och begrepp för att mera fullödiget beskriva själva överföringen i dess fulla komplexitet.

Tanken på adaptionstudier ur ett dialogiskt perspektiv har fått alltmer utrymme inom adaptionstudier och visar på nya alternativ för att beskriva överföringar mellan medier och mellan

---

<sup>8</sup> Stam nämner ett antal andra fördomar, till exempel uppfattningen om att det finns en sorts rivalitet mellan litteratur och film, ikonofobi (som skulle härstamma från de judisk-islamisk-protestantiska förbuden rörande avbilder, men även från platonisk och neo-platonisk kritik av den förnimbara världen), logofili (ett värdesättande av det verbala, typiskt för kulturer som är rotade i religiösa texters heliga ord) och så vidare. För den fulla argumentationen runt problematiken, se Robert Stam. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." Ingår i *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Stam, Robert & Raengo, Alessandra (red.), Blackwell, Malden, MA, 2005, s. 3-8

<sup>9</sup> Leitch, s. 16

<sup>10</sup> Ibid., s. 4

texter. Stam har lyft fram potentialen med en just en sådan metodologi. Han utgår från Bachtins tankar rörande textens natur, där Bachtin utgick från den bredaste tänkbara definitionen av texten som vilket som helst system av tecken. Och det är just den här bredden som, menar Stam, ger upphov till nya möjligheter inom transmediala studier<sup>11</sup> (till vilka adaptationsstudier tillhör). Då varje kulturellt yttrande betraktas som en text blir det lättare att ställa texterna i adaptationsprocessen bredvid varandra snarare än i ett hierarkiskt förhållande.

I en ansats att öppna upp förhållandet mellan adaption och adapterad text beskriver Leitch, med Bachtins termer, båda texterna som heteroglossa<sup>12</sup> texter snarare än kanoniska verk. Texterna, som element av heteroglossi, vill bli omskrivna.<sup>13</sup> (Vilket sker vid varje ny läsning, tolkning, adaption och så vidare.) Ett sådant perspektiv underlättar distanseringen från det normerande och värderande synsättet. Vidare pekar Leitch på behovet av att även studera förlagorna:

To revitalize adaptation study, we need to reframe the assumption that even the most cursory consideration of the problem forces on us – source texts cannot be rewritten – as a new assumption: source texts must be rewritten; we cannot help rewriting them.<sup>14</sup>

Bachtin betonade också den dialogiska aspekten av förhållandet mellan texter. Då en text reproduceras, genom till exempel citering (eller, som i vårt fall, adaption) är detta en ny och unik händelse i den adapterade textens liv, eller, som Bachtin beskriver det, en ny länk i den språkkommunikationens historiska kedja. Bachtin betraktar detta snarast som ett möte mellan två texter, mellan två subjekt; de komplexa inbördes relationerna mellan texten och den skapande och inramande kontexten.<sup>15</sup> Detta förhållande mellan två texter är således dialogiskt.

Istället för att beskriva överföringen i termer av envägspåverkan och komparation lyfter även Jörgen Bruhn fram tanken att inte endast adaptionen påverkas av själva adaptationsprocessen, det vill säga vad som sker är inte enbart att vissa element från källtexten överförs och att de påverkar adaptionen och för över den till kontexten av ett nytt medium (film). Även om adaptationsanalys, som Bruhn understryker, måste utgå från det faktum att texterna uppvisar både vissa likheter och

---

<sup>11</sup> Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Johns Hopkins paperbacks ed., Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, Md., 1992, s. 18f.

<sup>12</sup> Bachtin beskriver begreppet heteroglossi ("разноречие"), samexistensen av många olika språk inom ett enhetligt språk, som en centrifugal kraft i språket som står som motvikt mot det enhetliga språkets normativa och centripetala kraft. Heteroglossi är den mångfald av språk inom språket som uppkommer till följd av att språket stratifieras i olika socioideologiska språk (de sociala gruppernas språk). Litteratur och film är just exempel på sådana heteroglossa språk. (Bachtin 3, s. 24f.)

<sup>13</sup> Leitch, s. 16

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Bachtin 5, s. 308

olikheter, bör man undvika att förse detta faktum med hierarkiserande och normativa antaganden om medierna och deras inbördes relationer. Istället finns det en möjlighet att betrakta vad som faktiskt sker med originaltexten och hur den påverkas, såväl av adaptationen som av själva överföringen. Bruhn förespråkar därmed också att adaptationsstudierna bör dialogiseras.<sup>16</sup>

För att sammanfatta: analysen av förhållandet mellan adaptationen, den adapterade texten och adaptationsprocessen i den här uppsatsen kommer att utgå från dessa tankar om dialogicitet, där antagandet är att texterna ingår i ett komplext och reciprokt, snarare än hierarkiskt och unilateralt, förhållande. Vad som är centralt är inte den ena textens trohet gentemot den andra, utan istället kommer utgångspunkten vara att de ömsesidigt påverkar varandra.

Med utgångspunkt i föreställningen om heteroglossi kommer vi att behandla våra två texter som yttranden som har uppstått inom var sitt heteroglott språk, film respektive litteratur, och därmed måste läsas utifrån sin specifika socioideologiska kontext. Som element av dessa i sin tur stratifierade språk har de i dialog med andra yttranden färgats av den tid och plats där de tillkom. Detta knyter an till Bachtins definition av romanen, vilken, i och med att begreppet text innefattar samtliga konstnärliga yttranden, även kan appliceras på film:

Роман – это художественно-организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разногласица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые диалекты, языки поколений и возрастов, языки направлений и партий, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты) – эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый момент его исторического существования – необходимая предпосылка романного жанра [...]<sup>17</sup>

Därmed kommer texterna att analyseras mot bakgrund av olika sociokulturella och socioideologiska faktorer. Fokuset på dialogicitet kommer även att innebära att andra yttranden, andra texter, aktualiseras genom sin direkta eller indirekta närvaro i de valda texterna. Utmaningen ligger i hur ovannämnda faktorer tar sig uttryck vid adaptationen, hur överföringen påverkar texterna och på vilka sätt de i sin tur inverkar på varandra.

---

<sup>16</sup> Jörgen Bruhn. "Dialogizing Adaptation: From One-Way Transport to a Dialogic Two-Way Process." Ingår i *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bruhn, Jörgen, Gjelsvik, Anne & Frisvold Hanssen, Eirik (red.), Bloomsbury Academic, London, 2013, s. 72f.

<sup>17</sup> Bachtin 3, s. 16

## Tid och rum i narrativ: kronotopbegreppet

Michail Bachtin har kommit att få ett mycket stort inflytande på studier inom humaniora. Ett antal av hans mest kända begrepp – karneval, heteroglossi, polyfoni, kronotop, dialogicitet – har använts inom ett mycket stort antal olika fält, från litteraturstudier till genusstudier och postkolonial analys.<sup>18</sup> Vad som gör hans teorier så till synes nästan universellt applicerbara är deras öppenhet, deras strävan mot gränsöverskridande möte och dialog. Denna syn genomsyrar Bachtins syn på såväl språket i sig som kulturella företeelser. De syftar till att bryta ner barriärer och på förhand antagna och av fördomar uppbyggda strukturer och hierarkier.

Den genomgripande tanken i den här uppsatsen, förutom ovannämnda intention att applicera det dialogiska perspektivet på ett mer övergripande plan i analysen av de adaptionsteoretiska aspekterna, är att låta texterna, på ett såväl formellt som narrativt plan, mötas och interagera med varandra.

Eftersom det genom adaptionen har skett ett antal temporala och spatialska skiftningar, vilka är tydliga direkt på ytnivå (*Spelaren* utspelar sig i Rouletenburg, *Allt eller intet* i Wiesbaden, *Spelaren* utspelar sig under en period av nästan två år medan *Allt eller intet* utspelar sig under vad som förefaller vara några veckor etcetera) är det viktigt att undersöka exakt vad detta har fått för konsekvenser för texterna. Hur uttrycks tid och rum? Hur struktureras och omstruktureras de i respektive text men även i gränslandet mellan texterna, i den dialogiska interaktionen? Bachtins kronotopbegrepp kan vara ett verktyg som ger oss möjlighet att belysa dessa element, hur de tangerar varandra och vilken funktion de fyller i narrativen som helhet.

En annan intressant aspekt som framträder tydligt är de stora skillnaderna mellan texterna både vad gäller formspråk och narrativ. Medan *Spelaren* är intensiv, febrig och fylld av scener av kris, desperation och irrationellt beteende, är *Allt eller intet* betydligt långsammare och trots att karaktärerna emellanåt agerar irrationellt så präglas filmen av ett lugn. Därutöver, på ett djupare plan, verkar det som att det irrationella i *Allt eller intet* inte träder bortom de individuella karaktärerna. Världen runtomkring är rationell, stadig och fast. Detta sakernas tillstånd, deras beständighet, är däremot mer eller mindre frånvarande i *Spelaren*. Här råder det irrationella i såväl karaktärerna som miljöerna de bebor. För att kunna bearbeta dessa bilder, teman etcetera, öppna upp dem och, i förlängningen, låta texterna, genom sina egenheter och särart, belysa såväl sig själva och

---

<sup>18</sup> Michail Bachtin, Pavel Medvedev & Valentin Vološinov, *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*, Arnold, London, 1994, s. 1

varandra som förhållandet dem emellan, ska vi undersöka hur dessa förändringar står i förhållande till deras tids- och rumsstrukturer.

Kronotopbegreppet är ett särskilt problematiskt begrepp på så sätt att Bachtin själv inte erbjuder en uttömmande definition. I essän "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives" försöker Nele Bemong och Pieter Borghart att först och främst på ett så tydligt sätt som möjligt att konkretisera kronotopbegreppet, men medger just det svårgripbara och undflyende i att definiera det:

Our earlier use of the phrase "the famous passage [...] in which Bakhtin comes closest to formulating some sort of definition [...]" hints at one of the most fundamental criticisms with regard to the chronotope essays: a *definitive* definition of the concept is never offered.<sup>19</sup>

Följaktligen har begreppet tolkats på olika vis och forskare har även applicerat det på vitt skilda sätt. Istället för en konkret definition pendlar Bachtin mellan att diskutera och problematisera begreppet och illustrerar det med exempel. (Vilket å andra sidan kan sägas vara fullt i enlighet med hans betoning på öppenhet, ofullständighet och dialog framför det avslutade och stängda.) Som Bemong och Borghart påpekar ovan är det närmaste en definition vi kommer det berömda stycket i "Formy vremeni i chronotopa v romane."<sup>20</sup>

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.<sup>21</sup>

Tid och rum är, som Bachtin poängterar, fundamentala konceptuella kategorier genom vilka vi uppfattar världen.<sup>22</sup> Och på samma sätt som vi strukturerar vår omvärld utifrån spatiala och temporala förhållanden är narrativ konstruerade och uppbyggda runt samspelet mellan tid och rum. En kronotop i en text är en punkt i narrativet i vilken tid och rum samspekar och tangerar varandra, interagerar, samverkar och får en central roll för narrativet. (Det vill säga, interaktionen mellan tids- och rumsfaktorer är centrala för att narrativet ska kunna utvecklas.)

---

<sup>19</sup> Nele Bemong & Pieter Borghart. "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives." Ingår i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Bemong, Nele, Borghart, Pieter, De Dobbeleer, Michel, et al. (red.), Gent: Ginkgo, Academia Press, 2010, s. 5

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Bachtin 3, s. 341.

<sup>22</sup> Ibid., s. 342

Ytterligare en aspekt av kronotopbegreppet som är viktig att diskutera är att Bachtin uppenbarligen talar om kronotoper på flera olika plan. Bemong och Borghart urskiljer fem olika nivåer,<sup>23</sup> men då vi primärt är intresserade av större kronotoper och kronotopiska motiv kommer vi bara kort att nämna de övriga och sedan fokusera på de för den här uppsatsen relevanta nivåerna. På den lägsta nivån finns mikro-kronotoper som återfinns i själva språket.<sup>24</sup> Därefter följer mindre kronotoper, det vill säga kronotopiska motiv, vilka Bachtin omtalar i de avslutande kommentarerna som tillkom 1973:

Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: каждый мотив может иметь свой особый хронотоп [...]<sup>25</sup>

Den tredje nivån rör större eller dominanta kronotoper:

The interaction between the concrete chronotopic units of a narrative eventually leaves the reader with an overarching impression, which we call *major* or *dominant chronotopes*. This central, [...] chronotope thus serves as a unifying ground for competing local chronotopes in one and the same narrative text.<sup>26</sup>

Då den här uppsatsen inte kommer att diskutera någon av texterna i ett genreperspektiv är det värt att understryka att de större kronotoperna inte nödvändigtvis är genrebetingade. Bemong och Borghart understryker detta faktum och påpekar att även om många forskare inte antar en nivå mellan mindre kronotoper, eller kronotopiska motiv, och genrekronotoper så finns det större dominanta kronotoper som inte (ännu) har gett upphov till en genre.<sup>27</sup>

Den fjärde nivån rör just dessa genrekronotoper. Då dominanta kronotoper i flera texter ger liknande intryck av den fiktiva värld som porträtteras finns det fog att anta att dessa texter delar dominanta kronotoper, vilka därmed kan delas in i större klasser av allmänna kronotoper.<sup>28</sup> Man kan

---

<sup>23</sup> Bemong & Borghart, s. 6ff.

<sup>24</sup> Argumentationen rörande dessa kronotoper rör sig på ett abstrakt språkligt plan och en diskussion rörande dem skulle kräva betydligt mer utrymme än vad som är möjligt i den här uppsatsen. Se Jay Ladin. "Fleshing Out the Chronotope." Ingår i *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, Caryl Emerson (red.), s. 212-36, New York, 1999

<sup>25</sup> Bachtin 3, s. 497

<sup>26</sup> Bemong & Borghart, s. 7

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid.

alltså betrakta dessa kronotoper som batterier, eller uppsättningar, av dominanta kronotoper. Den femte nivån rör möjligheten att dela in även genrekronotoperna i större abstrakta klasser.<sup>29</sup>

Med hjälp av kronotopbegreppet öppnas sålunda möjligheten upp för att beskriva de mekanismer som strukturerar och utvecklar narrativet, det vill säga att vi får en möjlighet att beskriva adaptationsprocessen på en djupare nivå. Vad sker inuti själva narrativen vid överföringen på det spatiala och temporala planet? Hur kan man förklara eventuella narrativa diskrepanser i tids- och rumsstrukturerna?

## Tidigare forskning

Det har vid det här laget producerats ymnigt med forskning vad gäller Bachtin och hans teorier, och hans olika begrepp – heteroglossi, karneval, kronotop, dialogicitet – har banat väg för och öppnat upp studier inom en mängd olika fält, från undersökningar av hälsovård, samtalsterapeutiska metoder, genus, mode till olika kulturstudier och så vidare. Bachtins teorier, i synnerhet rörande dialogicitet, har applicerats på en rad olika fenomen inom det adaptationsteoretiska fältet. Många analyser har genomförts just i syfte att frigöra adaptationsanalys dels från frågan om trohet gentemot ett a priori överlägset original, dels från improduktiv envägsanalys där hierarkier produceras och reproduceras per automatik. Vi ska nedan gå igenom några intressanta fall där olika forskare har, med Bachtin som teoretisk grund, försökt att analysera och belysa diverse skilda aspekter av förhållandet mellan adaption och adapterad text.

Anne-Marie Scholz har tillfört ytterligare en dimension som hon framhåller som central för att undvika intertextuellt ahistoriska läsningar av texter – den transnationella. Intertextualitet är för Scholz en materiell egenskap, det vill säga det är någonting konkret som finns inom kulturen:

[...] intertextual dynamics are material dynamics; they operate in cultural force fields that are tangible and confrontational and carry with them concrete material effects.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Bemong och Borghart refererar till ett ännu ej publicerat arbete av Bart Keunen. Keunen föreslår en indelning av genrekronotoper i två typer av intrig-rumskronotoper ("plotspace-chronotopes") som belyser tidsutvecklingen i den fiktiva världens helhet. Teologiska eller monologiska kronotoper karakteriserar den typ av traditionellt narrativ där hela intrigen rör sig mot ett avgörande ögonblick. Dialogiska kronotoper å andra sidan är inte riktade mot detta avgörande moment utan består snarare av en dialog mellan uppsättningar av konflikter och förbindelser. (Bemong & Borghart, s. 7f.)

<sup>30</sup> Anne-Marie Scholz. "Adaptation as Reception: How a Transnational Analysis of Hollywood Films Can Renew the Literature-to-Film Debates." *Amerikastudien/American Studies*, Vol. 54, nr. 4, 2009, s. 657



I likhet med Stam, Leitch, Bruhn med flera motsätter sig Scholz det förhållningssätt inom adaptationsstudier där trohet mot originalet har tenderat att vara en central fråga och där analysen ofta har varit färgad av en snäv uppfattning om "hög" och "låg" kultur. Hon menar istället att det är nödvändigt att applicera ett historiskt ramverk för att belysa förhållandet mellan film och samhälle. En analys av adaptation och adapterad text måste, enligt Scholz, ta i beaktande två former av mottagande ("reception"): å ena sidan relationen mellan den adapterade texten och de som har producerat filmen, å andra sidan mellan filmens resultat ("filmic result") och mottagarna (publik, kritiker med flera). Hon menar att detta öppnar upp för en sociohistorisk läsning som är både diakron och synkron. Det vill säga att man kan undersöka hur ett visst verk som skapades för en viss tidsperiod kan belysa olika sociala, historiska, politiska och kulturella aspekter av den tiden, men även studera hur en annan historisk tidsperiod, genom adaptation, omvandlar de tidstypiska aspekterna och anpassar dem för en annan historisk kontext.<sup>31</sup> Detta rör just föresatserna för analysen i den här uppsatsen: ett litterärt verk skapat under vissa sociohistoriska betingelser och en filmatisering som förflyttar detta verk till en helt annan sociohistorisk kontext. Liksom Scholz ska vi försöka belysa implikationerna av sådana överföringar.

Scholz artikel är intressant på flera plan. För det första tycks hon betrakta texter just som element av heteroglotta språk; hennes idéer om mottagande i en såväl diakron som synkron kontext påminner mycket om Bachtins teori om heteroglossi. För det andra vill hon belysa specifika aspekter av adaptationsprocesser som är gränsöverskridande på flera nivåer – historiskt, kulturellt, nationellt och så vidare. Vår egen analys kommer att uppvisa likheter med Scholz studie, men medan hon sätter texternas mottagande i fokus, det vill säga arbetar utifrån och in, kommer vi att röra oss i motsatt riktning, från text till kontext, inifrån och ut.

I "The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of *Robinson Crusoe*" analyserar Tara Collington två litterära adaptationer av historiska skeenden och texter, Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) och Michel Tourniers *Fredag eller Den andra ön (Vendredi ou les Limbes du Pacifique)* (1967). (Tourniers roman är en adaptation av Defoes, vilken i sin tur, menar Collington, är en adaptation av verkliga händelser.) Därefter kontrasterar hon dem mot två teman: ett entusiastiskt omhuldande av kolonial expansion och en mer skeptisk hållning visavi den europeiska imperialistiska kulturens företrädare.<sup>32</sup> Collingtons huvudsyfte är att visa hur viktig själva

---

<sup>31</sup> Scholz, s. 658

<sup>32</sup> Tara Collington. "The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of Robinson Crusoe." Ingår i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Bemong, Nele, Borghart, Pieter, De Dobbeleer, Michel, et al. (red.), Gent: Ginkgo, Academia Press, 2010, s. 180

överföringen är, från adapterad text till adaptation, och hur en kronotopisk analys kan belysa relevanta socioideologiska aspekter av texterna. I synnerhet hennes postkolonialt influerade analys, genom vilken hon uttröner å ena sidan koloniala, å andra sidan postkoloniala attityder och deras genomslag och konsekvenser för texterna, förefaller särskilt fruktbar. Även dessa historiskt, kulturellt och ideologiskt betingade aspekter kommer vi att få fog att återvända till i analysdelen.

I artikeln "Diabolic Dialogics: *Les Possédés*, from Dostoevsky to Wajda" fokuserar Carmen Siu på dialogicitet och polyfoni, som hon efter Bachtin utgår från är karaktäristiska för Dostoevskijs författarskap, i Dostoevskijs *Onda andar (Besy 1872)* och Andrzej Wajdas filmatisering med samma namn (*Les possédés 1988*). Hennes fokus ligger på hur polyfoni uttrycks inom själva texterna, och hon rör sig mellan olika dialogiska aspekter, texternas kontexter såsom den miljö i vilken de skapades etcetera och andra socioideologiska faktorer. Genom att röra sig mellan dessa olika aspekter utläser Siu vad hon kallar ett dialogiskt meddelande ur Wajdas film varpå filmen blir ett uttryck för socioideologisk kommentar:

Thanks to the relative liberalization of Soviet policy under Mikhail Gorbachev in 1985, Wajda's film - and its dialogic message of re-evaluating passion, intention, and ideology - anticipates the political and civic concession [...] and even the country's road to democratization one year after the release of *Les Possédés*.<sup>33</sup>

Även Eva Maria Stadler intar en liknande inställning till dialogicitet utifrån Bachtins idéer i sin artikel "Bresson, Dostoevsky, Bakhtin: Adaptation as Intertextual Dialogue," men hon koncentrerar sig i första hand på hur Dostoevskijs inflytande har inverkat på flera av Robert Bressons filmer. Inspirerad av Bachtins tankar om heteroglossi och, genom att i första hand analysera filmernas formelement, drar hon också slutsatser som tydligt placerar filmen i en viss historisk och kulturell kontext:

In this dark film [*Djävulen förmodligen (Le diable probablement 1977)*], which begins and ends with signifiers of death, the dialogue of the image and sound projects a radical rejection and condemnation of contemporary society and its values.<sup>34</sup>

Samtliga exempel ovan utgör givetvis bara ett oansenligt antal av de adaptationsteoretiska analyser som publiceras kontinuerligt. Men vi låter dem likväl tjäna här som exempel på en pågående trend inom adaptationsstudier där dialogicitet och reciprok påverkan och växelverkan mellan texter bildar den metodologiska grunden. Vi ser även ett intresse för att utreda texters olika socioideologiska

<sup>33</sup> Carmen Siu. "Diabolic Dialogics: *Les Possédés*, from Dostoevsky to Wajda." *Toronto Slavic Quarterly*, <http://www.utoronto.ca/tsq/13/siu13.shtml> [Hämtad den 2014-01-15] (Artikeln saknar paginering.)

<sup>34</sup> Eva Maria Stadler. "Bresson, Dostoevsky, Bakhtin: Adaptation as Intertextual Dialogue." *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 20, nr. 1, s. 20

kontext, det vill säga att försöka blottlägga olika strukturer bortom de förändringar som uppstår i och genom textuell överföring. Vi kommer också att bedriva liknande studier men emellertid med ett något annat fokus. Och som dessa intressanta exempel bildar en del av den mer givande och fruktsamma adaptionsforskningen, så är vår förhoppning att i viss mån kunna bidra till denna positiv utveckling.

# Adapterad text och adaption

## **Spelaren**

Ursprunget till och omständigheterna rörande Fjodor Dostoevskijs kortroman *Spelaren* är vid det här laget så kända att de har blivit fiktion i sig. Romanen, själva skrivandet av den och Dostoevskijs egna upplevelser av spel och spelmissbruk har behandlats och tolkats i såväl film (*Speldjävulen* (*The Gambler* 1974), *26 dagar ur Dostojevskijs liv* (*Dvadcat' šest' dnej iz žizni Dostoevskogo* 1980), *Spelaren* (*The Gambler* 1997), *Die Spieler* (2007)), opera (*Spelaren* (*Igrok* 1915-1916, 1927)) som tv-serie (*Dostoevskij* 2011) med olika emfas på och blandningar av historicitet, biografi, fakta och fiktion. Fokus för den här uppsatsen ligger på den amerikanska adaptionen av romanen – *Allt eller intet*.

Kronologiskt tillkom *Spelaren* mellan *Brott och straff* och *Idioten* (*Idiot* 1869). Dostoevskij var tvungen att slutföra romanen på en månad för att inte förlora rättigheterna till sina litterära verk till förläggaren Fjodor Stellovskij. Med hjälp av sin framtida hustru, stenografen Anna Snitkina, lyckades han slutföra uppgiften och bibehöll kontrollen över sin bibliografi.

Romanen handlar om Aleksej Ivanovič, en ung adelsman som arbetar som informator för general Zagor'janskij under familjens vistelse i Roulettenburg. (Romanen är berättad i första person ur Aleksejs perspektiv och är skriven i dagboksform.) Med familjen Zagor'janskij är även generalens styvdotter Praskov'ja Aleksandrovna, tilltalad Polina, och generalens barn. Aleksej har ett komplicerat förhållande till Polina som pendlar mellan kärlek och hat, hans beroende av henne och starka vilja att frigöra sig från hela sin situation. Generalen har i sin tur en ansträngd relation till en viss markis Des Grieux, hos vilken han har pantsatt hela sin egendom mot lån och därmed är han helt beroende av fransmannen. Generalen inväntar nyheter rörande sin rika släktings nära förestående död och det efterföljande arvet med vilket han kan betala av sina skulder och samtidigt förbli välbärgad. Des Grieux uppvaktar Polina i förhoppning om att hon ska ta del av arvet. Där finns också en påstådd släkting till Des Grieux, Blanche de Cominges, som uppvaktas av generalen, men hennes intresse av Zagor'janskij bygger på att denne är rik.

Det finns, som vi nämnde ovan, redan i handlingen en spänning mellan å ena sidan individuella karaktärer som möts och konfronteras med varandra utifrån den maktposition som de har i förhållande till varandra. Å andra sidan finns det en motsättning mellan öst och väst, mellan karaktärers skilda världsåskådning och livsfilosofi, uttryckt i en dikotomi – Ryssland och Västeuropa:

It [*Spelaren*] is, in other words, a story in which the psychology and conflicts of the characters not only arise from their individual temperaments and personal qualities but also reflect an interiorization of various national values and ways of life.<sup>35</sup>

Denna tematik löper som en röd tråd genom *Spelaren*, och man kan argumentera för att dessa idéer om öst och väst, och, mer specifikt, den ryska bildade klassens förhållande till Västeuropa, är teman som Dostoevskij utvecklade och diskuterade i en stor del av sitt författarskap.

## ***Allt eller intet***

Robert Siodmak var en tysk-amerikansk regissör som spenderade stora delar av sin karriär i exil, först i Frankrike och sedermera i USA och Hollywood,<sup>36</sup> dit han anlände 1940. Han fick först ett kontrakt med Paramount som resulterade i ett antal mindre kända filmer, till exempel *Flykt i natten* (*Fly-by-Night* 1942). Därefter fick han ett kontrakt med Universal som han stannade med under de närmaste sju åren då han regisserade bland annat *Draculas son* (*Son of Dracula* 1943) (hans första film för studion). Därefter följde ett antal noir-filmer, däribland Siodmaks stora genombrott i Hollywood – *Hämnarna* (*The Killers* 1946).<sup>37</sup>

År 1949 lånades Siodmak ut till Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) för att regissera *Allt eller intet*, baserad på Dostoevskijs roman *Spelaren*. När filmen producerades var Hollywood inne i en fas då det producerades många filmer med stora budgetar, och MGM firade även vid denna tid sitt 25-årsjubileum. Louis B. Mayer, chef för studion, ville att filmen skulle vara extraordinär, varpå ett antal stjärnor rollbesattes: Gregory Peck i rollen som den ryska författaren Fedja, Ava Gardner (som även medverkade i *Hämnarna*) som den spelbesatta ryska emigranten Pauline Ostrovsky, Melvyn

---

<sup>35</sup> Joseph Frank, *Dostoevsky: The Miraculous Years 1865-1871*, Robson, London, 1995, s. 172

<sup>36</sup> Deborah Lazaroff Alpi, *Robert Siodmak: A Biography, with Critical Analyses of His Films Noirs and a Filmography of All His Works*, McFarland, Jefferson, N.C., 1998, s. 109

<sup>37</sup> Ibid., s. 110ff.

Douglas som kasinodirektören Armand De Glasse, Walter Huston som Pauline Ostrovskys far, den spelberoende general Ostrovsky, och Ethel Barrymore som generalens mor.<sup>38</sup>

Handlingen, överförd från *Spelaren*, är fortfarande igenkännlig i *Allt eller intet*. Den unge Fedja färdas med tåg från Moskva mot Paris. (Vilket speglar Aleksejs återkomst till Roulettenburg i inledningen av *Spelaren* efter två veckors frånvaro.) Tåget stannar i Tyskland och han får sällskap av en ung kvinna. Då hon stiger av i Wiesbaden bestämmer även han sig för att stanna. Kvinnans far, general Ostrovsky, är en spelare som inväntar bud om sin mors död så att han kan ärva det betydande arvet. Han är djupt i skuld till direktören för det lokala kasinot, Armand De Glasse, vilket binder även Pauline till De Glasse. Trots den begynnande kärleken mellan Fedja och Pauline försöker hennes far hålla dem åtskilda på grund av sin skuld. (Även detta går att känna igen från Aleksejs förhållande till Polina samt deras respektive relation till generalen, emellertid skiljer karaktärerna sig åt på många andra plan.) Detta leder Fedja till att försöka spela ihop pengarna för att lösa ut generalen och på så vis kunna vara tillsammans med Pauline. (Återigen en tydlig parallell mellan filmen och romanen, även om stora skillnader föreligger.)

Det finns ett antal faktorer som gör *Allt eller intet* till en mycket intressant adaption. För det första ser vi redan i de inledande mellantexterna, placerade ovanpå en scen som föreställer en park i Wiesbaden, ett av de problem som adaptionsteorin har ställts inför – en adaption som inte vill vara en adaption: ”The story is inspired by the work of a great writer, a gambler himself, who played for his life and won immortality.”<sup>39</sup> Filmskaparna försöker således klassificera filmen inte som en adaption utan som en, för att använda Stams term, kvasilitterär men likväl självständig film.

Hutcheon har diskuterat de olika skälen till varför en text adapteras. I fallet med *Allt eller intet* är det logiskt att anta att det är för att, som Hutcheon uttrycker det, öka sitt kulturella kapital, det vill

---

<sup>38</sup> För en modern läsare kanske dessa namn inte är indikativa om vilken typ av produktion *Allt eller intet* faktiskt var. Gregory Peck hade dessförinnan medverkat i bland annat *Himmelrikets nycklar* (*The Keys to the Kingdom* 1944) och *Hjortkalven* (*The Yearling* 1946), roller som han Oscarnominerades för, och i Alfred Hitchcocks *Trollbunden* (*Spellbound* 1945) där han spelade mot en av Hollywoods största stjärnor - Ingrid Bergman. Ava Gardner slog igenom just med *Hämnarna* och spelade sedan i *Tvåfagra löften* (*The Hucksters* 1947) mot Clark Gable, även han en legendar i Hollywood. Melvyn Douglas spelade bland annat mot Greta Garbo i *Ninotchka* (1939). Walter Huston hade vid den här tiden redan nominerats tre gånger för en Oscar i *Varför byta männen hustru?* (*Dodsworth* 1936), *Inled oss icke i frestelse* (*The Devil and Daniel Webster* 1941) och *Yankee Doodle Dandy* (1942). Ethel Barrymore, som redan hade en lång karriär bakom sig som sträckte sig tillbaka till stumfilmen, mottog en Oscar för sin roll i *Blott den som längtan känt* (*None But the Lonely Heart* 1944) och nominerades 1946 och 1947 för *Spiraltrappan* (*Spiral Staircase* 1945) respektive *En kvinnas hemlighet* (*The Paradine Case* 1947).

<sup>39</sup> I *The MGM Story: The Complete History of Sixty-Nine Roaring Years* kommenterar John Douglas Eames och Ronald Bergan avsaknaden av Dostoevskijs namn i för- och eftertexterna: ”Ladislav Fodor, Rene Fulop-Miller and Christopher Isherwood adapted Dostoevsky’s ‘The Gambler’ so thoroughly that he didn’t even get author credit.” (John Douglas Eames & Ronald Bergan, *The MGM Story: The Complete History of Sixty-Nine Roaring Years*, Rev. ed, Hamlyn, London, 1993, s. 224)

säga för att föra upp adaptationen med hjälp av den adapterade textens rykte.<sup>40</sup> Problemet med *Allt eller intet* är att den inte är baserad på en av de mer centrala texterna i varken Dostoevskijs eget författarskap (kanske i synnerhet inte utifrån ett västerländskt perspektiv) eller i den ryska litteraturen eller kanonen.<sup>41</sup> Vidare nämns intressant nog inte Dostoevskij vid namn över huvud. (Manuset skrevs av Ladislav Fodor och Christopher Isherwood och själva berättelsen av den förre och René Füelöep-Miller.) Adaptionen vill alltså inte vara en adaptation, men den vill inte heller vara knuten till litterära framstående verk. (Å ena sidan kan man tolka det som en fördom mot adaptation som medium, å andra sidan undviker filmen att dra nytta av sitt litterära ursprung.)

En annan intressant adaptationsaspekt rör narrativet. *Allt eller intet* utspelar sig under den tid som Fedja skriver sin roman, mer eller mindre synkront med att händelserna utspelar sig, och själva filmen presenteras som Paulines läsning av hans text. I en av de första scenerna, efter de inledande mellantexterna och efter att kameran har fört oss genom hotellet där Fedja hyr ett rum, ser vi först hur läkarna besöker den nu sjuka, sängliggande Fedja. Strax efter att läkarna har lämnat honom kommer Pauline in i rummet. Hon pratar först med honom, även om han är medvetslös och inte svarar, och därefter ser hon hans manuskript, vilket blåste ned på golvet strax innan Pauline kom in. Vi ser hur hon läser de första raderna (vi ser bokstavligen vad hon ser – första sidan av Fedjas handskrivna manuskript) varpå vi genom en analeps förs till den kronologiska början av berättelsen. Filmen avslutas då Pauline läser klart texten varpå hon och Fedja omfamnar varandra. Genom denna berättarteknik blir filmen likväl en adaptation av Fedjas roman och textens litterära ursprung - omvandlat, bearbetat och förändrat - accentueras.

Ytterligare några intressanta omständigheter, som knyter an till Stams diskussion om fördomar runt adaptationer, är ett antal citat från dem som var involverade i filmen. Christopher Isherwood beskrev sin erfarenhet av filmen på följande sätt: "It should have been better than it was [...] but apart from a few good scenes, it was neither Dostoevsky's story, nor the story of Dostoevsky."<sup>42</sup> För det första kan man notera att Isherwood hade förhoppningar om filmen, men att det finns en genuin besvikelse över resultatet. För det andra är det intressant att notera Isherwoods dubbla agenda: att dels återge den *Spelaren*, dels att teckna ett biografiskt porträtt av Dostoevskij. Denna dubbelhet,

---

<sup>40</sup> Hutcheon, s. 91

<sup>41</sup> Bland de filmer som föregick *Allt eller intet* kan nämnas *Anna Karenina* (1927), *Anna Karenina* (1935) och *Raskolnikov* (1935). (I samtliga dessa tre filmatiseringar återfinns Dostoevskijs och Tolstojs namn i för- och eftertexterna.) Dessa verk, kan man hävda, är betydligt mer kända globalt och har en annan ställning inom världslitteraturen än *Spelaren*. De har även högre status än vad som tillerkänns *Spelaren*, eller som Ljudmila El'nickaja formulerar det: "[...] роман "Игрок" не относится к числу великих творений писателя" (Ljudmila El'nickaja. "Chronotop Ruletenburga v romane Dostoevskogo "'Igrok.'" *Dostoevskij i mirovaja kul'tura s.n.*, Sankt-Peterburg, 1993, s. 16)

<sup>42</sup> Gilbert Adair. "In the Picture," *Sight and Sound*, Vol. 46, nr. 1, 1976, s. 25

detta försök att smälta samman två narrativ, är en intressant aspekt av förhållandet mellan texterna som vi kommer att få skäl att återkomma till.

Även regissören Siodmak hade en negativ upplevelse av arbetet med *Allt eller intet*:

By the first preview we had cut it down to two hours and ten minutes. Bits of it went well, especially the death scene at the beginning, with Ava Gardner in silhouette (I liked that, but it was later removed). At that point I washed my hands of the film, and heard nothing for some time until a message came that 'they' – at MGM it is always 'they' – had decided that what was needed was a new and stronger love story. They wanted me to reshoot, but I refused [...] When I eventually saw the finished film, I didn't believe a single scene was left as I had made it. <sup>43</sup>

Även här ser vi en besvikelse över slutresultatet. (Som till och med ledde till att en annan regissör slutförde arbetet.<sup>44</sup>) Och medan Siodmak själv inte härleder sin besvikelse till ett misslyckande med att inkludera biografiska aspekter av Dostoevskijs liv eller att fånga *Spelaren* på film, så drar Deborah Lazaroff Alpi, Siodmaks biograf, delvis denna slutsats samt knyter den till begränsningar skapade av studiosystemets rigida maktstrukturer:

As always, Siodmak obviously recognized that the shortcomings of the Hollywood system – the need for box-office stars of limited talent and a crowd-pleasing storyline – precluded any attempt at a genuine adaptation of Dostoevsky, so he had the good sense to simply go for the gusto and have fun with the project.<sup>45</sup>

Alpi menar att studiosystemet i sig omöjliggjorde en "genuin" adaption. Filmen har ett värde så länge man bortser från dess relation till *Spelaren*: "[...] *The Great Sinner* is fun, if one overlooks the weak attempt at Dostoevsky and instead focuses on the melodrama itself [...]" Återigen ser vi hur adaptionen betraktas som misslyckad och, vad mer, som ett misslyckande i förhållande till den adapterade texten. (Givetvis kan man hävda att Alpi i någon mån försöker frigöra filmen från den adapterade texten, men detta leder ofrånkomligen till en förnekelse av såväl filmen som adaption som själva adaptionprocessen, varpå vi återigen är tillbaka vid en pejorativ syn på adaptioner som legitimt föremål för studium.)

Vi ser genomgående att vad filmen måste uppnå är samma litterära status som den litterära förlagan, men, som bland andra Robert Stam har poängterat, är en fullständigt trogen adaption, vilket verkar vara vad som eftersträvas, en omöjlighet.<sup>46</sup> Adaptionen är dömd på förhand och efteråt konstateras det på vilka sätt den misslyckades med att återskapa den adapterade texten.

---

<sup>43</sup> Russell Taylor. "Encounter with Siodmak." *Sight and Sound*, Vol. 28, nr. 3, 1959, s. 182

<sup>44</sup> Alpi, s. 182

<sup>45</sup> Ibid., s. 183

<sup>46</sup> Robert Stam. "The Dialogics of Adaptation." Ingår i *Film Adaptation*, Naremore, James (red.), Athlone, London, 2000, s. 56



Vad vi kommer att undersöka är inte varför adaptationen misslyckas eller lyckas, utan att beskriva spatiala och temporala förändringar eller förskjutningar, narrativa förändringar, och sedan försöka att relatera dem till olika teman som föreligger antingen i en av texterna eller båda. Detta görs i förhoppning om att såväl adaptation som adapterad text, i egenskap av texter inbegripna i dialog med varandra, kan belysa och berika varandra. Målet är således på något plan att göra en rörelse från negativa och värderande adaptationsstudier mot ett mer positivt och bejakande perspektiv på adaptationsprocesser.

# Kronotoper: tid och rum i rörelse

## Gränser och kris

En logisk utgångspunkt för att tala om kronotoper i anslutning till de två aktuella texterna är Bachtins beskrivning av tid i förhållande till händelseutveckling i Dostoevskijs författarskap. Tiden är hos Dostoevskij en tid av kris; karaktärerna befinner sig alltid på gränsen till inre kris och omvälvningar. (Bachtin nämner tröskeln, trappavsatsen, hallen och så vidare som platser för radikal förändring.) De inre rummen, det som pågår bortom tröskeln, förekommer, menar Bachtin, mycket sparsamt hos Dostoevskij, och då främst för scener där skandaler utspelar sig.<sup>47</sup> Detta beror på att i rummen, på avstånd från tröskeln (kristid), lever människor vad Bachtin kallar biografiska liv i biografisk tid: människor föds, växer upp, gifter sig, föder barn etcetera. På gränsen, här i form av en tröskel, är däremot endast kristid möjlig, och det är en form av tid som präglas av att den är likställd med och äger lika mycket vikt som år, decennier och andra större tidsperspektiv. På ett ögonblick kan allt således hända, en kris kan uppstå och avgörande beslut fattas. Gränskronotopen beskrivs av Bachtin som en punkt, vilken tillsammans med liknande platser som till exempel tröskeln och trappan, utgör en plats där kriser utspelar sig, radikala förändringar äger rum och ödet vänds upp och ned.<sup>48</sup>

Ljudmila El'nickaja har applicerat just gränskronotopen på *Spelaren* och diskuterat hur tid och rum samverkar i romanen. Hon menar att romanens handling utspelar sig enbart genom situationer som sker på tröskeln, och menar att de miljöer av kris och förändring som återfinns hos Dostoevskij speglar den historiska epoken i vilken verken uppkom. I *Spelaren*, menar El'nickaja, återspeglas detta indirekt; generalen och hans familjs närvaro i Roulettenburg visar på den kris som den ryska adeln upplevde efter 1860-talets reformer. (Vilka bland annat inbegrep de livegnas emancipation.) Hon menar att i stort sett samtliga karaktärer befinner sig på gränsen (som hon föredrar att benämna just tröskel) till kris och förändring, och kan därmed få sitt öde förändrat i vilket givet ögonblick.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Bachtin 6, s. 191

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> El'nickaja, s. 16ff.

För att exemplifiera Bachtins tankar rörande tidens funktion i *Spelaren* bör vi betrakta några relevanta exempel ur texten.

Vi kan börja med att fastslå att Aleksej och Polina t tycks vara i speciellt laddade känslotillstånd: ”Она была в необыкновенной задумчивости [...]” Och strax därpå: ”[...] я был в особенно возбужденном состоянии [...]”.<sup>50</sup> Dessa känslotillstånd understryks och poängteras och visar även på komplexiteten i deras relation. Aleksej fortsätter att provocera Polina som inte kan hålla tillbaka sin vrede:

Ей-богу, я не знаю, хороша ли она была собой, но я всегда любил смотреть, когда она так предо мною останавливалась, а потому и любил часто вызывать ее гнев. Может быть, она заметила это и нарочно сердилась.<sup>51</sup>

Vad som sker är att Dostoevskij bygger upp en stämning som går mot kris, eller rättare sagt, ett uttryck av kris där två människor befinner sig i en spänd situation och försöker finna sätt att uttrycka sig. Detta exemplifieras då de efter den inledande förvirringen, betänksamheten och upphetsningen i romanens början gradvis betar sig alltmer irrationellt. Polina frågar således om han är beredd att mörda för hennes skull:

– Разумеется, убью, - вскричал я, - кого вы мне только прикажете, но разве вы можете... разве вы это прикажете?  
– А что вы думаете, вас пожалею? Прикажу, а сама в стороне останусь. [...] Вы, пожалуй, и убьете по приказу, а потом и меня придете убить за то, что я смела вас посылать.<sup>52</sup>

Som Bachtin beskriver befinner de sig just på gränsen mellan olika punkter i rummet. De är på promenad och rör sig mot stationen där även kasinot är beläget. Vid denna punkt befinner sig Aleksej i ett mycket förvirrat tillstånd: ”Да и раздражен я был ужасно, точно пьян.”<sup>53</sup>

Krisen får i det följande sitt fullödiga uttryck. Polina begär att Aleksej ska gå fram till en viss baronessa, ta av sig hatten och säga något på franska. Polinas begäran härstammar ur ovanstående del av deras samtal där Aleksej hävdar att han är beredd att hoppa ner från Schlangenberg, det lokala berget, eller till och med döda för hennes skull. Detta är en del av vad Polina ilsket avfärdar som hans ”slavteori”, det vill säga Aleksejs idéer om att hon har makt över honom och att han är hennes viljelösa slav:

---

<sup>50</sup> Dostoevskij 5, s. 227

<sup>51</sup> Ibid., s. 231

<sup>52</sup> Ibid., s. 232

<sup>53</sup> Ibid., s. 233

Я все-таки был поражен, [...] что она удерживает такое право надо мною, что она соглашается на такую власть надо мною и так прямо говорит: 'Иди на погибель, а я в стороне останусь.'<sup>54</sup>

Själv motiverar hon sin förfrågan på följande vis:

– [...] Вместо всех этих убийств и трагедий я хочу только посмеяться. Ступайте без отворок. Я хочу посмотреть, как барон вас прибьет палкой.<sup>55</sup>

Vad som följer är just hur Aleksej uppfyller Polinas önskan. Bugande och med hatten i hand tilltalar han baronessan på följande vis:

– Madame la baronne, – проговорил я отчетливо вслух, отчеканивая каждое слово, – j'ai l'honneur d'être votre esclave.<sup>56</sup>

Vad som följer är en bisarr scen där baronen svarar Aleksej varpå de skriker åt varandra på tyska. Detta får ett antal konsekvenser som på ett direkt sätt påverkar de efterföljande händelserna. Faktum är att händelsen markerar början på en hel serie av krisartade händelser som påverkar samtliga karaktärer.

Det är signifikant att tidsförloppen är betydligt komprimerade. Händelserna som avlöser varandra efter scenen med baronen är mycket laddade och upptar den mest centrala platsen i narrativet, där både Aleksejs och Polinas men även de andra karaktärernas öde i någon mån genomgår avgörande förändringar. Samtidigt som tiden förtätas distribueras den även över ett relativt stort antal rum. Varje scen tycks kräva ett nytt rum, antingen mellan platser, på väg till järnvägsstationen och kasinot, eller till parken, eller i Aleksejs rum. Från och med denna punkt i narrativet är den biografiska, utsträckta tiden inte längre möjlig. (Innan finns det något som kan liknas vid en vardag, där karaktärerna har någon sorts rytm i tillvaron som uppvisar ett visst mått av regelbundenhet, vardaglighet, det vill säga promenader, middagar etcetera.)

Efter att ha förolämpat baronen beskriver Aleksej hur han bedriver kvällen: "Весь этот вечер я проходил в парке. Через парк и потом через лес я прошел даже в другое княжество." Vi ser här som sagt hur tid och rum interagerar och narrativet utvecklas; medan tiden destilleras ned och skeendena avlöser avlöser varandra allt snabbare, så rör sig karaktärerna i allt större utsträckning i och mellan positioner i rummet i en mer och mer intensiv och frenetisk takt.

---

<sup>54</sup> Dostoevskij 5, s. 232

<sup>55</sup> Ibid., s. 233

<sup>56</sup> "Госпожа баронесса... честь имею быть вашим рабом (франц.)" (Dostoevskij 5, s. 234)

Som en konsekvens av sitt uppträdande med baronen förlorar Aleksej sin position. (Även om generalen, efter underförstådda hot från Aleksejs sida om ytterligare otrevligheter med baronen, bedyrar att han är beredd att ta honom med sig då de reser därifrån.) Generalen meddelar honom detta på sitt arbetsrum på hotellet. Medan de talar står de upp vilket förstärker känslan av att karaktärerna nästan är i konstant rörelse. Efter deras diskussion lämnar Aleksej rummet igen, vilket utgör, som Bachtin beskrev, primärt platser för skandal. Händelser fixeras på dessa geografiska punkter medan karaktärerna rör sig i gränslandet, mellan platser, i sökande efter någon form av katharsis som aldrig infinner sig. För detta krävs, återigen, biografisk tid och biografiska liv, det vill säga ekvilibrium, någon form av harmoni i tillvaron.

Senare lastar Aleksej Polina för sin situation och föresätter sig att på något sätt ge igen:

Полина обошлась со мною так жестоко и сама толкнула меня на такую глупую дорогу, что мне очень хотелось довести ее до того, чтобы она сама попросила меня остановиться.<sup>57</sup>

Det är intressant att notera att han ger Polina skulden för sitt agerande, som vore han den viljelöse slav som han hävdade tidigare. Dessa på varandra snabbt följande scenerna leder fram till nästa för narrativet mycket centrala händelse – Antonina Vasil'evnas, den rika släktingens, ankomst.

Senare, då Aleksej är på väg ut till den välbärgade engelsmannen Mr. Astley, får han besök av Des Grieux. Vi ser återigen hur karaktärerna rör på sig, liksom rastlöst och otåligt och är i nästan konstant rörelse. Des Grieux har kommit som mellanhand för att förmedla ett meddelande från generalen. Denne ber Aleksej att inte vidtaga några ytterligare åtgärder gentemot baronen. (Tidigare, i samtal med generalen då han blev entledigad, hotade Aleksej med att avkräva baronen en ursäkt för att denne vände sig till generalen och inte direkt till honom. I själva hotet var en duell underförstådd, även om det förefaller som Aleksej sade detta för att förarga och uppröra generalen.) Återigen möts människor mellan händelser, i punkter mellan rum (på väg någonstans men sällan stilla; de rör sig upp och ned för trappor, på väg till parken, kasinot eller utsiktsplatsen), i konstanta försök att undvika annalkande kris. I denna scen möts de två karaktärerna på gränsen; den ena rör sig in i rummet (Aleksejs rum på hotellet) medan den andra gör en ansats åt det motsatta hållet. På så sätt får vi en konflikt i rummet, men även i tiden; Des Grieuxs inträdande begränsar temporärt Aleksejs rörelsefrihet och saktar därmed ned händelseförloppet i narrativet.

Då Aleksej vägrar att intyga att han faktiskt inte ska ställa till en skandal tar Des Grieux fram en lapp från Polina där hon personligen ber honom att inte fortsätta eftersom det finns speciella

---

<sup>57</sup> Dostoevskij 5, s. 238

omständigheter som han inte känner till. Detta brev gör ett mycket starkt intryck på Aleksej: “Губы у меня побелели, и я стал дрожать.”<sup>58</sup> Man kan utifrån denna reaktion dra slutsatsen att Aleksej nu verkligen befinner sig på gränsen, och att varje oväntad eller starkt känsloladdad händelse kan resultera i såväl personlig som kollektiv kris.

Så kommer slutligen Antonina Vasil’evna till staden. Intressant nog träffar Aleksej henne först på trappavsatsen (en av Bachtins platser av kris) på hotellet: “Я вступил на площадку и... руки мои опустились от изумления, а ноги так и приросли к камню.”<sup>59</sup>

Hennes ankomst beskrivs med följande målande bild:

На верхней площадке широкого крыльца отеля, внесенная по ступеням в креслах и окруженная слугами, служанками и многочисленною подобостранственною челядью отеля, в присутствии самого обер-кельнера, вышедшего встретить высокую посетительницу, приехавшую с таким треском и шумом, с собственною прислугою и с толькими баулами и чемоданами, восседала – *бабушка!*<sup>60</sup>

Scenen slår an tonen dels för det direkt oväntade i situationen för samtliga inblandade, dels för vad som komma skall. Direkt efter att Aleksej träffar Antonina Vasil’evna går de direkt in till generalen. Hela händelseutvecklingen, från Des Grieuxs besök, Aleksejs utgång, hans slumpmässiga möte med Mr. Astley och deras promenad till kaféet, deras samtal där, promenaden tillbaka till hotellet till generalens rum, sker nästan i en enda oavbruten rörelse genom rummet. Händelserna knyts samman mycket nära inpå varandra medan det råder en kontinuerlig spatial rörelse fördelad över karaktärerna. (Där Aleksej, i form av berättare, utgör ett sorts nav.)

Antonina Vasil’evnas ankomst innebär en akut kris för generalen, Des Grieux, som räknar med arvet och Blanche, som uteslutande kan tänkas sig bli generalens hustru för pengarnas skull. Det står klart direkt att Antonina Vasil’evna vet om de telegram som generalen har skickat i hopp om hennes död, och hon konfronterar både generalen och de två fransmännen. Efter denna scen förs vi snart till kasinot där ett antal direkt avgörande händelser äger rum. Vi kommer att återkomma till dessa då vi diskuterar hur karaktärerna projicerar makt, status och klass på pengar och spel. Vad som är mer angeläget för närvarande är att undersöka hur gränskronotopen, detta tillstånd av kris eller att befinna sig på gränsen till kris, påverkas då berättelsen överförs från den adapterade texten till adaptionen.

---

<sup>58</sup> Dostoevskij 5, s. 243

<sup>59</sup> Ibid., s. 250

<sup>60</sup> Ibid.

Det finns stora skillnader mellan texterna vad gäller de temporala faktorerna. *Allt eller intet* låter narrativet utvecklas under betydligt kortare tid. Det är även uppenbart att det finns en annan motivation bakom händelseförloppen och att karaktärerna drivs av andra motiv. Likväl återfinns ett antal av de omvälvande och krisartade händelserna som äger rum i *Spelaren* kvar i *Allt eller intet*: den gamla släktingens ankomst som påverkar flera karaktärer på ett direkt avgörande plan, bilden av Fedja på kasinot speglar Aleksejs liknande scen i *Spelaren* och så vidare. Men även om det är svårt att se hur man kan använda Bachtins gränskronotop på texten har det däremot redan tidigt i filmen, i den ovannämnda scenen då Fedja och Pauline först träffas, infunnit sig förändringar som är relaterade till karaktärernas utveckling.

Liksom *Spelaren* återger handlingen ur Aleksejs perspektiv och med hans röst, är Fedjas första ord (som vi ser och Pauline läser) dessa:

I shall never forget our first meeting... After all the struggles of my early years, I at last had success and a little money in my pockets.

(Precis som Aleksej är Fedja den som berättar, även om Aleksej, genom att uttrycka tvivel rörande till exempel sin förmåga att komma ihåg en viss händelse på grund av tidsavståndet, är betydligt mer opålitlig.) Vi möter alltså en ung man som just håller på att genomgå en förändring; han har kämpat och uppnått en viss position och är nu på resande fot, på väg mot en anmodat löftesrik framtid. Och Paulines inträde, som Fedja noggrant och "fascinerat" följer, signalerar just förändring, men även kanske rentav förnyelse: "Then I knew that I had left the Russian winter behind me. Spring time had suddenly stepped into the carriage." Det okända som ligger framför honom betonas då han betraktar henne och inte kan släppa henne med blicken. Hon verkar utlova någonting, men han vet ännu inte vad:

Throughout the whole trip she scarcely once looked up from her cards, except for those enigmatic glances that seemed to promise... I didn't know what.

Det är uppenbart att hon har gjort ett mycket starkt intryck på honom ("The rest of the journey would be lonely without her. And I never even heard her voice."), och först då hon kliver av utbyter de några få ord med varandra:

- Are you getting off here too?
- No, mademoiselle, I'm going to Paris.
- What a pity.

Ovanstående scen, då Pauline kliver av, är suggestiv och frammanar bilden av någonting lockande och fängslande. Då tåget glider in på Wiesbadens perrong ser Fedja en skylt, med texten WIESBADEN HEALTH RESORT, som tåget långsamt passerar innan det stannar. Även här finns ett löfte; ortnamnet med dess konnotationer av spa, kasino, glamour och avkoppling bidrar till en atmosfär av möjlig och potentiell förändring. Detta kan även ses som ett skäl till att ändra namnet från Roulettenburg - vars namn sätter fokus på spel och som inte, på grund av sin brist på historicitet, kan utgöra en för (den amerikanska) publiken greppbar, exotisk och därmed konkret lockelse - till Wiesbaden, som redan i förtexterna ges en nostalgisk anstrykning (som, med tanke på att *Allt eller intet* spelades in relativt kort efter andra världskriget, blir en lockande eskapistisk fantasi där krig inte existerar och där lek råder):

The scene is a famous gambling resort in a peaceful and playful Europe. The time is the 1860's, when gaslight is young, décolletés are daring, but an ankle still a secret.

Och precis då Pauline har avslutat sin replik, som återgiven ovan, med ett, i avsaknad av bättre ord, lockande och fängslande tonfall (Ava Gardner drar ut på orden och sänker sin röst samtidigt som de under hela dialogen står tätt intill varandra, vilket är nödvändigt då utrymmet är kraftigt begränsat, men det signalerar även en för två okända tydlig intimitet), och vänder sig om för att kliva av, varpå en orkester börjar att spela munter dansmusik i bakgrunden.<sup>61</sup> Fedja står på trappsteget (en tydlig gräns i det här fallet) och ser Pauline försvinna in i folkvimlet på perrongen, mellan eleganta män och kvinnor och ångan från loket. Nästan utan att släppa henne med blicken kliver han också av tåget. Filmmediet använder här flera kanaler ("tracks")<sup>62</sup> för att förmedla till åskådaren de känslor och intryck som Fedja förnimmer: skrivna och talade ord, skådespelarnas prestationer och interaktion dem emellan.

---

<sup>61</sup> AFI, Amerikanska filminstitutet, beskriver i sin synopsis för filmen scenen på följande sätt: "[...] Traveling on the Moscow to Paris train, Pauline and Fedja, seated opposite each other, exchange glances in silence until the train arrives in Wiesbaden, where Pauline breaks the silence by coyly suggesting that Fedja follow her." (American Film Institute. *The Great Sinner*, <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=25942> [Hämtad den 2014-02-09]) Scenen förmedlar tydligt lockelsen i situationen och Paulines roll som fresterska blir framträdande.

<sup>62</sup> Vi rör här vid ett motargument som Robert Stam tar upp angående frågan om adaptationens trohet gentemot den adapterade texten: "The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which 'has only words to play with', to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performances, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood - and I would suggest even the undesirability - of literal fidelity." (Stam (2000), s. 56) (Märk väl att Stam inte försöker att hävda filmens överlägsenhet visavi den skrivna texten. Hans argument rör enbart debatten och problematiken rörande trohet och adaptationer, och lägger inte någon värdering vid något av medierna.)



Scenen avslutas med att Fedja går förbi ytterligare en skylt - med en pittoresk och inbjudande bild där kasinot tronar upp sig, med sprudlande fontäner och gatlyktor i förgrunden - som denna gång lyder: "See Wiesbaden The Famous International Resort VISIT ITS SPRINGS & ITS CASINO". Sammantaget presenteras en mycket inbjudande och lockande bild av vad som potentiellt väntar framöver och vi kan härmed förstå Fedjas motivation till att kliva av. Den stora, kanske till och med avgörande skillnaden är att förändring ges en positiv betydelse: kärlek, avslappning och njutning.

Som för att markera att det vi ser är en förändringsprocess i vardande finns det ett antal scener där Fedja blir ett moraliskt indignerat språkrör. Men medan Aleksejs kritik i *Spelaren*, mot ett Västeuropa som genom kapitalism har kommit att ersätta moraliska värden med ansamling och anskaffning av pengar, är en del av en större diskurs (det vill säga utbildade ryssars förhållande till europeisk kultur<sup>63</sup>), så framstår Fedjas kritik av girighet och penninghunger inledningsvis som mer naiv och mindre välartikulerad.

Sin första moraliska kritik ger han uttryck för snart efter ankomsten: "[...] but no matter which path I chose in this health resort, it led to the gambling casino." Redan här finns det en subtil kritik som uttrycks i Gregory Pecks diktion; samtidigt som han använder uttrycket kurort ("health resort") gör han en paus just innan han uttalar ordet och ironin i att ha ett kasino, där folk sätts under enorm press, ruinerar sig och till och med tar livet av sig, på en plats ämnad för läkning betonas tydligt. Strax därpå på kasinot hör han hur Armand De Glasse, kasinodirektören, beklagar sig till en av de anställda över ett tekniskt hinder: kasinot måste göra en bakgrundskontroll och därmed kunde inte en rik brasiliansk kaffemagnat spela på en vecka. Ett annat problem är att spelarna tar livet av sig och, om detta inte går att undvika, så vill De Glasse att detta åtminstone inte ska ske vid borden. Fedja reagerar inte direkt och han säger inte heller någonting, men genom att kameran rör sig mellan dem som samtalar och Fedja markeras hans närvaro och hans roll som vittne. Kameran agerar så att säga som mellanhand mellan två parter där den ena uttrycker sig med ord och den andra med sin närvaro.

Fedja ägnar sedan sin tid åt att skriva om och utforska spelandet. Efter att äntligen ha träffat Pauline igen efter deras första möte förstår han att hon är spelberoende, liksom hennes far, generalen. Precis som i *Spelaren* inväntar de också bud om ett dödsfall - generalens mor ligger för döden. Ett telegram som Fedja får från hotellreceptionen och ger till Pauline, som hon ber honom

---

<sup>63</sup> Se bland annat Joseph Frank, *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*, Robson, London, 1987, s. 233-250 (om "Vinteranteckningar om sommarintryck")

att läsa för henne, gör gällande att slutet är nära. Detta möts av positiva reaktioner från såväl generalen och Pauline som De Glasse ("As good as a money order. My condolences."). Fedjas fascination för spelet, som sedan kommer att de facto sluta i en kris, börjar just med kritik, från hans dömande blickar då han träffar Pauline och de andra spelarna på hotellet under en korttrunda till hans beskrivning av kasinokunderna i form av en inre monolog:

I had to explore this strange passion that consumed this beautiful girl [Pauline], and shut her off from me. I was curious to feel a little of it myself. It wasn't the game itself, it was the gamblers: the jovial kind with his cigar; the nervous one with the desperate cigarette, haunting the tables like a ghost in a graveyard where his luck lies buried; the moneylenders, tireless little vultures, eyeing their prey with anticipation, driving their cutthroat bargains; and then those who have seen everything a thousand times before, the casino officials, aloof, indifferently watching that aging cavalier with his young mademoiselle, a monocle and a décolleté, a bank note and a kiss. What is it, I asked myself, that makes these people so absorbed in this senseless game? I felt their fever in my own pulse, but what caused it was a mystery to me. I couldn't resist the experiment.

Samtidigt som han uppenbarligen fördömer spelarna så uttrycker han även en förståelse inför deras fascination inför spelet, en fascination som han själv känner men ännu endast ytligt.

Kärleksrelationen mellan Fedja och Pauline utvecklas men avbryts abrupt, som nämndes ovan, av att Pauline, genom sin fars skulder, är bunden till De Glasse. Fedjas försök att för kärlekens skull lösa situationen genom att spela på roulett innebär vad som skulle kunna kallas en moralisk kris. För att vinna kärleken måste han göra någonting som han i grunden fördömer. Denna förändring i hans karaktär förstärks genom hans beslut och hans bestämda och beslutsamma promenad till kasinot - framför vilket han stod då han hade den konversation med Pauline då hon sade farväl till honom - då han ackompanjeras av ett nästan överväldigande dramatiskt stycke orkestermusik.

Scenen på kasinot har en hel del likheter med hur samma scen med Aleksej utspelar sig i *Spelaren*: intensiteten, den febriga, berusande känslan av att spela, båda gör sin insatser utan att riktigt vara medvetna om vad de gör och tycker sig vinna oavsett vad som händer. De vinner båda den summa som de tror ska lösa deras problem, men medan problemet för Aleksej, vilket visar sig då han återvänder till Polina med pengarna och hon avfärdar honom, inte ligger i pengarna utan snarare är beroende av sociala faktorer, så löser Fedja faktiskt situationen med pengarna. För en kort stund ser det ut som att han och Pauline kan överkomma sina problem, men denna potentiella lycka omöjliggörs till stor del av att Fedja nu har kommit in i en personlig kris.

Fedjas kris är emellertid av en särskild art. På ytan verkar det vara spelet som är det centrala. Han kan inte släppa det utan ser och hör tal och talkombinationer runtomkring sig. Sakta men säkert blir han alltmer beroende. Men, som nämndes ovan, detta beroende utvecklas ytterst snabbt och fullbordas över den korta tidsperiod som narrativet äger rum, det vill säga några få veckor. Därefter

går han ur krisen, varpå den omvandlas till en erfarenhet och han till en starkare person. (Erfarenheten resulterar just i romanen som utgör narrativet och löser huvudkonflikten för Fedja och Pauline.) Även Pauline spelar en nyckelroll i den här senare förändringen som möjliggör en positiv förändring och därmed en betydligt mer positiv slutpunkt i narrativet. Hur kan vi beskriva dessa förändringar som har tillkommit i adaptationsprocessen?

En central, ja, kanske avgörande skillnad mellan Aleksej och Fedja ligger måhända inte i deras respektive personligheter, utan i deras socioekonomiska position i samhället, närmare bestämt i deras yrke. Aleksejs position som informator är uttalad men perifer. Då han talar om sitt yrke är det primärt för att ventilera frustration över att inte inkluderas och anförtros vad som pågår samt ge uttryck för ett mindervärdeskomplex som är kopplat till klass: “—[...] Я просто учитель в вашем доме, и только.”<sup>64</sup> Och vidare:

—[...] Я, конечно, ‘un outchitel’ и никогда не претендовал на честь быть близким другом этого дома или на какие-нибудь особенно интимные отношения, а потому не знаю всех обстоятельств [...]”<sup>65</sup>

Samma tanke återkommer även i samband med Polina:

[...] она до сих пор смотрела на меня как та древняя императрица [...] Да, она много раз считала меня не за человека...<sup>66</sup>

Men medan Aleksejs yrke däremot har mindre tydlig roll i narrativet (en orsak till Aleksejs komplex är sannolikt även det faktum att han liksom generalen tillhör adeln, men att han är underkastad denne och mindre bemedlad just genom sin position som informator), så är Fedja, å andra sidan, författare och hans yrke spelar en betydligt större roll i narrativet. Faktum är att hans yrke får både spatial och temporal betydelse för själva handlingen.

Anledningen till att han åker genom Europa på väg mot Paris är för att han har arbetat hårt, uppnått yrkesmässig framgång och, i filmens kronologiska början, inte arbetar:

After all the struggles of my early years, I at last had success and a little money in my pockets. I was on holiday, traveling westward from Moscow to Paris [...]

---

<sup>64</sup> Dostoevskij 5, s. 237

<sup>65</sup> Ibid., s. 240

<sup>66</sup> Ibid., s. 215

Även det faktum att narrativet i sig är ett utslag av Fedjas författarmässiga värv är signifikativt. Man kan till och med hävda att valet att genom en praktisk förändring omvandla huvudkaraktären från fiktiv informator till historiskt förankrad författare innebär att yrket blir helt centralt istället för perifert. (Även om det inte är av avgörande vikt för vårt nuvarande syfte kan man likväl nämna hur författaren används som ett grepp i *Allt eller intet*, vilket, som vi kommer se, blir ett sätt att göra vissa radikala förändringar, i synnerhet vad gäller narrativets upplösning.) Filmen i sig är en adaptation av en roman och narrativet utspelar sig genom läsningen av en bok, huvudkaraktären försöker förstå sin omgivning genom att skriva (vi ser Fedja utföra sitt arbete), och vad karaktärerna upplever är återgivet av en monologisk författarröst (Paulines läsakt uttryckt genom Fedjas berättarröst).

Genom att utnyttja en uppsättning av kanaler - skrivet och talat ord, ljud, skådespelarinteraktion och prestation, inre monolog etcetera - understryks vikten av författaryrket; vi ser bokstavligen hur narrativet produceras framför oss samtidigt som tids- och rumsstrukturerna ges form, och vi ser det upplevas och tolkas (av Pauline, så som vi ser henne i början och slutet av filmen) samtidigt som vi upplever och tolkar det. I överföringen mellan adapterad text och adaptation har förvärvsinkomst och yrke således fått en helt annan, djupare betydelse.

Vidare har vi, som en vidareutveckling och fördjupning av detta tema, Fedjas motiv till att spela. För att kunna vara tillsammans med Pauline måste han lösa en ekonomisk situation: han måste förvärva tillräckligt mycket pengar för att kunna lösa generalens skuld och därmed rädda henne undan De Glasse. Han ställs inför ett val och måste ta en kalkylerad risk och axla det ekonomiska ansvaret. Scenen då han fattar sitt beslut är talande. Han möter Pauline på en begravning (för en av de mer kända spelarna på kasinot som har tagit livet av sig) och hon avslöjar då sin och sin fars svåra situation och deras bundenhet till De Glasse. De tar, som vi nämnde ovan, farväl och då Fedja har sett henne åka iväg finner han sig stående mittemot kasinot. Han får ett beslutsamt ansiktsuttryck och marscherar rakt över till kasinot medan vi hör överväldigande orkestermusik spelas.

Fedja återvänder efter sin vinst, då det ekonomiska problemet till synes är löst, till Pauline. Hon behöver inte längre gifta sig med De Glasse och kastar en bagagelapp, ämnad för hennes och De Glasse bröllopsresa till Rom, i brasan. De talar om framtiden, om städerna de ska besöka, om Paris, och Pauline säger: "You won me at roulette and I don't feel embarrassed at all." Vilket kan kontrasteras mot Polinas anklagelser mot Aleksej om att han vill köpa antingen henne eller hennes respekt:

– Может быть, вы потому и рассчитываете закупить меня деньгами, – сказала она, – что не верите в мое благородство?<sup>67</sup>

Strax därpå förtydligar hon sin tanke: “Если не меня купить, то мое уважение вы думаете купить деньгами.”<sup>68</sup> Och, i skarp kontrast till ovanstående beskrivna möte mellan Fedja och Pauline, blir Polinas känsla av egenvärde och skarpa motvilja mot den passivisering och förminskning, som hon upplever då hon betraktas som ett objekt som man kan vinna eller förlora, mycket tydlig: “– Покупай меня! Хочешь? хочешь? за пятьдесят тысяч франков, как Де Грие?”<sup>69</sup> Medan Pauline, trots att hon medger att hon har objektifierats på det här viset, finner sig i den roll som hon ges, vägrar Polina att ge upp sin självständighet, stolthet och självkänsla. Det är således två väldigt olika bilder av den kvinnliga könsrollen som accentueras i och genom varandra genom texternas dialogiska förhållande.

För framtida beskydd väljer Fedja och Pauline att vända sig till religionen. Fedja menar att De Glasse borde ha varit ödmjuk efter att kasinot förlorade till honom, Fedja, och att De Glasse borde ha bätt en bön. Pauline håller då upp sin religiösa medaljong med Kristus på korset och säger: “We’ll pray to Him. He’ll guard us.” Tillsammans med yrke, säkrad försörjning och ekonomiskt oberoende har vi alltså religionen som ett viktigt värde. Fedja har här rollen som försörjare, den som förvärvar, och han är rationell och logisk, vad man kan kalla jordens salt. Då Pauline föreslår att de ska åka direkt, samma kväll som Fedja har vunnit pengarna, säger han att det inte är möjligt eftersom han själv måste ge pengarna till De Glasse. (Generalen, som spelberoende, kan, som Fedja understryker, inte anförtros pengarna.) Pauline poängterar denna hans förnuftiga sida, vilken gör honom till den idealiska familjeförsörjaren: “You’re so sensible darling.” Han har tagit sitt ansvar som försörjare, en familjens stöttepelare, och deras framtid är säkrad och förefaller ljus. Den här scenen, då alla dessa värden är närvarande, befinner de sig båda i ett harmoniskt tillstånd. eller för att använda Bachtins termer: de lever biografiska liv i biografisk tid i vilken stabilitet och harmoni råder.

Dock förändras denna bild efter att Fedja har spelat bort allting. Han formulerar sitt misslyckande på ett intressant sätt: “I lost everything, everything I had, everything that I’d won for you.” Problemet är att han har svikit henne materiellt genom att förlora pengarna. Han tillskriver själv förlusten en karaktärssvaghet, och vi ser här en märkligs sammanblandning mellan den

---

<sup>67</sup> Dostoevskij 5, s. 230

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid., s. 296

biografiska Dostoevskij, Aleksej med sin maximalism och Fedja med sin amerikanska värdegrund (en sammansmältning som får ett inkongruent uttryck i filmen där Fedjas rationalitet byts ut mot maximalism och sedan tillbaka igen till en rationell hållning): "It's nobody's fault. This is the way it had to be, it's the way it always is with me. Now I have to go through to the finish." Här får en Fedja en yrselattack och svimmar nästan ("I was... a little dizzy for a moment, that's all."), vilket här motsvarar Dostoevskijs epilepsianfall, men filmen använder denna biografiska information för dramatisk effekt:

- I have these spells. They come and go.
- Do you have them often?
- They're dangerous signals. They warn me that it's time to stop, but I never can.
- I don't understand what you're saying. I don't understand anything.
- You needn't worry. I'll never end things with a bullet. I'm much too curious to see what will happen.
- Curious? Fedja, this is madness. We're leaving here tomorrow. You're the only thing that matters to me. Everything else is over, Armand, father's debts.
- I need some money, Pauline. Can you give me some?
- Fedja.
- I've got to try it once more. I can win back everything, even tonight. I will, I feel lucky!
- I won't let you! Listen to me, nothing is worth what this will cost us. Darling, look at me, I'm here, I'm yours!
- Pauline.

Fedja har nu förlorat sin rationella sida, men har emellertid fortfarande kvar sin tro på sig själv, på sin förmåga att lyckas oavsett odds som han står inför. Pauline har också förändrats från första gången de möts på tåget. Då var hon kokett, inbjudande och ansvarslös, en spelare själv som enbart levde för flärd och nöjen. Men här är hon istället en vuxen kvinna som stöttar och försöker hålla uppe mannen hon älskar då han står inför misslyckande och kris, inför risken att misslyckas med sin manliga plikt, nämligen att försörja dem och se till deras materiella välfärd. Samma moderlighet möter vi senare då Paulines mormor, den gamla släktingen, har varit på besök och, efter att ha spelat bort sin förmögenhet, avlidit vid spelbordet. Fedja är nu sliten och ser härjad ut och Pauline stöter på honom på en bänk i parken framför kasinot:

- [...] I'm alone
- No, you're not. I'm here with you.
- Poor Pauline, you're still in love with me. You fell in love with a sick man. [Han lutar huvudet mot hennes axel och hon håller honom, som ett barn.] I must be a very sick man, or I wouldn't hurt you like this, would I?

Hans misslyckande består här i att han skadar henne, inte sig själv. Misslyckandet sker inom ramen för deras relation och det är därför rimligt att läsa det som en maskulin kris i vilken han inte kan vara den försörjare som han bör vara. (Det är inte uttalat att det finns ett sådant krav på honom, men hans försök att hjälpa henne, och därmed deras framtida relation, visar att han är den enda som kan

lösa situationen; hans roll i deras förhållande kräver att han löser ett problem som i allt väsentligt är materiellt snarare än spirituellt.) Det är först som han misslyckas med att lösa denna finansiella fråga som det börjar att bryta ned honom. Han formulerar detta som ett moraliskt förfall som han försöker att motverka, som då han av generalen får reda på att dennes mor inom mycket kort kommer att avlida varpå en ofrivillig och för honom motbjudande impuls väcks (som han uttrycker som en inre monolog efter att generalen har meddelat att han redan har beställt en silverkista):

Silver coffin? The words dug into my brain with a special meaning. Pauline would be rich soon, very rich, and she still loved me. I tried to shut the thought from my mind, to save my last remnant of self-respect. Instead I kept wishing for the death of a harmless old woman.

Medan ingen egentlig lösning presenteras för Aleksej i *Spelaren*, finns det en lösning för Fedja, och den visar sig vara inte materiell (han fortsätter att spela bort allt han äger, vilket ger upphov till en scen hos en pantlånerska, hämtad från *Brott och straff*, där han pantsätter sitt cigaretttui), utan religiös och yrkesorienterad. Efter scenen hos pantlånerskan befinner han sig således i en kyrka där han bekänner inför Gud:

Hear me. You know the things I am, a sinner full of hate, darkness. It's my self I hate above all. Oh, no! Don't let me listen to them, give me strength. Help me, Father! Pity, where there is hate, give me love. Where there is darkness, give me light, save me from the devil within me.

Efter sin bön går Fedja fram till kollekten. (Ovan, då han ber om att inte behöva lyssna på dem, är det ett försök att stänga ute ljudet av mynt som faller ned i kollekten, det vill säga en frestelse.) Men i ett symboliskt laddat klimax faller Fedja, ackompanjerad av religiös körmusik, på knä framför Jesus och, med armarna utsträckta, uppnår han en form av katharsis. Scenen markerar Fedjas omvändelse; ordningen är återställd och han överkommer sin synd. (Detta förstärks med vad som eventuellt är ord från en predikan i kyrkan (som vi inte ser), eller något som enbart Fedja hör,<sup>70</sup> vilka härstammar från Johannesevangeliet: "They divided my garments among them, and they cast dice for my robe." Kristus på korset kontrasteras mot de romerska soldaternas girighet och låghet, det vill säga det spirituella kontra det materiella, som i det här fallet passande nog knyter an just till spel.)

Detta är även det sista som Pauline läser i Fedjas roman och vi återvänder till början där hon sitter och läser i hans rum medan han ligger sjuk och utmattad i sängen. Vi ser hur Pauline läser de

---

<sup>70</sup> Christopher Isherwood, en av de två manusförfattarna, vars röst vi hör uttala dessa ord i filmen, menar att de kommer från krucifixet som Fedja står framför. (Christopher Isherwood, James J. Berg & Chris Freeman, *Conversations with Christopher Isherwood*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001, s. 49)

sista raderna (vilka vi återigen hör som en inre monolog med Fedjas röst) och här ser vi hur religionen som centralt värde triumferar över det rent materiella, eller, rättare sagt, hjälper till att återställa sakernas tillstånd och omvandla kris till harmoni; vi rör oss bort från gränsen och tider av kris in i rummet och in i biografisk tid:

The song of the choir is still with me as I am writing this last chapter. It tells me that my prayer's answered. Now that my debts to heaven are paid, I know that with this book, I can pay my debts on earth, all except one. Pauline, I can never repay you. I shall love her humbly for the rest of my life. I dare not hope for her love. I only hope that one day she may read this book and forgive.

Efter läsningen knäböjer Pauline vid Fedja och förlåter honom: "Darling. No Fedja, this isn't the last chapter." (Återigen en markering av filmen som adaptation, dess litterära ursprung, och även ett betonande av författaryrket.) De omfamnas och filmen ges en positiv avslutning. Mannen har, genom sin yrkesutövning, löst deras materiella problem och genomlevt en större kris och karaktärprövning, vilka bottnade i en oförmåga att lösa och överkomma finansiella hinder, genom religionen. Kvinnan, å andra sidan, har gått från att vara tillgjord och inställd enbart på njutning och nöje, på snabb materiell tillfredsställelse och spänning, till att bli stöttande, omsorgsfull och rentav moderlig. Detta skiljer sig radikalt från *Spelaren* där karaktärernas tillstånd på gränsen inte får en lösning utan där kris och omvälvningar avlöser varandra. För att kunna förklara dessa förändringar i överföringen från adapterad text till adaptation behöver vi återvända till just de förändringar som uppstår i adaptationsprocessen. Vi behöver betrakta texterna som, för att använda Bachtins ord, socioideologiskt genomsyrade, det vill säga att vi måste betrakta de förändringar som har fört adaptationen närmare sin tänkta målgrupp med avseende på temporala, geografiska och sociala faktorer.

I *American Masculinities: A Historical Encyclopedia* skriver Rosanne Currarino att det är nödvändigt att förstå hur väsentlig bilden av mannen som familjeförsörjare är i den amerikanska kulturen:

Although the increasing number of women in the workforce since the 1960s has effectively challenged the male's role as the sole breadwinner, providing for a family remains integral to an understanding of masculinity in America.<sup>71</sup>

Fedjas kris kan läsas just som ett misslyckande i att till fullo leva upp till den manliga könsrollen. Ett antal faktorer pekar just på den vikt som yrke och inkomst spelar. Filmen inleds med att hans

---

<sup>71</sup> Rosanne Currarino. "Breadwinner Role." Ingår i *American Masculinities [Elektronisk resurs]: A Historical Encyclopedia*, Carroll, Bret E. (red.), Sage Publications, Thousand Oaks, Calif., 2003, s. 72



roll som författare lyfts fram (vilket givetvis knyter an till adaptationen av den biografiska Dostoevskij i filmen, men förutom det faktum att huvudkaraktären är en religiös författare som blir spelberoende finns det inga andra detaljer från Dostoevskijs liv), att han har skaffat sig ett rykte just inom yrket och att han har förvärvat en viss inkomst. Hans oförmåga sedan att lösa en ekonomisk situation leder till en kris som han löser genom att hitta tillbaka till religiösa värden. Filmens harmoniska upplösning uppnås genom Fedja och Pauline till slut lyckas etablera en heteronormativ, konformistisk patriarkal ordning i vilken deras respektive könsroller är tydligt definierade, liksom en reflektion av den amerikanska familjens kärnvärden efter andra världskriget:

During the 1950s, economic prosperity and the growth of suburbia continued to bolster the ability of middle- and working-class men to conform to the breadwinner ideal, while also increasing pressure on breadwinning fathers to supply their families with consumer goods. Faced with threats of the of global war and nuclear holocaust during the Cold War, Americans found reassurance in the perceived stability of the patriarchal, nuclear family as depicted in the new medium of television, which attempted to reinforce male breadwinning as both natural and the normative American experience.<sup>72</sup>

*Allt eller intet* är ett intressant exempel då filmen producerades just då dessa betydande ekonomiska förändringarna ägde rum. Vad som skedde vid den här tiden var en ekonomisk återhämtning som resulterade i en kultur av intensiv konsumism:

The economic resurgence spawned a powerful consumer culture, nourished in part by the imminent possibility of a nuclear war: a nebulous future led Americans to prize acquisition and consumption in the here-and-now.<sup>73</sup>

With the veterans' return, the baby boom, and the influx of European refugees, which swelled the population (to 179 million by 1960 from 130 million in 1941), the demand for goods, housing, cars, health care, education, and many other services soared.<sup>74</sup>

För att kunna upprätthålla denna livsstil, vilket i stor utsträckning föll på mannen i rollen som ensam försörjare, krävdes det följaktligen en stabil inkomst. Currarino skriver även om yrkets centrala plats i den här ekvationen:

Work remains an integral part of masculinity in America. Idle men, or men who rely on their wives' incomes, continue to be viewed as irresponsible, weak, or childlike. The very act of work, as well as one's earnings for it, is considered to be a sign of adulthood.<sup>75</sup>

Yrket och inkomsten var väsentliga för att kunna delta i det konsumtionssamhälle som blomstrade under efterkrigstiden. Att förlora sitt yrke (vilket Fedja på sätt och vis gör genom att bli

---

<sup>72</sup> Currarino ("Breadwinner"), s. 72

<sup>73</sup> Drew Casper, *Postwar Hollywood, 1946-1962*, Blackwell, Malden, MA, 2007, s. 11

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 14

<sup>75</sup> Rosanne Currarino. "Work." Ingår i *American Masculinities [Elektronisk resurs]: A Historical Encyclopedia*, Carroll, Bret E. (red.), Sage Publications, Thousand Oaks, Calif., 2003, s. 499-502, s. 501

spelberoende och förlora rättigheterna till sina litterära verk till De Glasse på kort), att förlora sina förvärvade inkomster och därmed sin förmåga att försörja sig själv och sina anhöriga (i vårt fall Pauline) innebar en kris baserad på förlorad stolthet och en känsla av otillräcklighet och värdelöshet, således en form av social kastrering.

Paulines roll i filmen är emellertid mer ambivalent. Inledningsvis, som vi har sett, är hon förförisk och lockande, moraliskt tvivelaktig genom sitt spelmissbruk, fördärvlig genom sättet på vilket hon drar in Fedja i roulettens värld. Men hennes karaktär förändras hastigt och radikalt, och förändringen kommer till stånd efter ett samtal med Fedja där han kritiserar hennes livsstil (kritiken kommer då Pauline frågar om han kan skåla för henne som brud på hennes framtida bröllop):

- To one of the most corrupt women I've ever met
- Corrupt?
- Corrupt, confused, frustrated, and empty.
- But in a charming sort of way, you'll admit.
- Oh, charm, my dear, is your gambling capital. You toss it on the table like money, like everything else. Even a dying grandmother.

Efter denna uppläxning blir Pauline således helt som förändrad. Dagen därpå träffas de i parken och följande dialog följer:

- Pauline, you're up early.
- I was restless. After everything you told me, I'd to get up to look for my soul.
- I've just given you one. [Visar med handen på utkastet till sin roman.]
- Thank you!
- How does it feel to have it back?
- It's rather confusing. [...]

Det är värt att notera att Pauline här stöter på Fedja medan han skriver och ursäktar att hon stör honom. Och vad gäller hennes roll i narrativet blir den från och med nu kraftigt reducerad. Hon är från denna tidpunkt primärt ett kärleksföremål för Fedja, vars uppgift det är att stötta och stödja, och hon bidrar även med en viss nödvändig spänning mellan De Glasse och Fedja som bildar själva grunden till dramat (Fedjas beslut att spela, De Glasse manipulerande som gör det möjligt för Fedja att spela bort allting som han har vunnit och gå djupare in i sitt spelmissbruk, att Fedja till och med spelar bort rättigheterna till sina litterära verk och så vidare). Men vad som slår oss som tittare är hur snabbt denna förändring sker, och hur lite som krävs för att få den till stånd.

Man kan nämna några olika faktorer för att försöka kasta ljus över Paulines ambivalenta karaktär. I *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* beskriver Molly

Haskell hur kvinnor under 1940-talet började porträtteras som mer tvivelaktig och moraliskt tvetydiga. Detta blir särskilt tydligt inom film noir-genren:

In the dark melodramas of the forties, woman came down from her pedestal and she didn't stop when she reached ground. She kept going - down, down, like Eurydice, to the depths of the criminal world, the enfer of the film noir - and then compelled her lover to glance back and betray himself.<sup>76</sup>

Men precis som Pauline tycks besitta en dubbelkaraktär var kvinnorollen i Hollywoodfilmerna under fyrtioalet inte entydigt moraliskt fördärlig och potentiellt livsfarlig för mannen:

For every hard-boiled dame there was a soft-boiled sweetheart. and for every tarnished angel an untarnished one. [...] The emotional hysteria of the one and the mercenary calculation of the other were both preludes to the great sacrificial gesture: One leans, one is leaned upon; one is surrounded by real invalids and cripples, one by emotional invalids and cripples.<sup>77</sup>

Denna splittrade bild av kvinnan som visade två väldigt olika, och som i vårt fall nästintill motsatta, sidor hade emellertid sin grund i en vidare socioideologisk kontext som utvecklades i det amerikanska efterkrigssamhället. I *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir* beskriver Mike Chopra-Gant den kluvna och delvis motsägelsefulla stämning som präglade samhället efter kriget:

One way of conceptualizing the conflictual dynamics of early postwar American society is to regard the opposed images of its mood as being a result of ideological differences between the official image of U.S. culture, which maintained an upbeat tone for political reasons, and an unofficial, dissenting culture of artists and intellectuals who were more critical of the political, economic and social order of postwar America.<sup>78</sup>

Man kan därmed se Pauline som ett uttryck för denna större socioideologiska ambivalens som tog sig radikalt olika uttryck inom de filmer som producerades inom samma tidsperiod som *Allt eller intet*. Vi ser här mycket tydligt i hur hög utsträckning adaptationen är genomsyrad av en helt annan tid och plats än den adapterade texten samt hur tydligt detta kommer till uttryck på flera olika nivåer, från olika aspekter av karaktärerna till deras motiv till hur handlingen utvecklas.

Vi har därmed avklarat den första delen av vår kronotopanalys i vilken vi har försökt att reda ut hur tid och rum i texterna är kopplade till förändringar, även om vi talar om olika typer av förändringar som till viss del beror på socioideologiska faktorer. Däremot har vi ännu inte undersökt

---

<sup>76</sup> Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rhinehart and Winston, New York, 1974, s. 189

<sup>77</sup> Ibid., s. 193

<sup>78</sup> Mike Chopra-Gant, *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, I.B. Tauris, London, 2006-Gant, s. 5

en väldigt väsentlig del av dessa två världar, nämligen rouletten. I synnerhet i *Spelaren* är detta spel högst väsentligt för att förstå en värld i vilken människor ständigt lever på gränsen. Vi kommer inledningsvis i del två av analysen att först karaktärisera vår värld av förändring, där balansen ständigt undermineras av kris och omvälvningar, som en, med Bachtins termer, värld av karneval. I denna värld har rouletten en, som vi ska se, fullt naturlig och rättmätig plats. Och därifrån kommer vi sedan att röra oss mot den andra stora kronotopen - kapitalkronotopen.

## Karneval och kapital

Rouletten är som sagt nära förknippad med kris och förändring (spelets nyckfullhet och dess utslag), och som vi såg i *Spelaren* är detta kronotopiska motiv tätt sammanbundet med ovan beskrivna förändringar; rouletten har en inneboende tendens mot kris. Först måste vi dock inleda med att klargöra vad vi menar med begreppet karneval och därefter mer detaljerat undersöka hur vi kan applicera begreppet på *Spelaren*.

Karnevalen är sammankopplad med skrattet och dess historia, ett fenomen som, enligt Bachtin, har översetts eller förminskats, trots dess fullödiga uttryck i legio former, i synnerhet under medeltiden och renässansen. Karnevalen kan beskrivas som en inofficiell värld av föreställningar, ceremonier och ritualer som tjänade som motvikt till den officiella, seriösa, religiösa, auktoritativa och feodala världen som fullständigt dominerade vardagslivet. Karnevalen i dessa alla uttryck och aspekter erbjöd en värld som var låg, folklig, humoristisk, inofficiell, fri från förtryckande hierarkier och auktoriteter och politik. Karnevalen var alltså en andra värld, ett andra liv, i vilka människor frigjordes från normer, religiösa påbud, politiskt förtryck och andra förtryckarmekanismer. I karnevalens värld härskade istället det universella skrattet, ett skratt riktat mot allt och alla, och där det låga, de ktoniska elementen, smutsen, jorden, graven, livmodern, kroppsvätskorna, svordomarna, parodin, gyckel och skälmskhet blev en viktigt motpol mot den centraliserade och centraliserande vardagen med dess maktrelationer som skilde människor åt, stratifierade dem i socioideologiska och sociokulturella kategorier, i klasser och stånd.<sup>79</sup> Karnevalen uppkom således som ett nödvändigt uttryck för att kunna hantera konformitet, överhet och förtryck.

Bachtin beskriver hur karnevalen manifesteras och karaktäriseras i *Spelaren* på följande sätt:

---

<sup>79</sup> Bachtin 4, s. 13f.

Здесь, во-первых, изображается жизнь “заграничных русских”, особой категории людей [...] Это люди, оторвавшиеся от своей родины и народа, их жизнь перестает определяться нормальным укладом людей, живущих в своей стране, их поведение уже не регулируется тем положением, которое они занимали на родине, они не прикреплены к своей среде. Генерал, учитель в его доме (герой повести), проходимец де Грие, Полина, куртизанка Бланш, англичанин Астлей и другие, сошедшие в немецком городке Рулетенбург, оказываются каким-то карнавальным коллективом, чувствующим себя в известной мере вне норм и порядка обычной жизни. Их взаимоотношения и их поведение становятся необычными, эксцентричными и скандальными (они все время живут в атмосфере скандала).<sup>80</sup>

Vi ser redan här att det inte är nödvändigt att exemplifiera Bachtins påstående gällande textens förhållande till karnevalen då man bara behöver betänka några redan anförda exempel från vår analys av gränskronotopen där karaktärerna onekligen beter sig märkligt, oväntat, skandalöst, och där maktrelationer flukturerar och förändras etcetera: Aleksejs och Polinas relation som ger upphov till en rad bisarra uttalanden (som till exempel då Aleksej säger följande: “Знаете ли вы, что я когда-нибудь вас убью?”) och Aleksejs infall som går på tvärs mot hur man bör bete sig, som kommer plötsligt och enbart för att uppröra den sociala konventionen (“Началось тем, что я вдруг, ни с того, ни с сего, громко и без спросу ввязался в чужой разговор. Мне, главное, хотелось поругаться с французиком.”<sup>81</sup>), Polinas förvirrade besök i Aleksejs rum den kväll då han vinner stort på kasinot (“Я знаю, она конечно, в ту минуту была не в своем уме, хоть я и не понимаю этого временного помешательства.”<sup>82</sup>), Antonina Vasil’evnas ankomst som gradvis blir mer absurd (“Бабушка была в нетерпеливом состоянии духа: видно было, что рулетка у ней крепко засела в голове. Ко всему остальному она была невнимательна и вообще крайне рассеяна.”), generalens försök att genom att böna och be få Aleksej att avråda Antonina Vasil’evna från att spela, varpå det sker en maktförskjutning i deras relation, från generalen till Aleksej (“[...] Я вас прошу, умоляю, в пояс вам кланяюсь по-русски, - вы один, один можете нас спасти!”<sup>83</sup>). (Däremot är det värt att illustrera Bachtins utsaga om att karaktärerna har förlorat kontakten med hemlandet och sitt folk. Aleksej ger ett tydligt exempel på detta: “Я давно уж не знаю, что на свете делается, ни в России, ни здесь.”<sup>84</sup> Man skulle här kunna tala om en form av alienation som förstärks i karnevalen.)

Vidare menar Bachtin att det finns en helt central företeelse som utmärker detta liv av karneval i *Spelaren*:

---

<sup>80</sup> Bachtin 6, s. 193

<sup>81</sup> Dostoevskij 5, s. 210

<sup>82</sup> Ibid., s. 298

<sup>83</sup> Ibid., s. 272

<sup>84</sup> Ibid., s. 230

Во-вторых, в центре жизни, изображенной в повести, находится игра на рулетке. Этот второй момент является ведущим и определяет особый оттенок карнавализации в этом произведении.<sup>85</sup>

Det är i synnerhet på kasinot, vid rouletten, som karnevalen blir som mest tydlig, och där människornas deltagande i den samma accentueras mest fullödig; det är här som alltings föränderlighet understryks, där människors förhållanden till varandra blir omkastade, förvirrade och ambivalenta och där deras öde tycks beseglas:

Люди различных жизненных положений (иерархических), столпившиеся у рулеточного стола, уравниваются как условиями игры, так и перед лицом фортуны, случая. Их поведение за рулеточным столом выпадает из той роли, которую они играют в обычной жизни. Атмосфера игры - атмосфера резких и быстрых смен судьбы, мгновенных подъемов и падений, то есть увенчаний - развенчаний. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге. И время игры - особое время: минута здесь также приравнивается к годам.<sup>86</sup>

Vi ser här nu att det är oundvikligt att diskutera temporala och spatiala faktorer utan att åtminstone beakta karnevalen och dess funktion i *Spelaren*. Faktum är att rouletten, denna centrala bild inom karnevalen, är ett kronotopiskt motiv i sig som går att härleda till den mer övergripande gränskronotopen sådan som den framträdde i ovanstående analys. Men medan gränskronotopen karaktäriserades av att tid kondenseras och dras samman i rummen, varpå karaktärerna tvingas i rörelse, så drar rouletten, som Bachtin påpekar, ut tiden och utvidgar den kvantitativt i ett och samma rum (kasinot). Det rör sig alltså om en spänning inom de spatiala och temporala strukturerna.

Men då vi redan har diskuterat kris och förändring ska vi gå över till att i detalj undersöka en aspekt av rouletten som är viktig för karnevalen (och, vilket vi kommer att se längre fram, som tjänar som en brygga mellan gräns- och kapitalkronotoperna), nämligen kontrasten mellan det låga och det höga, mellan det rena och det smutsiga.

Då Aleksej först ska spela kan han inte undvika att notera att det finns någonting smaklöst över hela företaget: “Во-первых, мне всё показалось так грязно – как-то нравственно скверно и грязно.”<sup>87</sup> Han slås av spelarnas besatthet av spelet:

Особенно некрасиво, на первый взгляд, во всей этой рулеточной сволочи было то уважение к занятию, та серьезность и даже почтительность, с которыми все обступали столы.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Bachtin 6, s. 193

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Dostoevskij 5, s. 216

<sup>88</sup> Ibid.

Han föraktar även de regler för uppförande som gäller. En gentlemans spel är moraliskt eftersom hans insatser är små och det är honom egalt om han vinner eller ej. Han spelar av nyfikenhet, för att iaktta och betrakta. Detta står i skarp kontrast till vad Aleksej kallar det plebejiska tillvägagångssättet, det vill säga att man spelar för egennyttan och för att vinna stort och snabbt. Aleksej menar emellertid att gentlemannen enbart håller upp en fasad för att distansera sig från det smutsiga i spelet, från egennyttan och girighet genom dessa regler, det vill säga ett sätt att förleda till och med sig själv att tro att man inte bryter mot någon moralisk kod:

Очень и очень недурно было бы даже, если б ему, например, показалось, что и все эти остальные игроки, вся эта дрянь, дрожащая над гульденом, – совершенно такие же богачи и джентельмены, как и он сам, и играют единственно для одного только развлечения и забавы. Это совершенное незнание действительности и невинный взгляд на людей были бы, конечно, чрезвычайно аристократичными.<sup>89</sup>

Man kan förledas tro att Aleksej här talar om klass, men han medger själv att så inte är fallet. Vad som skiljer de övre klassernas mentalitet rörande spelet, de arbiträra reglerna för uppförande och så vidare, är helt enkelt en illusion. Bachtin menade just att de hierarkiska förhållandena upplöses i karnevalen där alla är lika;<sup>90</sup> skillnaden ligger enbart i fernissan. Rouletten har en vad gäller de sociala hierarkierna utjämnande roll. Vad som är särskilt viktigt här är hur Aleksej ser igenom denna fernissa, denna fasad, som söker dölja vissa socioideologiska inställningar till pengar och anskaffande av pengar:

Я решительно не вижу ничего грязного в желании выиграть поскорее и побольше; мне всегда казалось очень глупую мысль одного отъезжего и обеспеченного моралиста, который на чье-то оправдание, что “ведь играют по маленькой”, – отвечал: тем хуже, потому что мелкая корысть. Точно: мелкая и крупная корысть – не всё равно. Это дело пропорциональное. Что для Ротшильда мелко, то для меня богато, а насчет наживы и выигрыша, так люди и не на рулетке, а и везде только и делают, что друг-друга что-нибудь отбивают или выигрывают.<sup>91</sup>

Aleksej menar att dessa relationer till rouletten egentligen visar på är ett för honom större västerländskt fenomen som på historisk väg har gått från att vara just smutsigt och förkastligt till att bli inte bara social norm utan även plikt och dygd, en för samhället central aktivitet: att tjäna och ansamla pengar:

[...] в катехизисе добродетелей и достоинств цивилизованного западного человека вошла исторически и чуть ли не в виде главного пункта способность приобретения капиталов.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Dostoevskij 5, s. 217

<sup>90</sup> Bachtin 4 (II), s. 18

<sup>91</sup> Dostoevskij 5, s. 216

<sup>92</sup> Ibid., s. 225

Aleksej exemplifierar denna diskurs i berättelsen om den tyske patriarken (vilken föregås av en ordväxling mellan Aleksej och Des Grieux):

[...] есть здесь в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный и необыкновенно честный. У каждого эдакого фатера есть семья, и по вечерам все они вслух получительные книги читают. [...] Ну, так всякая эдакая здешняя семья в полнейшем рабстве и повиновении у фатера. Все работают, как волы, и все копят деньги, как жида. Положим, фатер скопил уже столько-то гульденов и рассчитывает на старшего сына, чтобы ему ремесло аль землишку передать; для этого дочери приданого не дают, и она остается в девках. Для этого же младшего сына продают в кабалу аль в солдаты и деньги приобщают к домашнему капиталу. [...] Всё это делается не иначе, как от честности, от усиленной честности, до того, что и младший проданный сын верует, что его не иначе, как от честности, продали, — а уж это идеал, когда сама жертва радуется, что ее на заклание ведут. [...] и старшему тоже не легче: есть там у него такая Амальхен, с которою он сердцем соединился, — но жениться нельзя, потому что гульденов еще столько не накоплено. Также ждут благонаравно и искренно и с улыбкой на заклание 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... При этом плачет, мораль читает и умирает. Старший превращается сам в добродетельного фатера, и начинается опять та же история. Лет эдак чрез пятьдесят или чрез семьдесят внук первого фатера действительно уже осуществляет значительный капитал и передает своему сыну, тот своему, тот своему, и поколений чрез пять или шесть выходит сам барон Ротшильд или Гоппе и Комп. [...] Чего же вам еще, ведь уж выше этого нет ничего, и с этой точки они сами начинают весь мир судить и виновных, то есть чуть-чуть на них не похожих, тотчас же казнить.<sup>93</sup>

Aleksej försöker här att ge en historisk förklaring, genom satir och polemik, till hur den tyska (västerländska) kapitalistiska ordningen har växt fram tillsammans med centrala värden som dygd och ärlighet och, till slut, har blivit normbildande; att ansamla kapital är vad en god, dygdig och moralisk människa bör företa sig. Med hjälp av satiriska överdrifter pekar han på hur detta har skett på bekostnad av familjen som kollektiv enhet. (Aleksejs tal om slaveri och försäljning av familjemedlemmar understryker denna poäng.) Eller mer exakt, det pekuniära har överordnats det mänskliga. Mot detta västerländska levnadssätt ställer han sig själv och en uppfattning om rysk mentalitet: “— А по моему мнению, рулетка только и создана для русских [...]”<sup>94</sup> Och strax därpå:

[...] русский не только не способен приобретать капиталы, но даже и расточает их как-то зря и безобразно. Тем не менее нам, русским, деньги тоже нужны [...] а следовательно, мы очень рады и падки на такие способы, как например рулетки, где можно разбогатеть вдруг [...]”<sup>95</sup>

Aleksejs tankar om öst och väst i relation till en vidare debatt rörande kapital har sitt ursprung i Dostoevskijs tidigare artiklar, och vi behöver även undersöka några av de tankar som Dostoevskij framlade i dessa artiklar för att klart kunna visa hur rouletten och dess roll i *Spelaren* i själva verket har en större betydelse i romanen än vad man först anar, samt hur dessa knyter an till *Allt eller intet*.

<sup>93</sup> Dostoevskij 5, s. 226

<sup>94</sup> Ibid., s. 225

<sup>95</sup> Ibid.



Efter att Dostoevskij återvände från sin första vistelse i Europa under sommaren 1862 publicerade han sina intryck som följetong under namnet "Vinteranteckningar om sommarintryck" ("Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach" 1863). Till det yttre är "Vinteranteckningar" en reseskildring<sup>96</sup> skriven i första person och riktad till läsarna med tilltalet "mina vänner", men, som Joseph Frank poängterar, är det framförallt en reflektion över och satir av olika på den tiden flitigt diskuterade socioideologiska idéer och tankar:

[...] Dostoevsky seizes the occasion to explore the whole tangled history of the relationship between educated Russians and European culture. Within this framework he also discusses the larger issues then being posed by radical ideology: the basis of a new moral-social order; the question of Socialism; the future destiny of mankind.<sup>97</sup>

Vi ska av utrymmesskäl inte diskutera alla aspekter av denna komplicerade diskurs utan istället fokusera på hur den mycket konkret knyter an till *Spelaren*. Dostoevskij talar även här ingående om hur den västerländska kapitalismen har inkorporerats till den grad att förvärvande av ekonomiskt kapital har blivit ett ändamål per se, en moralisk dygd och förtjänst, ja rentav en plikt, på ett sätt som i mångt och mycket överensstämmer med Aleksejs ovan angivna polemik:

Потребность добродетели в Париже неугасима. [...] Парижанин ужасно любит торговать, но, кажется, облупливая вас, как липку, в своем магазине, он облупливает не просто для барышей, как бывало прежде, а из добродетели, из какой-то необходимости. Накопить фортуны и иметь как можно больше вещей - это обратилось в самый кодекс нравственности, в катехизм парижанина.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Frank infogar "Vinteranteckningar" i en specifik genre av den ryska litteraturen: "Winter Notes fits into an important genre of Russian literature - the travel diary or journal which would now be called cultural reportage [...] Two well-known works, *Fonvizin's Letters from France* and *Karamzin's Letters of a Russian Traveler*, are referred to in Dostoevsky's text; Herzen's *Letters from France and Italy*, of equal if not greater importance, could not be mentioned for reasons of censorship." (Joseph Frank, *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*, Robson, London, 1987, s. 233)

Resonemangen i dessa ovannämnda verk påminner om de tankar som Dostoevskij själv för fram och utvecklar: "Француз тоже любит деньги до лихорадочного, судорожного стремления их приобрести; и он совершенно прав: без денег в Париже можно меньше жить, нежели без денег вообще нет свободного человека [...]" (Aleksandr Gercen, *Sobranie sočinenij. T. 5, Pis'ma iz Francii i Italii 1847-1852*, Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva, 1955, s. 30)

Denna kritik riktad mot Europa kan förutom att infogas enkom i den större diskursen mellan väst och öst även betraktas som en under 1800-talet pågående polemik inom rysk litteratur och, mer allmänt, i det ryska samhället, särskilt som den kom till uttryck inom den bildade klassen. Till exempel kan man kontrastera dessa kritiska röster mot Pëtr Čaadaevs omhuldande av europeiska värde som han ställde i kontrast till vad han uppfattade som brist på rysk utveckling. (Han riktar bland annat kritik mot den rysk-ortodoxa kyrkan för dess undfallenhet gentemot livegenskapen och hur den ortodoxa kyrkan har avskurit det ryska folket från övriga européer.) (Pëtr Čaadaev. *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma. T. 1, Sočinenija na russkom i francuzskom jazykach: varianty; Pokazanija Čaadaeva; Zametki na knigach; Kommentarii; Dubia: povest' v stichach Rybaki: stichotvorenije; Čaadaeviana*, Nauka, Moskva, 1991, s. 547)

<sup>97</sup> Frank (1987), s. 233

<sup>98</sup> Dostoevskij 5, s. 76

Dostoevskij menar att vissa aspekter av detta sakernas tillstånd i väst förvisso existerade tidigare, men detta ekonomiska värde, hävdar han, existerade sida vid sida med andra värden, bland vilka han nämner det mänskliga:

Это и прежде было, но теперь, теперь это имеет какой-то, так сказать, священнейший вид. Прежде хоть что-нибудь признавалось, кроме денег, так что человек и без денег, но с другими качествами мог рассчитывать хоть на какое-нибудь уважение; ну, а теперь ни-ни.<sup>99</sup>

Men det rör sig inte enbart om aktning och respekt från andra människor, det vill säga i social bemärkelse, utan denna strävan efter ekonomiskt kapital har blivit en förutsättning för självrespekt, eller med andra ord: att producera och förvärva varor (och på så vis öka sitt kapital, såväl ekonomiskt, kulturellt och socialt, på samtliga marknader<sup>100</sup>) äger intrinsiskt värde för individens välbefinnande och välstånd. Dostoevskij pekar även på vilka friheter som innehav av kapital innebär och hur det säkrar en individs oberoende. (Till skillnad från Aleksej lägger Dostoevskij, vad gäller synen på ekonomiskt kapital, emfas på den sociala aspekten - individens beroende av andra.):

Теперь надо докопить денежки и завести как можно больше вещей, тогда и можно рассчитывать на какое-нибудь уважение. И не только уважение других, но даже на самоуважение нельзя иначе рассчитывать. Парижанин себя в грош не ставит, если чувствует, что у него карманы пусты, и это сознательно, совестливо, с великими убеждением. Вам позволяют удивительные вещи, если у вас только есть деньги.<sup>101</sup>

Vad Dostoevskij framförallt tycks invända mot är inte så mycket kapitalismen i sig utan hur den manifesteras i människors kultur och psyke, hur den till och med tillåts genomsyra människors världsbild och självuppfattning.

Det både Dostoevskij och Aleksej talar om, kapitalismen som en väsentlig del av den västerländska kulturen och livsstilen, liknar i själva verket just det som Max Weber senare kom att kalla kapitalismens anda i *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*. Då Weber beskriver

---

<sup>99</sup> Dostoevskij 5, s. 76

<sup>100</sup> I essän "The Forms of Capital" urskiljer Bourdieu tre olika former av kapital: ekonomiskt, socialt och kulturellt. Han menar att det krävs en förståelse av de olika kapitalbegreppen för att kunna förstå hur den sociala världen är strukturerad och hur den fungerar. Det ekonomiska kapitalet utgörs av en individs innehav av ekonomiska resurser och tillgångar, och kan omvandlas direkt till pengar. (Ekonomiskt kapital kan även institutionaliseras som till exempel äganderätt.) Socialt kapital omfattar innehav av nätverk av sociala relationer (familj, skola, arbete, parti, klubb och så vidare). Det kulturella kapitalet, avslutningsvis, förfogar vi över och förvärvar i tre olika former. För det första existerar det i ett förkroppsligat tillstånd som allmänt refereras till som kultur, bildning, utbildning, daning och så vidare. För det andra finns det objektifierat kulturellt kapital i form av texter, målningar, instrument etcetera. Den tredje och sista formen är institutionaliserat kulturellt kapital, exempelvis i form av en akademisk examen, som Bourdieu kallar ett certifikat på kulturell kompetens. (Pierre Bourdieu. "The Forms of Capital." Ingår i *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*, John G. Richardson (red.), Greenwood, New York, 1986 s. 241-258)

<sup>101</sup> Dostoevskij 5, s. 76

fenomenet, vilket han medger inte låter sig göras med en enkel definition, ger han uttryck för något som låter väldigt likt vad både Dostoevskij och Aleksej diskuterar:

[...] denna etiks summum bonum [är], att tjäna mer och mer pengar under strikt undvikande av all spontan livsnjutning, totalt fri från all eudemonism, för att inte säga hedonism. Det betraktas så helt som ett mål i sig självt, att det i förhållande till den enskilde individens lycka eller nytta förefaller fullständigt transcendentalt och rätt och slätt irrationellt. Människan är helt inriktad på att tjäna pengar som det egentliga målet för sitt liv. Denna omkastning av vad vi skulle kalla det naturliga tillståndet, så helt irrationell från sunda förnuftets princip, som den är främmande för alla människor som inte är oberörda av kapitalismen. Samtidigt uttrycker den en känsla, som är nära förbunden med vissa religiösa idéer. Om man nämligen fråga, varför "pengar skall göras av människor", så svarar Benjamin Franklin i sin biografi, ehuru själv deist utan speciell trosfärg, med ett bibelord, vilket hans strängt kalvinistiska far ständigt inpräglade hos honom i hans ungdom: "Ser du en man som är väl förfaren i sin syssla, hans platser är att tjäna konungar; icke må han tjäna ringa män" (Ords. 22:39. Penninginkomster är, för såvitt den är laglig, i den moderna ekonomien ett resultat av och uttryck för duglighet och skötsamhet i yrket. Och denna skötsamhet är, vilket är lätt att se, det verkliga A och O i Franklins etik [...]

Och i själva verket är denna specifika idé om förpliktelse gentemot en uppgift eller ett arbete - så välbekant för oss idag, men i verkligheten så föga självklar - vad som är utmärkande för den kapitalistiska civilisationen, och i viss mån är den grund på vilken den vilar. Den utgör en förpliktelse som individen förutsätts känna, och verkligen känner, mot innehållet i sin "yrkesmässiga" aktivitet, oavsett vari den består, och i synnerhet oavsett om den ytligt sett består av utnyttjande av hans arbetskraft eller endast av hans materiella ägodelar (som "kapital").<sup>102</sup>

Det intressanta är Webers ordval; han beskriver denna kapitalistiska värld som irrationell och frånvärd vårt sunda förnuft. Det tycks nästan som att Weber får denna ordning att framstå som en aning karneval till sitt väsen. Dess logik är inte naturlig utan istället gör den det irrationella rationellt. Vi kan här påminna oss Dostoevskijs beskrivning av väst i "Vinteranteckningar" som just ett sagoland ("страна святых чудес"<sup>103</sup>), någonting som genom sin natur får oss att förnimma det som någonting inte fullt naturligt och kanske till och med främmande, men, ej att förglömma, även lockande.

Genom Aleksejs satir och sina egna "Vinteranteckningar" ifrågasätter Dostoevskij själva fundamentet till detta den kapitalistiska ordningen, dess självklarhet i vår kultur och dess roll för vårt strukturerande av vår världsbild. Han pekar på det hycklande i att särskilja olika typer av verksamhet, av anförskaffande av ekonomiskt kapital, då de i grund och botten enbart strävar efter ett mål som slutligen är ett för alla, nämligen att få pengar.

Dessa tankar om kapitalismen och dess motivationsgrunder omvandlas i adaptationsprocessen på ett mycket intressant sätt. Som vi talade om tidigare är just yrket något väsentligt och centralt i *Allt eller intet*. Fedjas förmåga att tjäna pengar, att förvärva inkomst, återkommer ständigt. Det verkar som att Dostoevskijs satir i *Spelaren* helt sonika har blivit inverterad någonstans i gränslandet mellan adapterad text och adaptation, och här spelaren karnevalen en viktig roll. Är inte Fedja ett förkroppsligande av det som Weber kallade "Franklins etik" ovan, det vill säga kapitalismens anda?

---

<sup>102</sup> Max Weber. *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*, Argos, Lund, 1978, s. 25

<sup>103</sup> Dostoevskij 5, s. 51

I motsats till Dostoevskij och Weber menar dock *Allt eller intet* att detta är den rationella ordningen. Som vi nämnde ovan, den stabila harmoniska familjeenheten bevaras i filmen; mannen uppfyller sin plikt som försörjare med sin stödjande hustrus försorg.

Genom att hävda att kapitalismens etik inte är en irrationell och upp-och-nervänd värld, där alla i tron att de är rationella och förnuftiga strävar efter egennytta och ekonomisk vinning (det vill säga att de är deltagare i en form av karneval), så återställer filmen en ordning som i sig är en reflektion av det amerikanska efterkrigssamhället; att tjäna pengar gör en till en god och sund samhällsmedlem. Att hävda att denna ordning inte är naturlig och självklar, såsom Weber antyder, skulle underminera själva grunden i detta västerländska ekonomiska system.

Efter denna diskussion rörande roulett, karneval och kapitalism kan vi nu inrikta oss på kopplingen mellan roulett, pengar och interpersonella relationer i texterna. Spel är på ytan primärt kopplat till frågan om anskaffande av pengar och tanken om att snabbt ackumulera likvida medel, att ögonblickligen förändra sitt öde (så som vi till exempel beskrev med hjälp av Bachtins gränskronotop). Vi bör emellertid ställa oss frågan huruvida det finns en fullständig överensstämmelse mellan karaktärernas egna utsagor om pengar och att spela och hur det påverkar deras handlingar eller om det finns någonting under denna yta av spel och pengar.

Redan i det inledande stycket i *Spelaren* nämner Aleksej pengar och general Zagor’janskijs finansiella situation (“Было ясно, что они где-нибудь перехватили денег.”<sup>104</sup>). Även Polina talar om pengar, men trots att hon verkar desperat att komma över dem är hon ovillig att berätta för Aleksej om sina motiv: “– Мне во что бы ни стало нужны деньги, - сказала она, – и их надо добыть; иначе я просто погибла.”<sup>105</sup> Hon upprepar nästan exakt samma ord då hon ber Aleksej att spela för hennes räkning:

[...] возьмите эти семьсот флоринов и ступайте играть, выиграйте мне на рулетке сколько можете больше; мне деньги во что бы ни стало теперь нужны.<sup>106</sup>

Aleksej börjar emellertid spela för Polina motvilligt eftersom han vill spela för sig själv och ser det som en sorts utväg:

– Так вы решительно продолжаете быть убеждены, что рулетка ваш единственны исход и спасение? – спросила она насмешливо. Я отвечал опять очень серьезно, что да [...]<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Dostoevskij 5, s. 208

<sup>105</sup> Ibid., s. 212

<sup>106</sup> Ibid., s. 214

<sup>107</sup> Ibid., s. 219

Spel och pengar betraktas alltså både av Aleksej och Polina som en form av lösning, men deras motiv för varför de behöver pengar förblir genom romanen antingen mer eller mindre diffusa för läsaren eller förvirrade för karaktärerna själva. I en konversation med Polina uppger Aleksej följande skäl till varför han behöver pengar: “–[...] Зачем деньги, вы спрашиваете? Как зачем? Деньги – всё!”<sup>108</sup>, och vidare: “– [...] с деньгами я стану и для вас другим человеком, а не рабом.”<sup>109</sup> Pengar tycks således för Aleksej vara ett sätt att stiga i Polinas aktning, men hon ser själv inte kopplingen mellan pengar och att förändras som människa. För Aleksej är det, som nämndes ovan, en klassfråga som uttrycks genom ett komplex:

– [...] Мне давеча генерал при вас за столом наставление читал за семьсот рублей в год [...] Меня маркиз Де-Грие, поднявший брови, рассматривает и в то же время не замечает.<sup>110</sup>

Polina invänder och menar att värdighet och respekt, hur andra människor betraktar en, är oberoende av individens sociala status: “– [...] При всяком положении можно поставить себя с достоинством. Если тут борьба, то она еще возвысит, а не унизит.”<sup>111</sup> För henne finns det snarare ett moraliskt värde i att behålla sin värdighet oavsett svårigheter och umbäranden. Därav härleder hon även slutsatsen att Aleksej, snarare än att stiga i aktning genom att vinna pengar, snarare försöker att köpa respekt och aktning, vilka i grunden härstammar från individens moraliska övertygelser. På så sätt menar Polina att han förminskar henne som människa genom att inte tillskriva hennes moraliskt grundade värdighet tillbörligt värde som, enligt henne, inte är avhängigt hennes sociala ställning: “– Может быть, вы потому и рассчитываете закупить меня деньгами, – сказала она, – что не верите в в мое благородство?”<sup>112</sup>

På så sätt kontrasteras Aleksejs syn på människan, där pengar, tillsammans med klass, är avgörande eller tungt vägande faktorer för att vara värdig respekt och aktning, mot Polinas moraliska perspektiv på omvärlden, där pengar och klass är underordnade individens moraliska hållning, vilken förmår höja henne över sociala och ekonomiska faktorer. Polina i sin tur vill, liksom Fedja i *Allt eller intet*, lösa ett finansiellt problem: faderns skuld till Des Grieux. För henne finns det alltså också primärt ett pragmatiskt syfte med att övertala Aleksej att spela för henne.

---

<sup>108</sup> Dostoevskij 5, s. 229

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Ibid., s. 230

Deras motiv är således inte direkt kopplade till pengar utan till mer komplexa sociala faktorer; antingen söker de pengar för att förändra sin sociala ställning på ett eller annat sätt (som Aleksej), eller som ett sätt att hävda sitt oberoende och sin självständighet (liksom Fedja och Polina).

Detta påstående kan även utvidgas till flera av de andra karaktärerna. Generalen i *Spelaren* behöver kapital, som han får först om en familjemedlem avlider och lämnar ett arv, för att lösa sin skuld, men detta innebär primärt att han tryggar sin ställning (både socialt, vad gäller heder, ära, ställning, klass och så vidare, och ekonomiskt) och sitt och sin familjs oberoende (till Des Grieux). Vad som förefaller vara rent ekonomiska frågor visar sig rymma sociala faktorer. I *Allt eller intet* befinner sig general Ostrovsky i en liknande situation.

För att bättre kunna förstå vad som driver karaktärerna i respektive text att spela behöver vi således röra oss bort från ett ensidigt fokus på pengar. Vad vi behöver är ett vidare begrepp som även fångar upp de sociala aspekterna av karaktärernas motivation till att spela, ja till att agera som de gör över huvud och därmed påverkar tidsstrukturerna. (Rouletten, som vi såg ovan, är ett element som ger upphov till kris och som därmed får konsekvenser för den riktning handlingen tar). Spelet, rouletten, i sig ger oss en bild, understödd av kontinuerliga bilder av gränskronotopen, av att det finns en jämlikhet i spelets utgång, att vad som helst kan hända och att vem som helst snabbt kan vinna och förändra sitt öde. Men denna bild är i själva verket konträr i förhållande till den sociala verklighet som karaktärerna befinner sig i. Faktum är att ingen av dem lyckas lösa sin situation genom rouletten, ingen av dem förändrar sin sociala ställning, och detsamma kan sägas om pengar; ekonomiskt kapital löser inte problem som till syvende och sist är sociala eller åtminstone är element som ingår i och betingas av större sociala strukturer och kontexter.

Pierre Bourdieu erbjuder följande beskrivning av just rouletten sin artikel "The Forms of Capital":

Roulette, which holds out the opportunity of winning a lot of money in a short space of time, and therefore of changing one's social status quasi-instantaneously, and in which the winning of the previous spin of the wheel can be staked and lost at every new spin, gives a fairly accurate image of this imaginary universe of perfect competition or perfect equality of opportunity, a world without inertia, without accumulation, without heredity or acquired properties, in which every moment is perfectly independent of the previous one, every soldier has a marshal's baton in his knapsack, and every prize can be attained, instantaneously, by everyone, so that each moment anyone can become anything.<sup>113</sup>

För tydlighetens skull kan man alltså ställa upp dessa två världar, den sociala och spelets, roulettens, sida vid sida: å ena sidan befinner sig karaktärerna i en social verklighet där de har en viss position

---

<sup>113</sup> Bourdieu, s. 47

(vad gäller både Fedja och Pauline och Aleksej och Polina rör det sig om individuella sociala ställningar som av olika anledningar är starkt underordnade, begränsade eller låsta i förhållande till människorna i sin omedelbara närhet), å andra sidan söker de sig, i ett försök att förändra dessa sociala strukturer, antingen på ett som för Aleksej större klassorienterat makroplan eller som för Polina och Fedja på en konkret ekonomisk nivå, till en värld av spel och chans som, vilket vi såg ovan, inte förmår att i grunden ändra den sociala verkligheten då den inte speglar det sociala spelet i dess fulla komplexitet:

Capital, which, in its objectified or embodied forms, takes time to accumulate and which, as a potential capacity to produce profits and to reproduce itself in identical or expanded form, contains a tendency to persist in its being, is a force inscribed in the objectivity of things so that everything is not equally possible or impossible. And the structure of the distribution of the different types and subtypes of capital at a given moment in time represents the immanent structure of the social world, i.e., the set of constraints, inscribed in the very reality of that world, which govern its functioning in a durable way, determining the chances of success for practices.<sup>114</sup>

Den sociala världen är alltså inte, som rouletten vill påvisa, full av chans och möjligheter att i ett slag förändra sitt öde, i alla fall inte genom en fullständig social transformation. För karaktärerna blir det ett medvetet eller omedvetet självbedrägeri då de försöker förändra dessa sociala omständigheter i vilka de befinner sig:

It is in fact impossible to account for the structure and functioning of the social world unless one reintroduces capital in all its forms and not solely in the form recognized by economic theory.<sup>115</sup>

Det är just genom att införa karnevalen som *Spelaren* underminerar detta sakernas till synes fasta tillstånd. Den ordning som Bourdieu hävdar är stabil undergrävs av karnevalen i vilken hierarkier och social ställning ständigt hamnar i obalans. Karaktärerna hamnar konsekvent i situationer där de på ett eller annat sätt, drivna av kris eller annalkande kris, gör våld på det stabila i den sociala ordningen, månne det vara riktat mot dess ekonomiska, sociala eller kulturella aspekt. Här får rouletten givetvis en viktig roll: den blir en symbol, eller, då den faktiskt har konkret kronotopisk betydelse, mer exakt, en representant för karnevalens inneboende instabilitet, dess förmåga att uppbåda kaos i ordningen, dess destabiliserande effekt, genom vilken vi förmår att se världen genom ett nytt ljus. (I vårt fall den kapitalistiska ordningen och dess inverkan på det sociala livet, på individer såväl som på kollektivet.)

---

<sup>114</sup> Bourdieu, s. 46

<sup>115</sup> Ibid.

# Slutsatser

Då vi nu har avslutat analysen kan vi sammanfatta vår studie med några slutkommentarer. I ett försök att frigöra relationen mellan adaptationer och adapterade texter har vi genomfört en fallstudie i vilken vi har påstått, och sedan även försökt att påvisa, att relationen mellan två texter är mer komplex än vad som ofta har hävdats. Genom att inta ett dialogiskt perspektiv på texter och textuella förhållanden har vi haft som ambition att röra oss mot ett mer bejakande och, förhoppningsvis, mer gynnsamt sätt att bedriva adaptationsstudier. Man bör dock inte glömma att denna studie i sig vilar på tidigare fallstudier, vilka i sin tur strävar mot samma mål: adaptationsteori som ett legitimt och produktivt sätt att arbeta med texter.

Som avgränsning befattade vi oss primärt med att analysera spatiala och temporala faktorer inom texterna. Vårt syfte var att undersöka vad som egentligen hade skett i det textuella mellanrum som adaptationsprocessen utgör. Genom att undersöka tid- och rumsstrukturer i respektive text försökte vi att läsa dessa förändringar mot var texts specifika kontext ur ett framförallt socioideologiskt perspektiv.

Vad vi fann visade sig vara ett förhållande där just kontexten har fått stora konsekvenser för narrativets utveckling. Det verkar inte förhastat att dra slutsatsen att ett transkulturellt perspektiv inom textanalys i allmänhet och adaptationsstudier i synnerhet kan ge upphov till nya intressanta och värdefulla perspektiv och läsningar. Som vi har sett så utspelas *Spelaren*, genom satir och karneval riktad mot hur kapitalismen har kommit att genomsyra det västerländska samhället på bekostnad av mänskliga faktorer, i ett rum av kris och hastig och drastisk förändring, medan *Allt eller intet ger* uttryck för en samhällsideologi där det kapitalistiska systemet inte bara är fullständigt integrerat utan även en fundamental del av, kanske till och med grunden till, den kollektiva och individuella livsstilen.

I *Spelaren* resulterar detta i att tiden dras samman, förtätas, varpå karaktärerna tvingas till en i stort sett konstant rörelse genom rummet. Denna temporala reduktion resulterar allt som oftast i att karaktärerna befinner sig i mellanrum snarare än i konkreta rum, på gränsen, på punkter mellan rummen, alltid på väg, men utan möjlighet att stanna upp och andas; den biografiska tiden är utom räckhåll för dem.



*Allt eller intet*, i avsaknad av karneval och satir, strävar i stället mot ekvilibrium, mot balans och harmoni. Vad vi har sett genom vår analys kan förefalla vara en paradox: å ena sidan är den narrativa tiden, den tid under vilken berättelsen utvecklas och utspelas, betydligt mer komprimerad än i *Spelaren*, å andra sidan saknar vi i den förra den komprimering av tiden som vi såg i den senare. Karaktärerna rör sig utan brådska genom rummen, de tar sin tid, utan att vara pådrivna av drastiska och omvälvande förändringar. Karaktärerna tycks ha rört sig från gränsen, från tröskeln, i *Spelaren*, och vidare in i rummet i *Allt eller intet* där det finns biografisk tid för biografiska liv.

Dessa diskrepanser i hur tid och rum har strukturerats i respektive text visar på karaktärernas skilda motiv för handling. Dessa incitament är för karaktärerna i *Spelaren* betydligt mer diffusa, både för läsaren och för karaktärerna själv, och denna effekt uppnås just genom karnevalen. För karaktärerna blir det ett ouppnåeligt mål att göra världen begriplig då de tvingas uppleva den liksom genom en förvriden spegel, där vad som i ena stunden föreligger och verkar vara stabilt och oföränderlig i nästa ögonblick har ställts på sin spets och nu är någonting helt annat, någonting svårförklarligt och dunkelt. Världen i *Allt eller intet* är klarare just genom att de spatiala och temporala elementen är stabila; karaktärerna rör sig genom tid och rum och då friktion uppstår finns det en tydligt urskiljbar lösning.

Vad gäller dialogicitet och reciprocitet texterna emellan kan man konstatera att *Allt eller intet* intressant nog blir en kommentar till *Spelaren*. Där den senare för fram ett argument som gör gällande att det finns någonting fundamentalt problematiskt i att det ekonomiska systemet får ett så allomfattande genomslag att det påverkar samtliga sociala strukturer, så menar den förra snarare att systemet är ett fundament som garanterar ordning och koherens, såväl för den enskilda individen som för samhället i stort. *Spelarens* satir, dess kritik mot en viss samhällsordning, understryks genom *Allt eller intets* omhuldande av samma samhällsstrukturer.

Fördelen med ett adaptionsteoretiskt perspektiv på textanalys ligger i synnerhet i möjligheten till nya läsningar och omtolkningar av texter. Genom *Allt eller intet* framstår *Spelarens* subversiva drag i all sin tydlighet, och genom att ställa den mot *Allt eller intet* tydliggörs karnevalens funktion i texten; allteftersom romanen utvecklas faller ordningen samman och den ideologiska logiken, grundvalarna för sakernas tillstånd, blir alltmer absurd. Vad *Allt eller intet*, med sin strävan mot balans och konformitet, hjälper till att ställa i fokus är just hur dessa subversiva element kommer till uttryck temporalt och spatialt i *Spelaren*. Tid och rum, genomsyrade av karnevalen, blir centrala grepp för att uttrycka satiren. På så sätt blir *Allt eller intet* en viktig del av det dialogiska utbytet mellan dessa två texter.

# Litteraturlista

## Primärlitteratur:

Dostoevskij, Fëdor, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad, 1972-1990

*Allt eller intet (The Great Sinner)*, Warner Bros. Digital Distribution, 2011

## Sekundärlitteratur:

Adair, Gilbert. "In the Picture," *Sight and Sound*, Vol. 46, nr. 1, 1976, s. 25

Alpi, Deborah Lazaroff, *Robert Siodmak: A Biography, with Critical Analyses of His Films Noirs and a Filmography of All His Works*, McFarland, Jefferson, N.C., 1998

American Film Institute. The Great Sinner, <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=25942> [Hämtad den 2014-02-09]

Bachtin, Michail, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Russkie slovari, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva, 1997-2012

Bachtin, Michail, Medvedev, Pavel & Vološinov, Valentin, *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*, Arnold, London, 1994

Bemong, Nele & Borghart, Pieter. "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives." Ingår i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Bemong, Nele, Borghart, Pieter, De Dobbeleer, Michel, et al. (red.), Gent: Ginkgo, Academia Press, 2010, s. 3-6

Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." Ingår i *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*, John G. Richardson (red.), Greenwood, New York, 1986 s. 241-258

Bruhn, Jörgen. "Dialogizing Adaptation: From One-Way Transport to a Dialogic Two-Way Process." Ingår i *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, Bruhn, Jörgen, Gjelsvik, Anne & Frisvold Hanssen, Eirik (red.), Bloomsbury Academic, London, 2013, s. 69-88

Čaadaev, Pëtr, *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma. T. 1, Sočinenija na russskom i francuzskom jazykach: varianty; Pokazanija Čaadaeva; Zametki na knigach; Kommentarii; Dubia: povest' v stichach Rybaki: stichotvorenije; Čaadaeviana*, Nauka, Moskva, 1991

Casper, Drew, *Postwar Hollywood, 1946-1962*, Blackwell, Malden, MA, 2007

Chopra-Gant, Mike, *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, I.B. Tauris, London, 2006

- Collington, Tara. "The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of *Robinson Crusoe*." Ingår i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, Bemong, Nele, Borghart, Pieter, De Dobbeleer, Michel, et al. (red.), Gent: Ginkgo, Academia Press, 2010, s. 179-193
- Currarino, Rosanne. "Breadwinner Role." Ingår i *American Masculinities [Elektronisk resurs]: A Historical Encyclopedia*, Carroll, Bret E. (red.), Sage Publications, Thousand Oaks, Calif., 2003 s. 72-74
- Currarino, Rosanne. "Work." Ingår i *American Masculinities [Elektronisk resurs]: A Historical Encyclopedia*, Carroll, Bret E. (red.), Sage Publications, Thousand Oaks, Calif., 2003, s. 499-502
- Eames, John Douglas & Bergan, Ronald, *The MGM Story: The Complete History of Sixty-Nine Roaring Years*, Rev. ed, Hamlyn, London, 1993
- El'nickaja, Ljudmila. "Chronotop Ruletenburga v romane Dostoevskogo 'Igrok.'" *Dostoevskij i mirovaja kul'tura: al'manach*, s.n., Sankt-Peterburg, 1993, s. 16-22
- Frank, Joseph, *Dostoevsky: The Miraculous Years 1865-1871*, Robson, London, 1995
- Frank, Joseph, *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*, Robson, London, 1987
- Gercen, Aleksandr, *Sobranie sočinenij. T. 5, Pis'ma iz Francii i Italii 1847-1852*, Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva, 1955
- Haskell, Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Holt, Rhinehart and Winston, New York, 1974
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006
- Isherwood, Christopher, Berg, James J. & Freeman, Chris, *Conversations with Christopher Isherwood*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001
- Leitch, Thomas M., *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Md., 2007
- Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 3. ed., Princeton University Press, Princeton, N.J., 1983
- Scholz, Anne-Marie. "Adaptation as Reception: How a Transnational Analysis of Hollywood Films Can Renew the Literature-to-Film Debates." *Amerikastudien/American Studies*, Vol. 54, nr. 4, 2009, s. 657-682
- Siu, Carmen. "Diabolic Dialogics: Les Possédés, from Dostoevsky to Wajda." *Toronto Slavic Quarterly*, <http://www.utoronto.ca/tsq/13/siu13.shtml> [Hämtad den 2014-02-12] (Artikeln saknar paginering.)

Stadler, Eva Maria. "Bresson, Dostoevsky, Bakhtin: Adaptation as Intertextual Dialogue." *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 20, nr. 1, s. 15-22

Stam, Robert. "The Dialogics of Adaptation." Ingår i *Film Adaptation*, Naremore, James (red.), Athlone, London, 2000, s. 54-76

Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." Ingår i *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Stam, Robert & Raengo, Alessandra (red.), Blackwell, Malden, MA, 2005, s. 1-52

Stam, Robert, *Subversive Pleasures: Bachtin, Cultural Criticism, and Film*, Johns Hopkins paperbacks ed., Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore, Md., 1992

Svenska filminstitutet, "Svensk Filmdatabas", [www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/](http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/) [Hämtad den 2014-02-01]

Taylor, Russell. "Encounter with Siodmak." *Sight and Sound*, Vol. 28, nr. 3, 1959, s. 180-182

Weber, Max, *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*, Argos, Lund, 1978