

STOCKHOLMS UNIVERSITET  
Slaviska institutionen  
Kandidatuppsats i ryska HT 2014

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

Del I: Kronotop

Cecilia Dilworth  
Handledare: Anna Ljunggren

# Innehåll

Inledning.....	2
Material .....	3
Disposition .....	3
Tidigare forskning och litteratur .....	4
Teori .....	6
Bachtins kronotopbegrepp .....	6
Dantes visionära kronotop .....	8
Tröskelns kronotop och helvetes portar .....	9
Tukthuset och den anti-idylliska kronotopen.....	13
Den levande begravda människan.....	16
Berättarjagets position i verket.....	17
Myt och självbiografi, pilgrim och poet .....	17
Främling i dödsriket.....	18
En upptäcksresande.....	21
Moralisk vilsengångenhet och pilgrimsfärd.....	23
Helvetisk topografi och ikonografi .....	25
Vid världens utkant.....	26
Bastuscenen: En infernalisk fresk.....	28
Sjukhuset: Ondskan som smitta.....	34
Sammanfattning och slutdiskussion .....	37
Litteraturförteckning .....	40

# Inledning

Fedor Dostoevskijs roman *Anteckningar från Döda huset* (*Zapiski iz Mertvogo doma*, 1860-1862), fortsättningsvis benämnd *Döda huset*, är en skönlitterär bearbetning av författarens intryck från tiden som straffånge i Omsk, dit han 1849 skickades som politisk brottsling efter att ha deltagit i en radikal diskussionsklubb i Petersburg, den s.k. ”Petraševskijcirkeln”. Romanen skildrar i anteckningsform livet i ett sibiriskt tukthus under den ryske adelsmannen Aleksandr Petrovič Gorjančikovs tioåriga vistelse där för hustrumord. Anteckningarna börjar vid Gorjančikovs ankomst till fängelset och slutar med frisläppandet, men saknar en kronologiskt sammanhängande utveckling. De kan ses som en samling tillbakablickande reportage, som genom inträngande realistisk miljöbeskrivning, psykologiska personporträtt och dramatiserade scener ur vardagen ger en syntetisk men motsägelsefull bild av tillvaron i fängelset med dess säregna seder och relationer.

Redan verkets titel signalerar existensen av en ”helvetisk subtext” under den dokumentära återgivningen av 1850-talets Sibirien; och genom hela *Döda huset* återkommer sedan mer eller mindre explicita liknelser av tukthuset vid helvetet. Denna metaforik inordnar Dostoevskijs fängelseepos i den långa tradition av litterära resor till underjorden som tar sin början med *Odysséen* och får sitt mest fulländade uttryck i Dantes *Gudomliga komedi*. Kopplingen till Dante annonseras först i romanens fingerade förord, där Gorjančikovs manuskript får beteckningen ”заметки о погибшем народе” – ”anteckningar om ett förtappat släkte”, en rysk översättning av den bevingade frasen *la perduta gente* från inskriften över helvetets portar i *Inferno* III. *Döda huset* har också alltsedan sin publicering jämförts med Dantes helvetesskildring: liksom pilgrimen Dante sägs Gorjančikov nedstiga i dödsriket, ett ryskt Inferno vars plågor, syndare och bödlar frammanas med samma suggestiva kraft som i *Komedin*. Jämförelserna begränsar sig dock som regel till svepande omdömen eller detaljiakttagelser som haft en obetydlig genomslagskraft i tolkningen av verket som helhet.

Jag kommer i två uppsatser att försöka precisera arten och betydelsen av kopplingen till Dante, och systematiskt granska helvetes- och paradismetforeernas verkningsfält i *Döda huset*. Den föreliggande första delen av undersökningen ägnas åt tre sinsemellan förbundna aspekter av *Döda husets* helvetesnarrativ: tukthusets kronotop, dess topografisk-ikonografiska ytskikt och pilgrimen-berättarens gestalt och funktion. Uppsatsen hänvisar till konventioner inom såväl litterära som bildkonstnärliga framställningar av helvetet, men åberopar framförallt paralleller och förebilder i *Inferno*. Del II kommer att belysa relationen till Dante och helvetestraditionen utifrån begreppen *intertextualitet* och *metafor*, som alltså inte behandlas här.

## Material

Det vore värdefullt att veta i vilken översättning Dostoevskij kan ha läst *Komedin*; det är mycket osannolikt att han kunde läsa Dante i original.<sup>1</sup> Under perioden 1800-1840 översattes bara enskilda sånger till ryska; den första omfattande ryska versionen var E.V. Kologrivovas prosaöversättning av hela *Inferno* från 1840-talet under pseudonymen Fan-Dim. Nästa större översättargärning gjorde D.E. Min, vars *Inferno* utkom i sin helhet 1853 (Mins *Purgatorio* och *Paradiso* publicerades dock först 1874-1879). Det är möjligt att Dostoevskij var bekant med Min och/eller Kologrivova, men han kan också ha läst Dante på andra europeiska språk. Längre användes i Ryssland huvudsakligen franska översättningar av *Komedin*.<sup>2</sup> På grund av denna ovisshet (samt av pragmatiska skäl) har jag valt att återge citat ur Dante på svenska i Ingvar Björkesons översättning (1983). Då de iakttagelser jag gör sällan är av språklig/stilistisk art spelar kanske valet av översättning en mindre roll.

Dostoevskij citeras här ur akademiska utgåvan av hans samlade verk, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach* (Leningrad och Moskva 1972-1990), förkortad PSS.

## Disposition

Uppsatsens första del använder Bachtins kronotopbegrepp för att beskriva de helvetiska aspekterna av tukthuslivet i *Döda huset* och formulera en tänkbar *helvetisk kronotop*. Bachtins analys av den visionära kronotopen i Dantes *Gudomliga komedi*, där horisontala temporala uppdelningar ersätts av vertikal samtidighet och rummet får en rent symbolisk funktion, utgör en av förebilderna till den helvetiska kronotopen. Den för Dostoevskij karakteristiska tröskelkronotopen kopplas till *Döda husets* beskrivning av tukthusets yttre barriär, som bygger på det kronotopiska motivet ”helvetets portar” och delar upp rummet innanför och utanför murarna i två metafysiska sfärer. Den idylliska kronotopen, kännetecknad av rumslig begränsning i kombination med en cyklisk tidsbild, får också sin hotfulla potential realiserad i den helvetiska anti-idyllen. Bachtins insikter om dynamiken i Dantes hinsidesvärld, genererad av spänningen i förhållandet mellan tiden, rummet, och de människor som bebor det, får avslutningsvis belysa fångens psykologi i *Döda huset*.

Uppsatsens andra del behandlar teckningen av hjältens-berättarens konturer i *Döda huset*, liksom dennes relation till den verklighet han återger och till den egna berättelsen. Inledningsvis

---

<sup>1</sup> I Anna Dostoevskajas memoarer framgår att maken under parets vistelse i Italien inte behärskade språket tillräckligt väl för att kunna kommunicera med infödingarna. – A.G. Dostoevskaja. *Vospominanija*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1981, s. 196.

<sup>2</sup> Il'ja Nikolaevič Goleniščev-Kutuzov. *Tvorčestvo Dante i mirovaja kul'tura*. Moskva: Nauka, 1971, s. 465.

berörs mytologiseringen av Dostoevskijs gestalt, biografi och författarroll genom den med *Komedin* analoga pilgrim-poet-konstruktionen; därefter granskas de element i karakteristiken av Gorjančikov och hans verksamhet som kan kopplas till den för helveteslitteraturen typiska pilgrimsrollen: främlingskapet i den helvetiska miljön, rollen som upptäckare och dokumentatör, den moraliska motivationen bakom pilgrimsfärden och dess inriktning mot andlig upplysning.

Uppsatsen undersöker också hur Dostoevskij införlivat traditionella ikonografiska och topografiska element från litteraturen och bildkonsten i beskrivningen av tukthusets fysiska landskap, och diskuterar mot bakgrund av Dante relationen mellan dokumentär realism och symbolisk funktion i *Döda huset*. Tre textavsnitt fokuseras:

- Presentationen av tukthusorten i romanens förord, som genom utnyttjande av Sibiriens mytopoetiska status i rysk kultur och framhävande av tukthusortens perifera läge introducerar verkets helvetes- och paradisdikotomi.
- Bastuscenen, som genom anspelningar på rysk folktro, utnyttjande av traditionell helvetesikonografi och sinnlig suggestion tar formen av en helvetesvision.
- Skildringen från fängelsets sjukhus, som inramar *Döda husets* mest fasansfulla berättelser om våld och ondska. Det moraliska fördärvet övergår här organiskt i bilder av sjukdom, stank och smitta, som genomsyrar sjukhussalen och förvandlar den till en demonisk interiör.

## Tidigare forskning och litteratur

*Döda huset* är ett av Dostoevskijs minst omskrivna verk. Det har ofta hamnat i skuggan av *Anteckningar från källarhållet* (*Zapiski iz podpol'ja*, 1864), som betraktas som upptakten till de ”stora romanernas” metafysiska spörsmål. Många av de idéer som där behandlas fördes emellertid först fram i *Döda huset*. Robert Louis Jackson, som ser *Döda huset* som den postsibiriska periodens viktigaste verk, förklarar aforistiskt: ”All roads in Dostoevsky lead to and from the dead house”.<sup>3</sup>

Forskningen om *Döda huset* har huvudsakligen kretsat kring ett fåtal kontroversiella punkter. Till dem hör förhållandet mellan fakta och fiktion, liksom den därmed besläktade frågan om självbiografins roll i romanen. Delvis som ett resultat av olika inställningar i dessa frågor har boken tillskrivits varierande genretillhörighet som memoarer, litterära anteckningar (Frank), dokumentär roman (Šklovskij), proto-roman (Bagby), andlig självbiografi (Rosenshield), fängelseepos (Jackson) m.m. Jag använder ordet ”roman”, men avser därmed endast att förmedla

---

<sup>3</sup> Robert Louis Jackson . *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981, s. 13.

att jag betraktar *Döda huset* som enhetligt och skönlitterärt. Forskarvärlden har också intresserat sig för verkets stora ”problem”: inkongruensen mellan den fiktive redaktörens inledande skildring av Gorjančikov som en asocial hustrumördare och den balanserade berättargestalt som framträder i anteckningarna. Uppfattningarna om *Döda husets* övergripande budskap och innebörd divergerar kraftigt: romanen har omväxlande tolkats som en optimistisk berättelse om personlig utveckling och frälsning invävd i det konstnärliga återupprättandet av den ryska allmogens bild, och som en pessimistisk skildring av Rysslands sociala och moraliska fördärv och individens misslyckande att resa sig över omgivningens begränsningar.

Uppsatsens viktigaste källa har varit Robert Louis Jacksons *The Art of Dostoevsky* (1981), som med fyra kapitel är den mig veterligen mest genomgripande och auktoritativa behandling av *Döda huset* som skrivits. Jackson menar att romanen genomsyras av kristna motiv och ideal, och läser den som en symbolisk resa från död till återuppståndelse. Han uppfattar i *Döda huset* ett slags ”tragisk optimism”: Gorjančikov går under, men det ryska folket får upprättelse. Jag kommer även att hänvisa till *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865* (1986) av Joseph Frank. Frank hör i anteckningarna författarens egen röst, och menar att bokens plan formats av en process av gradvis upptäckande och omvärdering som speglar Dostoevskijs personliga upplevelser. Frank bygger i mycket på den exilryske litteraturhistorikern Konstantin Močul’skij, vars kapitel om *Döda huset* i *Dostoevskij: žizn’ i tvorčestvo* (1947) också återopas i uppsatsen. Bland framstående sekundärlitteratur bör även nämnas Viktor Šklovskijs *Za i protiv: zametki o Dostoevskom* (1957). Šklovskij, som i *Döda huset* ser ett prov på en helt ny typ av konstnärlig enhet, gör en påfallande pessimistisk läsning: i det intrikata sammanvävandet av olika episoder och karaktärer identifierar han en konsekvent accentuering av undergång framför frälsning.

Åtskilliga jämförelser har gjorts mellan *Döda huset* och Dantes *Inferno*. Dostoevskijs vän A. Miljukov skrev i sina memoarer om samtidens reaktion på verket: ”В авторе видели как бы нового Данте, который спускался в ад, тем более ужасный, что он существовал не в воображении поэта, а в действительности.”<sup>4</sup> Miljukov författade också en artikel om *Döda huset* där han broderade ut jämförelsen; denna förefaller dock ha ett begränsat vetenskapligt värde, och dess analogier har utsatts för förintande kritik av Riccardo Picchio.<sup>5</sup> Den progressive tänkaren Aleksandr Herzen utnämnde *Döda huset* till sin epoks ”carmen horrendum” (ung. ”fasansfull sång”), som för all framtid skulle hänga över utgången till Nikolaj I:s regeringstid

---

<sup>4</sup> Citerat ur Konstantin Močul’skij. *Dostoevskij: žizn i tvorčestvo*. Pariž: Ymca-press, 1947, s. 152.

<sup>5</sup> Se Riccardo Picchio. ”Mertvyj dom Dostoevskogo i Karavelova.” *Revue des études slaves*, LIII, 4 (1981), s. 593-594. Picchios generella avfärdande av parallellen med *Inferno* tycks mig dock ignorera textens metaforiska nivå.

liksom den berömda inskriptionen över helvetets portar hos Dante,<sup>6</sup> och Ivan Turgenev prisade i ett brev Dostoevskijs hantverksskicklighet i bokens bastuscen genom att jämföra honom med Dante: ”Картина бани просто Дантовская”.<sup>7</sup> Sedan dess har få kommentatorer underlåtit att påpeka parallellen, men med undantag av Miljukov har bara E.A. Akel’kina gjort ett särskilt studium av frågan. Akel’kina hävdar i artikeln ”Dante i Dostoevskij” (2012) att det föreligger en ”djup inre överensstämmelse” mellan Dostoevskijs och Dantes konception av de respektive verken, uttryckt i bruket av syntetiska och universella konstnärliga former. Analysen av dessa former synes utgå från Bachtins beskrivning av ”visionens kronotop” hos Dante och Dostoevskij. Akel’kinas iakttagelser kring hjälten-berättarens progression ligger i linje med de synpunkter som jag kommer att framföra i denna uppsats; hennes utpekande av det ”brusande vattnets motiv” som den viktigaste symboliska länken mellan *Komedin* och *Döda huset* förefaller mig dock felaktigt.

## Teori

### Bachtins kronotopbegrepp

Undersökningens teoretiska utgångspunkt är Michail Bachtins begrepp om *kronotopen*, lanserad i uppsatsen ”Formy vremeni i chronotopa v romane” (1937-38 och 1974, publ. 1975) som en beteckning på tidens (*chronos*) och rummets (*topos*) förening till en form- och betydelsealstrande princip i det litterära verket. De båda kategorierna, som gemensamt utgör grundförutsättningarna för all mänsklig perception, uppträder i litteraturen oskiljaktigt förenade. Bachtin förklarar:

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.<sup>8</sup>

Tiden och rummet artikuleras och mäts i termer av varandra, och får därigenom ”kött och blod”: konkretion, åskådlighet, psykologisk betydelse och värdeladdning. Tid- och rumskategorierna inkarneras i en mångfald av fenomen, och förstås därför i ganska vid bemärkelse: tid manifesterar sig i handling, förändring, förvandling, utveckling, växt, årstidernas växlingar,

---

<sup>6</sup> Aleksandr Gertsen. *Sobranie sočinenij v tridcati tomach. T. 18, Stat’i iz ‘Kolokola’ i drugie proizvedenija 1864-1865 godov*. Moskva: Izdatel’stvo akademij nauk SSSR, 1959, s. 219.

<sup>7</sup> Ivan Sergeevič Turgenev. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Pis’ma. T. 4, 1859-1861*. Moskva: Nauka, 1987, s. 394.

<sup>8</sup> Michail Michailovič Bachtin. ”Formy vremeni i chronotopa v romane.” I: *Sobranie sočinenij v semi tomach. T. 3, Teorija romana (1930-1960)*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul’tur, 2012, s. 341. Kommer i noterna framdeles att betecknas ”FVC”.

generationscykler, biografiska etapper, människokroppens åldrande och historiska skeenden; rum artikuleras i termer av offentligt respektive privat (yttre-inre), avstånd (avlägset-nära), spatial utsträckning (stort-litet) och begränsning (slutet-öppet), konkreta lokaler (torget, slottet, tröskeln) och sociala distanser (högt-lågt). Bachtin intresserar sig främst för de stora genrebestämmande kronotoperna, men framhäver också begreppets elasticitet: de övergripande ”typologiskt stabila” konfigurationerna av tid och rum (t.ex. äventyrskronotopen, idyllens kronotop) inbegriper eller samexisterar med flera ordningar av smärre kronotoper inbyggda i individuella motiv, troper, ord och språkliga beståndsdelar. Kronotopen är för Bachtin i första hand knuten till intrigen, och berör därför de litterära gestalternas narrativa funktion; men som Jay Ladin påpekar i en ofta refererad artikel bestämmer den även ramarna för utformningen av mänsklig karaktär och identitet.<sup>9</sup> Bachtin fastslår: ”образ человека в литературе [...] всегда существенно хронотопичен.”<sup>10</sup> Eftersom tiden och rummet är medvetandets åskådningsformer (jfr Kant<sup>11</sup>) förutsätter deras litterära konstruktion också en syntetiserande mänsklig medvetandeakt inom eller utanför diegesen, varför kronotopen är inskriven i berättarperspektiv och synvinkel. Ladin gör här den användbara distinktionen mellan *intrasubjektiva* (knutna till en karaktärs perception) och *intersubjektiva* kronotoper (kollektiva tidsrum).<sup>12</sup>

Färden till helvetet – som motiv och som genre – är till sitt väsen kronotopisk: att inträda i helvetet innebär inte enbart en förflyttning i tiden och rummet, utan ett temporalt och spatialt paradigmskifte: en förflyttning *bortom* tid och rum, som genom ett slags *via negativa* likväl måste gestaltas med hjälp av de för oss tillgängliga konceptuella kategorierna – tid och rum. En speciell tids- och rumskaraktäristik bör alltså utgöra en viktig del av varje litterär konstruktion av helvetet och det helvetiska. Det ”döda huset” i anteckningarnas titel reproducerar också något av helvetesbegreppets kronotopicitet: platsen (huset) bestäms av ett attribut med temporala implikationer (döden är realitet i preteritum och irrealitet i presens) i en metonymisk-metaforisk konstruktion (huset får representera invånarnas tillvaro; tillvaron likställs med döden) som ytterst uttrycker ett medvetandetillstånd (fångarnas själsliv).

---

<sup>9</sup> Jay Ladin. ”Fleshing Out the Chronotope.” I: *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, red. Caryl Emerson. New York: G.K. Hall, 1999, s. 223.

<sup>10</sup> ”FVC”, s. 342.

<sup>11</sup> Bachtin hänvisar i en fotnot till tids- och rumsdefinitionen i Kants transcendentala estetik. Tid och rum är enligt Kant inte reella substanser eller objektiva egenskaper hos apperceptionens föremål, utan *a priori* åskådningsformer hos dess subjekt – det mänskliga medvetandet. Varje typ av förmimelse och erfarenhet förutsätter och struktureras av dessa åskådningsformer. Rummet är det yttre sinnets form, tiden det inre – något som delvis kan förklara kronotopens vittgående psykologiska implikationer. Bachtin övertar Kants syn på tidens och rummets roll i varseblivningsprocessen, men betraktar dem inte som transcendentala. – Se ”FVC”, not 2 s. 342.

<sup>12</sup> Ladin, s. 224.



## Dantes visionära kronotop

Trots att den står utanför den romantradition som i första hand intresserar Bachtin återfinns Dantes *Gudomliga komedi* bland de avhandlade verken i ”Formy vremeni i chronotopa v romane”. Bachtin urskiljer emellertid inte speciellt helvetiska rums- och tidsaspekter; han ser hela Dantes hinsidesvärld som ett uttryck för den senmedeltida litteraturens av kristendomen präglade ”visionära” kronotop. Tid och rum förlorar där sitt fäste i jordelivets verklighet och antar en rent symbolisk funktion. Den i tid och rum situerade ”diakrona” världen synkroniseras, dras ut längs hinsidesvärldens vertikal där allt samexisterar i en tidlös evighet, där kategorier som ”före” och ”efter” blivit meningslösa och historiska skiljelinjer ersätts av en *hierarkisk-semantisk* uppdelning.<sup>13</sup>

Som analyserna av olika fysiska miljöer kommer att påvisa är rummets symboliska funktion i *Döda huset* uttalad. Den ryska anstalten från 1850-talet är, med Lewis Bagbys ord, ”ett metafysiskt rum”<sup>14</sup> med universell existentiell relevans. Detta kommer allra tydligast till uttryck i uppdelningen av rummet på vardera sidan om fängelsets murar (se nästa avsnitt), men är också inbyggt i det sibiriska landskapets mytologi. Den semantiska sfär som aktiveras är till stor del gemensam med Dantes hinsidesvärld – det rör sig om en kristen värdeaxel. I den helvetiska bastuscenen, som fungerar som ett emblem för tukthuset, förekommer också en påtaglig hierarkisk uppdelning av rummet jämförbar med Dantes, även om denna i första hand är relaterad till kapitaltillgångar – juden Isaj Fomič kan betala för platsen på den översta hyllan.

Den visionära kronotopens avsaknad av tid kan förstås på olika sätt; i relation till *Döda huset* vore det förmodligen riktigast att betona tidsbildens statiska eller cykliska karaktär. Bachtin likställer dock i första hand det bortomtidsliga i den vertikalt ordnade världen med det *samtidiga*,<sup>15</sup> och menar att Dostoevskij är den sentida författare som kommer närmast Dante i en sådan tidsgestaltning: ”Наиболее глубокая и последовательная попытка [раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования], после Данте, была сделана Достоевским.”<sup>16</sup> I *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963) förbinder Bachtin denna dantelika samtidighet med den för Dostoevskijs romanvärld karakteristiska *polyfonin*: det handlar inte så mycket om att föra samman representanter från olika historiska epoker som om den omedelbara

---

<sup>13</sup> ”FVC”, s. 408-410.

<sup>14</sup> Lewis Bagby. ”Dostoevsky’s Notes from the Dead House: The Poetics of the Introductory Paragraph.” *Modern Language Review*, 81 (1986), s. 144.

<sup>15</sup> ”FVC”, s. 409-410.

<sup>16</sup> ”FVC”, s. 411.

samexistensen av olika röster, olika psykologiska och moraliska tillstånd – olika själsmodaliteter – som inbördes beroende deltagare i samma tidlösa existentiella drama.<sup>17</sup>

I detta avseende kan man tala om samtidighet även i *Döda huset* (som också, genom representationen av vitt skilda livsöden, har en med *Komedin* någorlunda jämförbar *formell* polyfoni), där en nästan djurisk amoralism i fångarnas gestalt samexisterar med en upphöjd känsla för rättvisa, och där växlingen mellan helvetiska och paradisiska tillstånd är ögonblicklig snarare än utformad som en kronologisk progression. Ett prov på samtidig tidlöshet ger även bastuscenens sammansmältande av nuet, det förflutna och framtiden i en vision vars bildspråk suggererar ett evighetstillstånd. E.A. Akel’kina, som visserligen inte nämner kronotopbegreppet explicit, talar också med hänvisning till Bachtin om ”visionens form” i *Döda huset*, och tycks härmed avse samexistensen av olika lager i berättelsen: det konkreta-var dagliga, det historiska och det kosmiska-universella. Här förefaller hon dock ha tagit intryck mer av Erich Auerbach än Bachtin.<sup>18</sup>

### Tröskelns kronotop och helvetets portar

När Bachtin i *Problemy poetiki Dostoevskogo* kortfattat tar upp tidsbegreppet i *Döda husets* fängelse talas det dock inte om den visionära eller vertikala kronotopen. Bachtin liknar istället tukthusfångarnas tidsuppfattning vid den dödsdömdes eller självmördarens sista ögonblick av medvetande (ett bekant motiv hos Dostoevskij) och inordnar den under den för Dostoevskij karakteristiska tröskelkronotopen.<sup>19</sup> Tröskeln och därmed förbundna övergångsrum såsom trappan och korridoren utgör ofta skådeplatsen för Dostoevskijs spänningsfyllda romanscener, och får i Bachtins uttolkning inkarnera själva livskrisens, gränsens och vändpunktens begrepp.<sup>20</sup> Bachtin framhäver i relation till tukthuset tröskelkronotopens karaktär av ”liv utanför livet”: den står vid sidan om den ”biografiska” tid där de stora livshändelserna – myndigblivande, giftermål, barnafödande etc. – äger rum.<sup>21</sup> Avsaknaden av biografiskt framåtskridande och växt och alieneringen från det i familj och hembygd rotade biografiska livet är naturligtvis en aspekt av tillvaron i tukthuset; det är en giltig beskrivning också av helvetets tid. Det är mer tveksamt om man verkligen kan förbinda tukthuset med den intensiva känsloladdning och krisstämning som

---

<sup>17</sup> Michail Michailovič Bachtin. *Problemy poetiki Dostoevskogo. I: Sobranie sočinenij v semi tomach. T. 6.* Moskva: Russkie slovari. Jazyki slavjanskich kul’tur, 2002, s. 36-40. Kommer i noterna framdeles att betecknas PPD.

<sup>18</sup> E.A. Akel’kina. ”Dante i Dostoevskij: recepcija dantovskogo opyta organizacii povestvovanii v ’Božestvennoj Komedii’ pri sozdanii ’Zapisok iz Mertvogo doma’”. *Vestnik Omskogo universiteta*, nr. 2 2012, s. 395-397. Akel’kina nämner inte Auerbach bland sina källor, men har uppenbarligen övertagit hans modell av de tre systemen i *Komedins* struktur (se särskilt sista stycket på s. 396 hos Akel’kina och Auerbach s. 126).

<sup>19</sup> PPD, s. 194-195.

<sup>20</sup> ”FVC”, s. 494.

<sup>21</sup> PPD, s. 194-195.

kännetecknar tröskelns kronotop. Tukthuset – liksom helvetet – tycks ju snarast befinna sig ”på andra sidan” (ett signifikant kronotopiskt uttryck, som förekommer i *Döda huset* vid beskrivningen av Irtyš’ strand) av den yttersta, eskatologiska tröskeln (grekiskans *to eschaton* betyder också ”den yttersta” [dagen]).

Tröskeln spelar dock en motivisk och ikonografisk nyckelroll i den klassiska helvetestexten, där den uppträder såsom ”helvetets portar”, den gräns till underjorden som pilgrimen-protagonisten måste passera. Detta inträde utgör naturligtvis en kris, en vändpunkt i pilgrimens liv, och är en *nödvändig narrativ länk* i helevetesintrigens kedja; men portalen fungerar också som ett *emblem* för dödsriket och för genren (dvs. den litterära helvetesfärden) som helhet. Det ikoniska litterära exemplet är Dantes inträde i helvetet i *Inferno* III, där läsaren och pilgrimen konfronteras med den fasansfulla inskriften över ingången:

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

Det helvetiska tröskelmotivet återfinns också i början av *Döda huset*, där berättaren ger en detaljerad beskrivning av fästningskomplexets yttre barriär. Här citeras första stycket i sin helhet:

Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, помотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? – и только и увидишь, что краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краешек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого, вольного неба. Представьте себе большой двор, шагов в двести длины и шагов в полтора ширины, весь обнесенный кругом, в виде неправильного шестиугольника, высоким тыном, то есть забором из высоких столбов (паль), врытых стойком глубоко в землю, крепко прислоненных друг к другу ребрами, скрепленных поперечными планками и сверху заостренных: вот наружная ограда острога. В одной из сторон ограды вделаны крепкие ворота, всегда запертые, всегда день и ночь охраняемые часовыми; их отпирали по требованию, для выпуска на работу. За этими воротами был светлый, вольный мир, жили люди, как и все. Но по сю сторону ограды о том мире представляли себе как о какой-то несбыточной сказке. Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные. Вот этот-то особенный уголок я и принимаюсь описывать.<sup>22</sup>

Fängelset lokaliseras vid utkanten av fästningen, ”на краю крепости, у самого крепостного вала”. Dessa ord ekar förordets inledande mening (”В отдаленных краях Сибири...” – PSS 4,

<sup>22</sup> Fedor Michailovič Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 4, Zapiski iz Mertvogo doma*. Leningrad: Nauka, 1972, s. 9. Sidhänvisningarna för samtliga citat ur *Döda huset* kommer att referera till denna volym, som förkortas PSS 4.

s. 5), som i ett senare avsnitt kommer att kopplas till föreställningen om ett avlägset, svårtillgängligt dödsrike i den kända världens utkant. Här inleder ordet *kraj* en serie visualiseringar av *gränsbegreppet*: läsarens blick rör sig från fästningsvallen, gränsen för militärkomplexet, vidare in till den grundligt beskrivna inhägnade palissaden, för att stanna vid fängelseporten, som fokuseras som brytpunkten mellan två olika världar ("За этими воротами...", "Но по сую сторону ограды..."). Världen utanför tillhör Guds domän ("свет божий") och associeras med ljus, frihet och liv; och fast den befinner sig på ett obetydligt avstånd från den inhägnade fängelsegården hägrar den för tukthusfången som en överklig saga, en ouppnåelig dröm. Världen innanför är underförstått dess motsats: en plats som Gud försakat, präglad av mörker, tvång och död. Fångens oförmåga att genom inhägnaden se mer än en flik av himlen får i detta sammanhang symbolisk vikt (vilket understryks av det faktum att den himmel som välver sig över själva tukthuset avfärdas): genom att gestalta livet innanför portarna som en förlust av himlen antyder Dostoevskij såväl fångarnas förtappelse som deras inträde i underjorden.

Ingången till tukthuset har inte bara karaktären av en gräns mellan två semantiska sfärer uttryckta i de antitetiska paren liv-död, ljus-mörker, frihet-fångenskap, känt-okänt; de framställs också i termer som accentuerar det helvetiska tröskelmotivets kronotopiska karaktär.<sup>23</sup> Helvetesporten utgör en brytpunkt mellan tidsuppfattningar – mellan den framåtskridande, levande kronotopen och dödsrikets evighet. Ingenstans är detta tydligare än hos Dante: inskriften över dörrarna innehåller fraserna "igenom mig [går man] till plåga *utan ände*" och "jag består *för evigt*". Fängelseporten, palissaden och jordvallen i *Döda huset* tycks förkroppsliga en liknande slutgiltighet: de kraftiga portarna är alltid låsta, och bevakas dag och natt av vakter. Samma vakter ses dag och natt marschera fram och tillbaka på fästningsvallen, och deras cykliska rörelsemönster betecknar för fången som kikar genom palissaden tukthuslivets oföränderlighet: "тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых". Fängelsekomplexets yttre barriär tycks säga: "Jag består för evigt"; men det är inte muren som talar, utan den genomsnittlige fången som gör en alldaglig iakttagelse med de enkla konstruktionerna *tak že, tot že, takoj že*.

Fängelsmurens kronotopiska betydelse understryks ytterligare i nästa stycke, där Gorjančikov berättar om en fånge vars favoritsyssla bestod i att räkna dess ett och ett halvt tusen pålar, vilka envar stod för en dag av hans strafftid. På de oräknade pålarna kunde han se hur mycket tid som

<sup>23</sup> Bachtin, som tillämpar kronotopbegreppet på många olika nivåer, talar också om "kronotopiska motiv", t.ex. "mötet": "Такие мотивы, как встреча – расставание (разлука) [...] входят, как составные элементы, в сюжеты [...] романов разных эпох и разных типов [...]. Мотивы эти по природе своей хронотопичны." – "FVC", s. 353.

återstod i fångenskap. Viktor Šklovskij skriver om palissaden apropå Dostoevskijs konstnärliga upprepningsmetod:

Иногда описание обобщается, например: этот же тын становится не только преградой между миром и острогом, но и календарем, в котором каждое бревно – день. Тын отделяет волю от тюрьмы. Тын – это срок.<sup>24</sup>

”Тын – это срок.” Begränsningen i rummet smälter i den lilla anekdoten samman med tidens begränsning. 1500 dagar är naturligtvis inte en evighet, och Gorjančikov förklarar att den ifrågavarande fången *uppriktigt gladdes* var gång han avslutade någon av den sexkantiga inhägnadens väggar. Samtidigt visar berättelsen på ett exemplariskt sätt hur mätbara spatiotemporala enheter övergår i mentala kategorier: genom räknandet av pålarna blir den instängde fångens känsla av förtryck och längtan efter frihet en del av palissadens materia.

Det behandlade utdraget är ett gott prov på hur *Döda huset* miljökildringar i den realistisk-dokumentära stilen lyckas suggerera ett landskap med en klart symbolisk dimension. Det noggranna angivandet av fängelsgårdens mått och form (i kontrast till Infernos matematiskt precisa cirkelstruktur är det en realistisk ”*nepravil’nyj šestiugol’nik*”) signalerar anspråk på att registrera en objektiv, historisk verklighet, och den detaljerade beskrivningen av palissadens pålar och deras sammanfogning tycks bygga på iakttagelser av ett *hantverksmässigt* slag, irrelevanta för varje symbolisk framställningsform. Men alla detaljer tjänar till att förstärka ett intryck av orubblighet, oöverstiglighet och fientlighet: ”[забор] из *высоких* столбов (паль), врытых стойком *глубоко в землю, крепко* прислоненных друг к другу ребрами, скрепленных поперечными планками и сверху *заостренных*.” Vokabulären är inte anmärkningsvärd, men de semantiska upprepningarna och graden av berättarens uppmärksamhet pekar på att palissaden också ska förstås som något syftande utanför sig självt.

Ytterligare ett inslag i *Döda husets* landskap bör avslutningsvis nämnas under denna rubrik: floden Irtyš, vid vars strand en del av tukthusfångarnas arbete utförs. Liksom fängelseporten får floden stå som en bild för gränsen mellan de levandes land och den ort som Gud försakat. Floden är ett klassiskt inslag i dödsrikets topografi; Dante, som hämtat föreställningen om fyra dödsfloder (Acheron, Styx, Kokyto och Flegeton) från den antika litteraturen, har gjort Acheron till Infernos gränsflod. Den klassiska mytologin ger dock oftast Styx huvudrollen såsom det vatten färjkarlen Karon överfar med de avlidnas själar.

---

<sup>24</sup> Viktor Borisovič Šklovskij. *Za i protiv: zametki o Dostoevskom*. I: *Sobranie sočinenij v trech tomach*. T. 3, *O Majakovskom; Za i protiv; Dostoevskij; Iz povestej o proze; Tetiva*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1974, s. 237.

I *Döda huset* blir ”den andra stranden” – ett uttryck med eskatologiska konnotationer, även om perspektivet vanligen är det omvända – föremål för fångarnas drömmier, och frammanar djupa suckar ur deras bröst: där öppnar sig den vidsträckta snövita stäppen, en symbol för den frihet från vilken de är avskurna. Gorjančikov förklarar varför han så ofta talar om flodstranden, och uttrycker sig därvid i termer som erinrar om beskrivningen av ingången till fästningen:

единственно только с него и был виден мир божий, чистая, ясная даль, незаселенные, вольные степи, производившие на меня странное впечатление своею пустынною. На берегу только и можно было стать к крепости задом и не видеть ее. [...] На берегу же можно было забыть: смотришь, бывало, в этот необъятный, пустынный простор, точно заключенный из окна своей тюрьмы на свободу. (PSS 4, s. 178)

Hos Dante, Vergilius och Homeros stryker osaliga själar längs gränsflodens strand och längtar till de dödas rike – inte för att där är behagligt, utan för att det är deras rätta hem. Dostoevskij målar en melankolisk tavla *inifrån* Hades, där ”den andra stranden” är den i döden förlorade.

### Tukthuset och den anti-idylliska kronotopen

Tidens upphörande förstås i den kristna traditionen överlag som något positivt; för de rättfärdiga innebär det ju evig samvaro med Gud och nästan, där de levande återförenas med döda vänner och släktingar. En ”paradisisk” tidsuppfattning skulle förmodligen bäst beskrivas med hänvisning till den visionära kronotopens samtidighet och samexistens, som tycks stå i relation till den mystiska extasen. En *helvetisk* kronotop måste utmärka sig genom något som får tidens upphörande att uppfattas som fasansfullt och förtryckande, statiskt och bundet istället för gränslöst. Åtskilliga kommentatorer har pekat på den obehagliga tidskänslan i *Döda huset*; mest träffande uttrycker sig Šklovskij: ”Полное ощущение напряжения времени и представление о безысходности, каменности его – черта творчества Достоевского в этом романе.”<sup>25</sup> För att förstå hur detta intryck skapas kan man – något paradoxalt – vända sig till den idylliska kronotopen. Tukthuskronotopen kan nämligen läsas som en inversion av Bachtins begrepp om idyllen under upptagande av vissa av dess former – en helvetisk anti-idyll analog med dystopin.

Bachtin framställer idyllens kronotop som en degenererad eller artificiell variant av den (marxistisk-utopiska) folkloristiska kronotopen, varför också denna kort bör beskrivas. Här är människolivet och naturen (rummet) intimt förknippade i det kollektiva agrara arbetet, och tidens gång liksom livets skeden förstås i termer av sådd, mognad och skörd – som produktiv tillväxt. Tidsuppfattningen är cyklisk, grundad i generationsväxlingarna och årstidernas växlingar. Tiden är också kollektiv – individen existerar främst som en del i ett kretslopp, och tiden mäts i termer

---

<sup>25</sup> Šklovskij, s. 242.

av det gemensamma arbetet med jorden. Detta arbetes centrala roll gör den folkloristiska kronotopen maximalt framtidsorienterad; likväl är tillväxten modererad av den cykliska upprepningen.<sup>26</sup>

Också i idyllen är tiden och livet organiskt rotade i rummet; här rör det sig dock om en specifik, avgränsad plats, ett välkänt litet hörn av jorden. På denna plats är både förgångna och framtida generationer förankrade i en cyklisk rytm utan klara temporala uppdelningar. Liksom i den folkloristiska kronotopen formuleras människolivets händelser i analogi med företeelserna i naturen. Med undantag för den agrara idyllen förloras dock den folkloristiska *reella* länken till naturen i form av det egna arbetet med jorden och konsumtionen av jordbruksprodukterna; förbindelsen får en mer metaforisk, sublimerad karaktär.<sup>27</sup> Den kanske viktigaste aspekten för förståelsen av idyllens helvetiska potential är dess *rumsliga begränsning*: ”Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром.”<sup>28</sup> I den regelrätta idyllen är denna begränsning en källa till trygghet och förstås som självtillräcklighet, men den kan förvandlas i utsatthet. Bachtin behandlar det i 1700- och 1800-talslitteraturen populära temat ”idyllens förstörelse”, där den stora, abstrakta världen bryter in i idyllen och hotar den med undergång.<sup>29</sup> Men det är också lätt att se hur idyllens egna mekanismer kan förvandlas till något destruktivt och meningslöst, som i Bachtins beskrivning av den idylliska avarten ”provinsromanen” (*oblastničeskij roman*): ”Цикличность здесь выступает чрезвычайно резко [...], рост здесь превращается в бессмысленное топтание жизни на одном месте”.<sup>30</sup>

Den ständiga cykliska upprepningen i kombination med en rumslig inskränkning skapar en isolerad, sluten värld reglerad av oföränderlig rutin – ett fängelse. Denna kronotops koppling till helvetet framgår bl.a. i den antika myten om Sisyfos, som i det underjordiska Tartaros evinnerligt rullar ett stenblock uppför en kulle ända till dess han når dess krön, och stenen störtar ner i avgrunden. Ett sätt att suggerera den avstannade tidens fasansfulla aspekt är alltså att framställa en ständigt pågående tvångsmässig upprepning (tvånget kommer bl.a. av den spatiala begränsningen, av flyktens omöjlighet) *utan det element av tillväxt* som kännetecknar den folkloristiska kronotopen; när frukterna uteblir förvandlas arbetet till monotoni och futilitet, och *orienteringen mot framtiden försvinner*.

---

<sup>26</sup> ”FVC”, s. 455-458.

<sup>27</sup> ”FVC”, s. 472-474.

<sup>28</sup> ”FVC”, s. 473.

<sup>29</sup> ”FVC”, s. 480-481.

<sup>30</sup> ”FVC”, s. 477.

Den spatiala begränsningen, det futila tvångsarbetet och den ständiga upprepningen är kanske de mest fundamentala aspekterna av *Döda husets* kronotop. Fängelsemurarna, men också det enorma avståndet mellan Sibirien och det europeiska Ryssland, står för isoleringen och instängdheten. Gorjančikov ägnar straffarbetet stor uppmärksamhet: fast arbetet i tukthuset är någorlunda nyttigt – fångarna slår tegel, gräver diken etc. – är det belagt med tvång och *saknar värde eller resultat för den individ som utför det*, varför det enligt berättaren kan jämföras med den fruktansvärda tortyr som består i att hålla vatten från ett ämbar i ett annat.<sup>31</sup> (Tvångsarbetets plåga lindras dock av det otillåtna hantverksarbete som fångarna i smyg ägnar sig åt.) Močul'skij och Joseph Frank framhåller att cirkulariteten är inbyggd i själva romanens komposition, som saknar en intrig som skulle kunna signalera framåtskridande eller utveckling, och istället grundar sig på upprepning, på återuppsyndandet av karaktärer och motiv.<sup>32</sup> Resultatet blir enligt Frank "a world in which people, and time itself, constantly revolve in an endless cycle allowing for no real change".<sup>33</sup> Fångarnas dagliga liv genomsyras av rutin; men det slutna, utsiktslösa kretsloppet visar sig också i internernas beteckning av en kategori fångar som "de beständiga" (*vsegdašnie*). Dessa tycks förutbestämda att återvända till tukthuset gång på gång tills de hamnar där på livstid:

Были преступники и военного разряда, не лишённые прав состояния, как вообще в русских военных арестантских ротах. Присылались они на короткие сроки; по окончании же их поворачивались туда же, откуда пришли, в солдаты, в сибирские линейные батальоны. Многие из них почти тотчас же возвращались обратно в острог за вторичные важные преступления, но уже не на короткие сроки, а на двадцать лет. Этот разряд назывался «всегдашним». (PSS 4, s. 11)

Orsakerna till tukthuskronotopens starkt negativa laddning kan identifieras genom vidare kontrastering med de folkloristiska och idylliska kronotoperna. Medan det i idyllen sker en sublimering av folklorens organiska band mellan människan och jorden antyds i *Döda huset* en *alienering* från naturen – dels saknas naturligtvis jordbruksarbetet, men det finns heller ingen uttalad metaforisk symbios mellan naturen och fångarnas liv: himlen utanför murarna är en "främmande himmel", och vårens ankomst frambringar melankoliska suckar ur fångarnas bröst. Frank jämför naturbeskrivningarna i *Döda huset* med de ungefär samtidiga "litterära

<sup>31</sup> "Мне пришло раз на мысль, что если б захотели вполне раздавить, уничтожить человека, наказать его самым ужасным наказанием, [...] то стоило бы только придать работе характер совершенной, полнейшей бесполезности и бессмыслицы. [...] *если б заставить [арестант], например, переливать воду из одного ушата в другой, а из другого в первый*, [...] я думаю, [он] удавился бы через несколько дней или наделал бы тысячу преступлений, чтоб хоть умереть, да выйти из такого унижения, стыда и муки. *Разумеется, такое наказание обратилось бы в пытку* [...] Но так как *часть такой пытки, бессмыслицы, унижения и стыда есть непременно и во всякой вынужденной работе*, то и каторжная работа несравненно мучительнее всякой вольной, именно тем, что вынужденная. [Kursiveringen är min – C.D.]" (PSS 4, s. 20)

<sup>32</sup> Močul'skij, s. 153-154 och Joseph Frank. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*. London: Robson, 1987, s. 221.

<sup>33</sup> Frank, s. 221.



anteckningarna” i Tolstojs *Sevastopolsberättelser* (*Sevastopol'skie rasskazy*, 1855), där skildringar av brutalitet och blodutgjutelse ofta inramas av lyriska landskapsbilder som erbjuder flykt in i en oskyldig och fridfull värld. *Döda huset* innehåller ett antal ögonblick av naturlyrisk kontemplation, men dessa har ingen framträdande kompositionell funktion och genererar enligt Frank därför ingen lättnadskänsla. Romanens episoder omsluts istället ofta av en ram som inskräper tukthusvärldens monoton och instängdhet: ”Here we have the ‘nature’ of the prison world, which does not allow man to dissolve his heart ache in its limitless and consoling expanse”.<sup>34</sup> Människans uppgående i det pastorala landskapet, karakteristiskt för idyllen, kan inte realiseras när naturen utgör en oåtkomlig, avlägsen värld. Den idylliska människans känsla av ”hemhörighet” i sitt lilla hörn av jorden är i *Döda huset* dessutom inverterad: ”Всякий каторжник чувствует, что он не у себя дома, а как будто в гостях” (PSS 4, s. 79).

I *Döda huset* alieneras också individen från det i folklorens kronotop centrala *kollektivet* (i idyllen motsvarat av den lilla familjekretsen): fångarna utgör en grupp i bemärkelsen ”massa”, men inte i bemärkelsen ”gemenskap” eller ”enhet”. I samband med fångarnas julfirande konstaterar Gorjančikov att verklig vänskap i stort sett saknades i tukthusmiljön, och framställer denna avsaknad som en signifikant avvikelset från normen för mänskligt beteende i ”det fria”:

между арестантами почти совсем не замечалось дружелюбия [...] и это замечательная черта: так не бывает на воле. У нас вообще все были в обращении друг с другом черствы, сухи, за очень редкими исключениями, и это был какой-то формальный, раз принятый и установленный тон. (PSS 4, s. 107)

Intresset för kommunikation är begränsat; det är en av tukthusets outtalade regler att man inte delar med sig av sitt förflutna eller visar nyfikenhet för en annans livshistoria. I undantagsfall börjar någon berätta av sysslöshet: ”Так разве, изредка, разговорится кто-нибудь от безделья, а другой хладнокровно и мрачно слушает.” (PSS 4, s. 11) Fångarnas främlingskap inför olycksbröderna erinrar om *Infernos* Farinanta och Cavalcante, som tillbringar evigheten hopklämda i samma brinnande sarkofag med tusentals andra fördömda men behandlar varandra som luft.

## Den levande begravda människan

Bachtin gör en värdefull iakttagelse om orsaken till spänningen i Dantes hinsidesvärld (förmodligen främst med *Inferno* i åtanke), som är högst tillämplig på *Döda huset* och ska få avsluta denna genomgång. I den vertikala, ohistoriska och bortomtidsliga kronotopen har Dante

---

<sup>34</sup> Frank, s. 223.

enligt Bachtin placerat människor som alltså är märkta av historien och drivna av de krafter som behärskade dem i livet:

Поэтому образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед. [...] Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью.<sup>35</sup>

Samma paradox präglar *Döda huset*, ”заживо Мертвый дом” (*PSS* 4, s. 9), där fången för en irrationell men nödvändig kamp mot döden i form av fängeslivet, som vill förvandla honom till en opersonlig skugga. Gorjančikov reflekterar: ”несмотря ни на какие меры, живого человека нельзя сделать трупом: он останется с чувствами, с жаждой мщениия и жизни, с страстями и с потребностями удовлетворить их” (*PSS* 4, s. 44-45). Tukthusfångens revolt jämförs också med det meningslösa bankandet på kistlocket, som en levande begravd drivs till: ”Так, может быть, заживо схороненный в гробу и проснувшийся в нем, колотит в свою крышу и силится сбросить ее.” (*PSS* 4, s. 67) Spänningen mellan det döda rummet och dess levande invånare är kanske den främsta källan till tukthusets – och helvetets – dynamik.

## Berättarjagets position i verket

I såväl Dantes *Komedi* som *Döda huset* organiseras den fiktiva världen i enlighet med vägens eller färdens motiv.<sup>36</sup> Hjälten som färdas genom kronotopen bidrar till att definiera den; samtidigt innebär själva färden en rörelse i tid och rum, ett avverkande av narrativa, psykologiska och fysiska avstånd, som står i kontrast till den statiska tillvaron i helvetet. Den litterära helvetesfärden kan sägas rymma en *intrasubjektiv* färdkronotop knuten till hjältens person och perspektiv, innesluten i en *intersubjektiv* helveteskronotop förmedlad av berättaren. Granskningen av berättarjagets position i *Döda huset* ingår således i behandlingen av kronotopbegreppet.

## Myt och självbiografi, pilgrim och poet

Alla bedömare torde vara överens om att Dostoevskijs upplevelser och iakttagelser under tiden i sibirisk fångenskap och exil ligger till grund för *Döda huset*. I ett brev till brodern Michail 1859

---

<sup>35</sup> ”FVC”, s. 410.

<sup>36</sup> Akel’kina, s. 395. Bachtin behandlar också vägens eller *livsvägens kronotop*, men inte explicit i relation till *Komedin*; själva formuleringen alluderar dock sannolikt på den första raden i *Inferno*: ”Till mitten hunnen på vår levnads vandring”. Bachtin framhäver även vägkronotopens sammanflätning av fysisk resa och moralisk transformation i etapperna skuld-vedergällning-botgöring-saliggörande, som i allegoriserad form kännetecknar *Komedin*. – Se ”FVC”, s. 375-376.

betonar Dostoevskij den egna personens och biografins frånvaro i *Döda husets* text: ”Личность моя исчезнет. Это записки неизвестного”. I nästa andetag tillfogas emellertid: ”но за интерес я ручаюсь”,<sup>37</sup> varmed Dostoevskijs litterära rykte och dramatiska livsöde uppställs som garanten för verkets intresse – och därmed den horisont mot vilken det skall betraktas.

I ett försök att definiera förhållandet mellan anteckningarnas fiktiva berättarjag Aleksandr Petrovič Gorjančikov och den historiske författaren Fedor Michailovič Dostoevskij föreslår R.L. Jackson en analogi med den i forskarvärlden etablerade distinktionen mellan den historiske Dante, poeten som skrivit *Den gudomliga komedin*, och den fiktive pilgrimen Dante, huvudpersonen i samma verk.<sup>38</sup> Medan denna analogi inte är oantastlig pekar Jackson på en reell likhet: Dostoevskij har liksom författaren Dante fikcionaliserat ett yngre jag i en pilgrimsgestalt, och har genom att förlägga de egna upplevelserna till hinsidesvärlden omstöpt dem i en allegorisk, allmänmänsklig form. Som Boris Gasparov påpekat blev Dantes modell populär bland de ryska romantikerna; Puškin gav t.ex. självbiografiska element en mytologisk dräkt i sin diktning genom att avbilda sitt insjuknande i en venerisk sjukdom som ett syndastraff i helvetet, och exilen i södra Ryssland som en pilgrimsfärd genom underjorden.<sup>39</sup> Genom att associera en episod i den egna biografien med ”helvetestexten” och dess mytiska mönster av död-botgöring-återuppståndelse anknöt Dostoevskij till stora inhemska föregångare, och inordnade sig själv i den utvalda skara hjältar som nedstigit i underjorden och återvänt med livet i behåll: Herakles, Theseus, Orfeus, Odysseus, Aeneas, Dante – och, givetvis, Kristus. Mot denna bakgrund kunde han också framträda i sin författarroll som en profet med auktoritet att föra de fördömdas talan och vittna om existensens innersta grund.

Jacksons jämförelse med Dante rymmer ytterligare en värdefull insikt: såväl *Döda huset* som *Komedin* innehåller en äldre berättare-poet som beskriver resans gång utifrån den upplysning han nått först vid dess slut, och en yngre pilgrim, en aktör i diktens nu, som ännu saknar insikt och därför ibland reagerar inadekvat på de scener han bevittnar. Liksom i *Komedin* blir det temporala och psykologiska avståndet mellan dessa två olika författarinkarnationer en källa till narrativ spänning, och ett medel för att engagera läsaren i tolkningsverksamhet.

## Främling i dödsriket

Berättaren och protagonisten Aleksandr Petrovič skulle i Dantes helvetestopografi såsom hustrumördare ha sin plats i helvetets nionde och innersta krets, dit de som förbrutit sig mot sina

---

<sup>37</sup> Fedor Michailovič Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 28 kniga I, Pis'ma 1832-1859*. Leningrad: Nauka, 1985, s. 349.

<sup>38</sup> Jackson, s. 7.

<sup>39</sup> Boris Gasparov. ”Funkcii reminiscencii iz Dante v poezii Puškina.” *Russian literature*, XIV, 4 (1983), s. 317-349.

nära anförvanter skickas. Men den Gorjančikov som framträder i anteckningarna förhåller sig ingalunda som en inhemsk i det sibiriska helvetet: han är en främling i den skildrade världen som sällan deltar i tukthusfångarnas aktiviteter och aldrig fullt identifierar sig med dem. Han intar istället positionen av en utomstående betraktare, vars reaktioner och känslor inför det han bevittnar formar läsarens uppfattningar men aldrig blir till framställningens ämne.

Detta främlingskap finns i viss mån inskrivet i exilens perspektiv, som återkommer i ryska framställningar av Sibirien från och med prästen Avvakums levnadsbeskrivning.<sup>40</sup> Det rör sig dock inte enbart om iscensättningen av konfrontationen med en främmande och hotfull värld; Gorjančikov förmedlar en mer djupgående, moralisk kategoriskillnad mellan honom själv och den massa av våldsmän som utgör tukthusets förtappade själar. Han nämner inte med ett ord sin egen förbrytelse, och tycks inte plågas av några överväldigande skuld känslor. Samtidigt förundrar han sig över den genomsnittlige fångens fullständiga brist på ånger, vilket om han gjort sig skyldig till mord skulle inbegripa en osannolik grad av hyckleri eller självbedrägeri. Det förefaller troligare att Gorjančikovs status som ”outsider” beror på att han liksom den historiske Dostoevskij tillhör klassen av politiska fångar. En indikation på detta finns i *Döda husets* andra kapitel, där Akim Akimjč förklarar att fångarna som regel tycker illa om adelsmännen, särskilt de politiska förbrytarna. Frank menar att det är uppenbart att Akim Akimjč här vänder sig till någon som uppfyller dessa kriterier.<sup>41</sup> Ännu mer påfallande är enligt min mening en annan adelsmans ord till Gorjančikov i samband med fångarnas protest mot tukthusmaten: ”Станут разыскивать зачинщиков, и если мы там будем, разумеется, на нас первых свалят обвинение в бунте. *Вспомните, за что мы пришли сюда* [Kursivering är min – C.D.]” (PSS 4, s. 203)

Denna Gorjančikovs belägenhet är analog med pilgrimen Dantes outsiderstatus i Inferno såsom en levande bland de döda, en frälst bland de fördömda. Pilgrimens avvikande status uppmärksammas gång på gång; i första hand är det helvetets ”personal” av demoner som igenkänner och kommenterar Dantes malplacering. Det mest kända exemplet utgörs av den vresige färjkarlen Karons vägran att föra Dante över floden Acheron: ”Och du som står där, själ som ännu lever, / laga dig bort från dessa som är döda!” (*Inferno* III 88-89) Också de förlorade själarna kommenterar och retas av det märkliga i att en levande befinner sig ibland dem och fråsar åt Dante att packa sig iväg; bland ockrarna får han höra: ”Vad gör du här i denna håla? / Ge dig iväg!” (*Inferno* XVII 66-67, s. 77)

---

<sup>40</sup> Galya Diment och Yuri Slezkine. ”Introduction.” I: *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*, red. Diment och Slezkine. New York: St. Martin’s Press, 1993, s. 8-9.

<sup>41</sup> Frank, s. 218.

På samma vis kommer i *Döda huset* med jämna mellanrum kommentarer på Gorjančikovs outsiderstatus – som regel från de föraktfulla eller milt avståndstagande medfångarna. I synnerhet en händelse dramatiserar berättarjagets främlingskap på ett sätt som erinrar om *Komedin*, nämligen fångarnas organiserade klagomål på tukthusmaten. När Gorjančikov försöker sluta sig till skaran av protesterande ute på fängelsegården blir han inskickad att istället sitta med sina ståndsbröder i köket:

Я заметил, что многие посмотрели на меня с чрезвычайным удивлением, но молча отворотились. Им было, видимо, странно, что я с ними построился. Они, очевидно, не верили, чтоб и я тоже показывал претензию. Вскоре, однако ж, почти все бывшие кругом меня стали снова обращаться ко мне. Все глядели на меня вопросительно.

– Ты здесь зачем? – грубо и громко спросил меня Василий Антонов, стоявший от меня подальше других и до сих пор всегда говоривший мне *вы* и обращающийся со мной вежливо.

Я посмотрел на него в недоумении, всё еще стараясь понять, что это значит, и уже догадываясь, что происходит что-то необыкновенное.

– В самом деле, что тебе здесь стоять? Ступай в казарму, – проговорил один молодой парень, из военных, с которым я до сих пор вовсе был незнаком, малый добрый и тихий. – Не твоего ума это дело.

[...]

– При милости на кухне состоит, – прибавил еще кто-то.

– Им везде рай. Тут каторга, а они калачи едят да поросят покупают. Ты ведь собственное ешь; чего ж сюда лезешь.

– Здесь вам не место, – проговорил Куликов, развязно подходя ко мне; он взял меня за руку и вывел из рядов.

[...]

– Мы здесь про свое, Александр Петрович, а вам здесь нечего делать. Ступайте куда-нибудь, переждите... Вон ваши все на кухне, идите туда. (PSS 4, s. 202-203)

Gorjančikovs adelskap blir här källan till främlingskapet. Bondearrestanterna tar för givet att hans intressen aldrig kan sammanfalla med deras. Observera den upprepade åsikten att Gorjančikov inte hör hemma bland dem, att detta inte är hans plats ("Ты здесь зачем?", "что тебе здесь стоять?", "вам здесь нечего делать" etc.) och uppmaningen att snarast avlägsna sig ("Ступай в казарму", "При милости на кухне состоит"). Dessa yttranden följer den modell för demonernas behandling av pilgrimen Dante som demonstrerats ovan. Särskilt intressant är det buttra uttalandet om adelsmännen: "Им везде рай." Som metafor för klasskategorierna används begreppen paradiset och helvete: de frälsta adelsmännen hör hemma i den förra lokalen, det förtappade folket i den senare.<sup>42</sup> Gorjančikov inser efter denna episod att han aldrig kommer att passa in i tukthuset: "Я понял, что меня никогда не примут в товарищество, будь я разарестант, хоть на веки вечные, хоть особого отделения." (PSS 4, s. 201) Skillnaden mellan frälset och ofrälset i *Döda huset* är strukturellt parallell med skillnaden mellan frälsta och

---

<sup>42</sup> Omedelbart i anslutning till det ovan citerade utdraget uppträder emellertid en replik som inverterar samhällsklassernas ställning: efter uppmaningen att bege sig till köket får Gorjančikov höra: "[Идите] под девятую сваю, где Антипка беспятый живет!" (PSS 4, s. 203) *Antipka bespjatyj* återfinns bland de folkliga uttryck som registrerats i Dostoevskijs "sibiriska anteckningsblock" (*sibirskaja tetrad*), och förklaras i den akademiska utgåvan av *Döda huset* vara ett namn för djävulen (PSS 4, s. 318).

ofrälsta i Inferno (dvs. mellan Dante och samtliga övriga). Därmed inte sagt att adelsmännen överlag är moraliskt överlägsna sina medfångare; men *Gorjančikovs* adelskap, jämte den antydda arten av hans förbrytelse, förser honom med den outsiderstatus som tillkommer pilgrimen i helvetesnarrativet.

## En upptäcksresande

Om Gorjančikov inte tillhör de fördömdas skara, vilken roll spelar han då i Döda huset? Han är, som redan nämnts, den empatiske betraktaren. Det kan påtalas att Gorjančikov ofta kortfattat registrerar sina egna känslomässiga eller fysiologiska reaktioner på ett sätt som erinrar om pilgrimen Dantes stiliserade uttryck för fasa, sorg, inkännande etc. Men Gorjančikovs funktioner är fler och inbegriper ett mer aktivt förhållningssätt inom utanförskapet. Tukthuset är för berättaren inte bara en verklighet som måste uthärdas, utan lika mycket en svårlöst gåta som han oavlatligt arbetar på. Han påminner om en upptäcksresande som kommit till ett främmande samhälle och försöker förstå hur det är inrättat och lära känna dess invånare.<sup>43</sup> De länder som Gorjančikov färdas genom är ännu obeträdda och odokumenterade; redaktören presenterar anteckningarnas ämne som ”en helt ny värld, hittills okänd” (”совершенно новый мир, до сих пор неведомый” – PSS 4, s. 8). Ständigt understryks för läsaren berättelsens karaktär av unik *ögonvittnesskildring*, och den sakliga stilen bidrar till intrycket att Gorjančikov dokumenterar livet innanför fängelsemurarna till förmån för den allmänhet som aldrig ska bevittna det. Omedelbart efter läsarens inträde genom fängelseportarna i första kapitlet lägger han fram sitt banbrytande mimetiska projekt:

Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные. Вот этот-то особенный уголок я и принимаюсь описывать. (PSS 4, s. 9)

I centrum för Gorjančikovs upptäcksresa, liksom för Dantes, står de människor vars skiftande livsöden fört dem alla till samma plats. Han iakttar dem uppmärksamt för att ”av deras ansikten och rörelser komma underfund med vilka de egentligen är och vad de har för karaktärssegenskaper”.<sup>44</sup> Han smyglyssnar, ställer frågor och försöker med blandad framgång att ”tränga in i detta livs inre djup” (”проникнуть во внутреннюю глубину этой жизни” – PSS 4, s. 197) och avtäcka lagbundenheten bakom tukthusets kaotiska mångfald. Konstantin Močul’skij har givit en träffande karakteristik av berättarens (som han ser det, *författarens*)

<sup>43</sup> Močul’skij skriver: ”Автор выставляет себя в роли мореплавателя, открывшего новый мир и объективно описывающего его географию, население, нравы и обычаи.” (s. 153)

<sup>44</sup> ”...по лицам и движениям их старался узнавать, что они за люди и какие у них характеры?” – PSS 4, s. 69.

kunskapsutveckling som en rörelse från periferi till centrum, från yta till djup, analog med pilgrimen Dantes progression allt djupare ner i helvetet och syndens väsen:

он спускается по кругам ада: вначале – он внешний наблюдатель, схватывающий только наиболее резкие и поражающие черты, потом – участник в жизни тюрьмы; наконец, он проникает в тайные глубины этого мира, по новому осознает виденное, переоценивает первые впечатления, углубляет свои выводы. Возвращение к уже затронутым темам объясняется движением от периферии к центру, с поверхности в глубину. Угол зрения постепенно меняется и знакомые картины освещаются каждый раз по новому.<sup>45</sup>

För varje steg Gorjančikov tar måste han stanna upp och se sig omkring ("Но скоро бездна самых странных неожиданностей, самых чудовищных фактов начала останавливать меня почти на каждом шагу" – PSS 4, s. 19); men detta seende är inte en enkel sinnesförmimelse, utan en kognitiv process som återspeglas i berättarens framläggning av tukthuslivet för läsaren.

Detta projekt, kartläggandet av tukthuslivet, liknar Dantes mimetiska projekt i *Komedin*. Också han är en upptäcksresande i Inferno med uppgift att se, lyssna och förstå. Parallell med den fasa och sorg han upplever vid åsynen av helvetes kval är hans vilja att grundligt förstå de livsvillkor och människoöden han konfronteras med. Färden genom helvetet är en mental process lika mycket som en fysisk resa, och Vergilius är i *Komedins* allegoriska system förkroppsligandet av det Förnuft som leder människosjälens mot kunskap och insikt.

Pilgrimen Dantes mognad yttrar sig i en tilltagande förståelse för den gudomliga viljan och rättfärdigheten i Guds domslut; detta är den inre, psykologiska aspekten av upptäcksresan som också läsaren förväntas delta i. För Gorjančikov handlar det till stor del om att frigöra sig från de förutfattade meningar med vilka han stigit in i tukthuset, och att ta sig förbi chocken från den första konfrontationen med fångarna. Bara då kan han rätt uppskatta de människor han möter. R.L. Jackson, Joseph Frank och Lewis Bagby ställer alla omvärderingen av fångens gestalt i centrum för Gorjančikovs och läsarens upptäckargärning. Gorjančikov lär sig så småningom att se i fången inte bara hans illdåd, utan även att urskilja hans mänskliga potential. Det tematiska (snarare än kronologiska) upplägget motverkar givetvis bilden av en linjär kunskapsutveckling, och det upplysta perspektivet är hela tiden närvarande i den skrivande berättarens (poetens) kommentarer på sina tidiga intryck och slutsatser, t.ex. i följande utdrag:

«Везде есть люди дурные, а между дурными и хорошие, – спешил я подумать себе в утешение, – кто знает? Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, *остальных*, которые *остались* там, за острогом». Я думал это и сам качал головою на свою мысль, а между тем – боже мой! – если б я только знал тогда, до какой степени и эта мысль была правдой! (PSS 4, s. 57)

---

<sup>45</sup> Моңул' skj, s. 153-154.

Att Dostoevskij betraktade upptäckten av den ryske fången och förmedlandet av denna upptäckt till världen som en av verkets huvudpoänger framgår i det nyligen berörda brevet till Michail, där författaren beskriver sitt romanprojekt: ”Там будет [...] изображение личностей, никогда не слышанных в литературе”.<sup>46</sup> Jackson menar att Dostoevskij/Gorjančikov genom att för första gången ge dessa stumma individer en röst i litteraturen också på ett symboliskt plan har frälst dem, återupprättat deras fallna bild i världens ögon.<sup>47</sup> Medan detta kanske är riktigt på en meta-nivå har fångens frälsning ingen egentlig representation *inuti* romanvärlden. Mitt intryck är snarare att upptäckten av medmänniskan i medfången är av central betydelse för *Gorjančikovs* personliga utveckling (något som också kan sägas om Dostoevskij), men knappast berör fångkollektivet.

### Moralisk vilsegångenhet och pilgrimsfärd

Samtidigt som Gorjančikov förmedlar att det föreligger en fundamental skillnad mellan honom själv och den stora massan av förbrytare får läsaren intrycket att han nått en kritisk punkt i sitt liv då han måste ifrågasätta sina värderingar och föreställningar, vilka i någon mån varit förfelade. Denna omorientering sker under påverkan av intrycken från tukthuset; men den pågår liksom i textens periferi, och berättarjagets förflutna redovisas aldrig öppet. Den mest påtagliga referensen till Gorjančikovs självvrannsakan förekommer i bokens näst sista kapitel:

Одинокий душевно, я пересматривал всю прошлую жизнь мою, перебирал всё до последних мелочей, вдумывался в мое прошлое, судил себя один неумолимо и строго и даже в иной час благословлял судьбу за то, что она послала мне это уединение, без которого не состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр прежней жизни. И какими надеждами забилося тогда мое сердце! Я думал, я решил, я клялся себе, что уже не будет в моей будущей жизни ни тех ошибок, ни тех падений, которые были прежде. (*PSS 4*, s. 220)

De *ošibki* och *padenija* som Gorjančikov här omtalar kan knappast syfta på mord eller dråp; samtidigt ger uppgifterna om hans stränga domslut över sig själv intrycket att hans moraliska vilsegångenhet åtminstone i hans subjektiva uppfattning varit allvarlig. Det ligger nära till hands att tillskriva Gorjančikov Dostoevskijs eget fördömande av socialistiska utopier och anammande av det kristna evangeliet, men i själva texten finns det mycket lite som talar för detta; läsaren får aldrig bevittna en omvändelsescen.

Berättarens position kan alltså ha modellerats på författarens egna erfarenheter – det är välkänt att vistelsen i det sibiriska tukthuset blev vändpunkten i Dostoevskijs liv och författarskap – men den påminner också starkt om pilgrimen Dantes belägenhet. Han sänds av

---

<sup>46</sup> *PSS 28:I*, s. 349.

<sup>47</sup> Jackson, s. 36 och 39.



gudomliga ombud på en resa till underjorden för att hjälpas ur den ”dunkla skog” av synd och förtvivlan han irrat bort sig i. Han hör inte till de förlorade, men befinner sig i farozonen:

Han föll så djupt att alla andra medel  
nu tycktes verkningslösa för hans frälsning  
utom att visa honom de fördömda. (*Purgatorio* XXX, 136-138, s. 268)

Liksom i Gorjančikovs fall förblir Dantes försyndelser utsagda, och framstår så i ett mystiskt skimmer. Denna berättarens relativa anonymitet är sannolikt ämnad att tillåta läsaren att placera sig i själv i den generiske pilgrimens position, så att även han får genomgå en katharsisk process: läsarens insikt växer parallellt med pilgrimens.

Pilgrimen Dante, liksom kanske läsaren av *Komedin*, är alltså sänd till helvetet för sin egen frälsnings skull. Detta personliga intresse ligger bakom pilgrimens starka önskan att fullfölja vandringen och förstå det han kommer i kontakt med: det är av vital betydelse för hans egen framtid, för hans odödliga själ. För Dante – och endast för honom – verkar vistelsen i Inferno förlösande: den stärker hans moral, ökar hans insikt och riktar hans ande mot Gud. Därmed fyller den snarast skärseldens funktion. På liknande sätt skulle man kunna identifiera en andlig-moralisk motivering till Gorjančikovs tukthusvistelse och hans projekt att förstå sin miljö. I det ovan anförda citatet välsignar han *ödet som sänt honom* till en plats där det var möjligt att genomföra den genomgång av det förflutna som var nödvändig för att kunna påbörja ett nytt och bättre liv. Om man begränsar sig till Gorjančikovs gestalt och bortser från förordet så går det att påstå att lidandet i tukthuset har en välgörande verkan. Jackson skriver:

Prison for Goryanchikov – and here we are speaking, of course, of Dostoevsky – was a kind of moral and spiritual purgation [...]. Goryanchikov certainly endured long, spiritual suffering of the kind that was “purifying and strengthening.” And his journey through the hell of suffering to spiritual salvation serves as a general metaphor for the ultimate journey of the Russian people through their hell.<sup>48</sup>

Frågan om den cykel som består av syndafall-botgöring-frälsning/återuppståndelse verkligen kan sägas vara fullbordad i *Döda huset* kommer att behandlas i en senare uppsats. Det är dock rimligt att anta att dess första två led speglas i Gorjančikovs utveckling i själva anteckningarna. Hans moraliska transformation under tukthustiden förmår honom att släppa sin bitterhet och försona sig med sitt öde; den förändrar hans beteende i umgänget med de andra fångarna och gör honom till rättvisans förkämpe. Detta gör det möjligt för honom att från ”poetens” upplysta perspektiv se tillbaka på den första tiden och ta avstånd från sin dåvarande inställning:

---

<sup>48</sup> Jackson, s. 136-137.

Но, как уже и упоминал я отчасти, я не мог и даже не умел проникнуть во внутреннюю глубину этой жизни в начале моего острога, а потому все внешние проявления ее мучили меня тогда невыразимой тоской. Я иногда просто начинал ненавидеть этих таких же страдальцев, как я. Я даже завидовал им и обвинял судьбу. (PSS 4, s. 197)

I själva verket är det, såsom citatet ovan visar, omöjligt att skilja denna karaktärsförändring från berättarens kunskapsutveckling, som beskrivits i föregående avsnitt; liksom i Dantes fall är den mindre knuten till lidande än till insikt. Förutom sin moraliskt omdanande kraft rymmer denna insikt ett inslag av mystik, vilket framhålls av Lewis Bagby: ”During Goryanchikov’s prison term it gradually becomes his task to see more than he initially conceived possible [...] for Goryanchikov, seeing is more than a sensory operation. It is a decidedly spiritual endeavor.”<sup>49</sup> Seendet uppträder som en bild för en högre insikt i människonaturen:

В остроге было иногда так, что знаешь человека несколько лет и думаешь про него, что это зверь, а не человек, презираешь его. И вдруг приходит случайно минута, в которую душа его невольным порывом открывается наружу, и вы видите в ней такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются, и в первую минуту даже не верится тому, что вы сами увидели и услышали. (PSS 4, s. 197-198)

Människans själ öppnar sig i all sin skönhet och rikedom för berättaren som i en mystisk uppenbarelse, plötslig och överväldigande. Observera särskilt betraktarens upplevelse av att ”ögonen öppnats” – ett uttryck som med sin evangeliska anknytning lyfter upp seendet på ett högre, andligt plan – medan synen samtidigt är så underbar att han först inte kan tro sina ögons vittnesbörd. I läsningen av Gorjančikovs tukthusvistelse som en pilgrimsfärd på vilken syndaren slagit in för att rädda sin själ framstår denna typ av upplevelse som motsvarigheten till mötet med det gudomliga.

## Helvetisk topografi och ikonografi

I den mytologiska bilden av livet efter döden är helvetet en *plats*, vars fysiska landskap alltid har varit framträdande i folkfantasin och konstens framställningar av det hinsides. Helvetet är i någon mån den rumsliga konkretiseringen av ett moraliskt, psykologiskt eller metafysiskt tillstånd: synd, lidande, död, fördömdelse. Dess topografi och ikonografi tenderar att variera ett etablerat mönster, där Dantes *Inferno* spelar en nyckelroll som förmedlare av äldre konventioner och skapare av nya. Helvetets representation såsom *topos* spelar också en viktig roll i *Döda huset*, som kombinerar traditionella helvetessymboler med realistisk miljöbeskrivning.

---

<sup>49</sup> Bagby, s. 142.

## Vid världens utkant

Den fysiska strukturen i Dantes *Inferno* följer en vertikal och en centripetal princip: pilgrimen Dante rör sig *nedåt* från jordens yta mot allt lägre nivåer, och samtidigt *inåt* mot dess centrum genom nio koncentriskt ordnade kretsar. Denna spatiella orientering gör sig inte gällande med någon större kraft i *Döda huset*. Det är intressant att notera att det traditionella *folkliga* helvetesnarrativet i Ryssland – den s.k. *obmiranie*, som berättar om en resa till ”den andra världen” företagen i sömnen<sup>50</sup> – också tenderar att sakna en dominerande vertikal struktur; där får som regel istället den horisontala axeln med dess distinktion mellan höger och vänster svara för den symbolisk-hierarkiska uppdelningen av rummet.<sup>51</sup>

Det fingerade förordet till *Döda huset* börjar med en svepande blick över det landskap i vilket handlingen kommer att utspela sig:

В отдаленных краях Сибири, среди степей, гор или непроходимых лесов, попадаются изредка маленькие города, с одной, много с двумя тысячами жителей, деревянные, невзрачные, с двумя церквами – одной в городе, другой на кладбище, – города, похожие более на хорошее подмосковное село, чем на город. (*PSS* 4, s. 5)

Tukthusets belägenhet i det avlägsna Sibirien är naturligtvis betingat av faktiska historiska omständigheter, men får en speciell betydelse i sitt kulturella sammanhang. Alltsedan ryssarnas kolonisering inleddes har Sibliens vidder utmålats omväxlande som ett skrämmande, ändlöst dödsrike och ett ekologiskt paradiset med obegränsade naturresurser. Avvakums levnadsteckning, dekabristernas förvisning och de sibiriska fånglägren bidrog till att befästa regionens mytologiska status som en främmande sfär betraktad ur exilens perspektiv, ett mörkt dödsrike på jorden präglad av umbäranden och alienering.<sup>52</sup>

Även utan denna specifikt ryska kontext kan angivandet av skådeplatsen som ”Sibliens avlägsna utkant” anses bära helvetiska konnotationer. Det anknyter till en föreställning med anor i den förklassiska antiken, enligt vilken de dödas land är lokaliserat till den civiliserade världens utkant: på andra sidan världshavet (såsom i *Odysséen*) eller bortom Herakles stoder (såsom

---

<sup>50</sup> *Obmiranie*, en relativt okänd genre i rysk folklöre, är en ursprungligen muntlig berättelse om en människas eller själs resa till hinsidesvärlden i ett dödsliknande tillstånd: under djup sömn, svimning eller koma. Besökaren, ledd av en vägvisare, får i dödsriket beskåda de saliga rättfärdiga och de fördömda, i vars skaror avlidna vänner och anhöriga ofta ingår. Vid återvändandet vaknar individen upp eller återfår medvetandet. Genren utgör en värdefull källa till kunskap om ryskortodoxa folkliga föreställningar om det hinsides. För en utförlig presentation, se M.L. Lur’je och A.V. Tarabukina. ”Stranstvija duši po tomu svetu v russkich obmiranijach.” *Živaja starina*, nr. 2 1994, s. 22-26.

<sup>51</sup> Faith Wigzell. ”Reading the Map of Heaven and Hell in Russian Popular Orthodoxy: Examining the Usefulness of the Concepts of Dvoeverie and Binary Oppositions.” *Forum for Anthropology and Culture* 2 (2005), s. 357-358.

<sup>52</sup> Diment och Slezkine, s. 1-10.

Dantes Purgatorio).<sup>53</sup> Här är det också signifikant att redaktören framhäver den *fysiska barriären* mellan tukthusorten och civilisationen i form av bergskedjor och täta sibiriska barrskogar. Lewis Bagby kopplar omnämmandet av ”ogenomträngliga skogar”, genom vilka den resande måste färdas för att nå det sibiriska dödsriket, till den berömda inledningen av *Den gudomliga komedin*.<sup>54</sup>

Till mitten hunnen på vår levnads vandring  
hade jag i en dunkel skog gått vilse  
och irrat bort mig från den rätta vägen.  
Hur svår den skogen tycks mig att beskriva,  
så vild och full av snår och oframkomlig  
att blotta tanken på den väcker fruktan!  
Mycket mer bitter kan ej döden vara [Kursiveringen är min – C.D.]  
(*Inferno* I 1-7, s. 15)

Härmed frammanas de betydelsenyanser som omger skogsmotivet *Inferno*. Där är skogen dels ett övergångsområde (eng. ”liminal space”) som måste passeras för att vinna inträde i det förborgade landet,<sup>55</sup> men framförallt associeras den med last, mörker och död. Pilgrimen Dantes vandring i skogen är en allegori över hans själs irrande bort från Gud och försjunkande i synd; vägen genom skogen för till helvete och fördömelse, och pekar framåt mot Självmördarskogen i *Inferno* XIII.

Strax överges emellertid denna bild med dess associationer, och redaktören målar i raljant gogolsk stil upp ett sinnligt paradisk flödande av champagne och kaviar:

... не только с [sic] служебной, но даже со многих точек зрения в Сибири можно блаженствовать. Климат превосходный; есть много замечательно богатых и хлебосольных купцов; много чрезвычайно достаточных инородцев. Барышни цветут розами и нравственны до последней крайности. Дичь летает по улицам и сама натывается на охотника. Шампанского выпивается неестественно много. Икра удивительная. Урожай бывает в иных местах сам-пятнадцать... Вообще земля благословенная. (PSS 4, s. 5-6)

Dessa två tavlor återspeglar den ryska kulturens karakteristiska syn på det sibiriska landskapets mytologiska status och dubbla värdeladdning, och introducerar den helvetes- och paradisdikotomi som löper genom hela boken. I jämförelse med den rigida stratifieringen av Dantes hinsidesvärld, där *Inferno* och *Paradiso* placeras i var sin ände av den ptolemaiska modellen av universum, framstår *Döda husets* paradisk- och helveteskategorier redan i bokens första stycke som instabila: samma landskap blir (samtidigt) föremål för två diametralt motsatta tolkningar. Dualiteten gör sig gällande även i en detalj såsom de två kyrkor som de sibiriska

<sup>53</sup> Här kunde man invända att det Omsk i vilket Dostoevskij avtjänade sitt straff knappast var någon ociviliserad byhåla. Det är emellertid irrelevant: avgörande är att tukthusorten av ”redaktören” här placeras i en sådan kontext.

<sup>54</sup> Bagby, s. 144.

<sup>55</sup> Initiationsmomentet är dock ganska otydligt hos Dante; dess identifikation bygger på parallellen med Vergilius helvetesnarrativ, där Aeneas söker i skogen efter den gyllene grenen.

småstäderna i citatet på s. 26 sägs rymma: den ena lokaliseras till staden och den andra till kyrkogården, varmed två andliga centra antyds: de levandes land och de dödas.

Såväl den mörka skogen som det hedonistiska drömlandskapet genomsyras av den världsvane redaktörens ironi, som står i kontrast till den uppriktiga men sakliga tonen hos anteckningarnas berättare. Inledningen får därmed karaktären av en parodisk förespegling av den tematik som boken som helhet kommer allt hantera med största allvar.

### Bastuscenen: En infernalisk fresk

Erich Auerbach, en av 1900-talets främsta kännare av *Komedin*, redogör i sin korta bok om Dante för två motstridiga bedömningar av Dantes stilkonst i *Inferno*. Den populära, av romantiken präglade läsarten förstår i första hand *Inferno* som ett galleri av suggestivt målade groteska helveteslandskap och fasansfulla syndastraff.<sup>56</sup> Auerbach, som kallar Dante för ”den jordiska världens diktare”, framhäver istället *Komedins* systematiska och *realistiska* framställning av hinsidesvärlden, i synnerhet helvetet:

bei aller stimmungsmäßigen Suggestivkraft der höllischen Landschaften [...] herrscht eine gleichmäßig ordnende Kraft der Aussage, die gleichsam protokollierend beschreibt und [...] niemals die strengste Deutlichkeit verliert.<sup>57</sup>

I den romantiska uppfattningen är *Inferno* en gudainspirerad (och därför kaotisk) vision, ett kollage av dunkla, fantastiska bilder som överväldigar förnuftet. Enligt Auerbach är *Komedin* utformad som en ögonvittnesskildring med krav på precision, konkretion och trovärdighet.<sup>58</sup> Dessa två framställningsformer – den *visionära*<sup>59</sup> och den *dokumentära* – är också viktiga element i *Döda husets* helvetesskildring. Ivan får i *Bröderna Karamazov* (*Brat'ja Karamazovy*, 1880) ge uttryck åt den romantiska synen på Dante i det han faller några ord om en känd bysantinsk apokryf: ”Есть, например, одна монастырская поэмка (конечно с греческого): Хожделение Богородицы по мукам, с картинами и со смелостью не ниже Дантовских [Kursiveringens är min – C.D.]”<sup>60</sup> Dostoevskij och hans samtida förefaller ha betraktat Dantes dikt genom romantikens prisma, med större uppskattning för dess fantasieggande infernaliska landskap än dess precision och systematik. Detta återspeglas också i Turgenevs redan citerade ord om *Döda huset* (”Картина бани просто Дантовская”). Kapitlet om bastun, den del av

<sup>56</sup> Erich Auerbach. *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin: Walter de Gruyter, 2001, s. 138.

<sup>57</sup> Auerbach, s. 137-138.

<sup>58</sup> Auerbach, s. 197. Auerbach menar också att *Komedin* är utformad som ett lärt traktat, en pedantisk utläggning av ett moraliskt och andligt system.

<sup>59</sup> Termen ”visionär” används här inte i den tekniskabetydelsen av ”visionär kronotop”.

<sup>60</sup> Fedor Michailovič Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 14, Brat'ja Karamazovy knigi I-X*. Leningrad: Nauka, 1976, s. 225.

romanen som tydligast utnyttjar helvetesikonografien och -symboliken, gestaltar också det helvetiska atmosfäriskt och måleriskt, med mörka, suggestiva bilder och förbiflimrande sinnesintryck. Det var sannolikt i första hand bastuscenen Herzen hade i åtanke då han berömde romanens ”fresker i Michelangelos anda”: ”рисую своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, [автор] создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы фрески в духе Буонарроти.”<sup>61</sup>

Skildringen av fångarnas bastubad under julhelgen påträffas i nionde kapitlet, vilket möjligen inte är en tillfällighet – den nionde kretsen är som bekant Infernos medelpunkt. Valet av bastun (*banja*) som skådeplats för *Döda husets* mest påtagliga helvetesvision har vissa uppenbara skäl – hetta och eld är stående inslag i så gott som alla föreställningar om syndarnas straff i den judisk-kristna traditionen; jfr Bibelns ”brinnande Gehenna”, ”den eviga elden” etc. Dante låter visserligen helvetets innersta krets vara nedsänkt i is; men elden och hettan har en framträdande roll i andra delar av Inferno.<sup>62</sup> Dostoevskij anspelar också tveklöst på bastuns demoniska prägel i rysk folktro, som behandlats av bl.a. semiotikerna Jurij Lotman och Boris Uspenskij. Enligt Lotman och Uspenskij uppfördes badstugor ofta på platser som härbärgerat den gamla hednakulten, varför de i det folkliga medvetandet ådrog sig en distinkt hednisk laddning: de ansågs behärras av en ”oren kraft” (*nečistaja sila*) motsatt kristendomen. Bastubesöket sågs som ett alternativ till söndagens kyrkogång för trollkarlar och häxor, som i bastun ägnade sig åt hednisk magi – böner, spådomar och besvärjelser – i en sorts svart mässa. Bastun betraktades som en helgedom vigd åt den orena kraften, en plats dit den kristna guden inte ägde tillträde.<sup>63</sup>

Dostoevskij tycks avsiktligt anknyta till dessa gamla folkliga föreställningar om orenhet i sin första presentation av bastun, den billigare av stadens två badinrättningar: ”Другая же баня была по преимуществу *простонародная, ветхая, грязная, тесная*, и вот в эту-то баню и повели наш острог [Kursiveringens är min – C.D.]” (*PSS* 4, s. 96) Bastun dyker upp som ett tillhåll för ondska eller en bild för helvetet också annorstädes hos Dostoevskij; det är i enlighet med denna modell som den demoniske Svidrigajlov i *Brott och straff* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866) konstruerar sin vision av livet efter detta: ”представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность.”<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Gertsen, s. 219.

<sup>62</sup> Nämnvärt hos kättarna i brinnande sarkofager (X) och de falska rådgivarna inneslutna i eldslågor (XXVI).

<sup>63</sup> Jurij Lotman och Boris Uspenskij. ”Rol’ dual’nych modelej v dinamike russkoj kul’tury.” I: Uspenskij, B.A. *Izbrannye trudy, tom I. Semiotika istorii. Semiotika kul’tury*. Moskva: Škola ”Jazyki russkoj kul’tury”, 1996, s. 346.

<sup>64</sup> Fedor Michailovič Dostoevskij. *Polnoe sobranie sočinenij. T. 6, Prestuplenie i nakazanie*. Leningrad: Nauka, 1973, s. 221. Detta citat anförs av Jackson, s. 94-95.

Som Jackson noterar flyr Šiškov till bastun efter mordet på Akulka, *Döda husets* moraliska lågvattenmärke.<sup>65</sup>

Den folkliga ryska föreställningen om en ”oren kraft” kompletteras av den tämligen universella konkretiseringen av synd som kräver ånger och botgöring i bilder av smuts som måste tvättas bort (t.ex. i dopets symbolik). Dostoevskij utnyttjar i bastuepisoden smutsens demoniska konnotationer till fullo: den tycks infiltrera hela interiören (”копоть, грязь, теснота...”, ”где было темно, грязно и где липкая сырость выросла”, ”грязная вода стекала с них прямо на бритые головы”, ”Грязь лилась со всех сторон” – PSS 4, s. 98). Det formella skälet till besöket är naturligtvis att fångarna skall tvätta sig rena; men det tycks ganska oväsentligt för det enkla folkets begrepp om bastubad: ”Но мылись мало. Простолюдины мало моются горячей водой и мылом; они только страшно парятся и потом обливаются холодной водой – вот и вся баня.” (PSS 4, s. 98). Bondearrestanterna lämnar badinrättningen lika smutsiga som när de anlände – om inte smutsigare. Därmed kan bastuepisoden förstås som emblematiske för tukthusets helvetiska intrig: brottslingarnas fängelsevistelse leder inte till moralisk och andlig pånyttfödelse utan enbart fördjupat fördärv; de kommer till en eld som inte renar.

Bastubesöket beskrivs med samma dokumentära noggrannhet som alla tukthuslivets fenomen. Läsaren informeras om hur klungor av tukthusfångar inföses i bastun i skift: medan det första skiftet tvättar sig väntar det andra i det kalla förrummet, där Gorjančikov får hjälp av Petrov med konststycket att klä av sig med fotbojor på – ett realistiskt inslag ur tukthusfångens vardag. Samtidigt framträder en tablå med mytologiska associationer: de väntande fångarna liknar de flockar av fördömda som trängs på stranden till floden Acheron för att i båt föras över till helvetet. Den ”invigde” Petrov får i den helvetiska interiören en vägledarfunktion analog med Dantes Vergilius:<sup>66</sup> han viker inte från Gorjančikovs sida och leder honom vid handen in i bastun. Här dras läsarens uppmärksamhet återigen till gränsen mellan den av demoniska krafter behärskade sfären och världen utanför (”а вот тут осторожнее, тут порог” varnar Petrov – PSS 4, s. 97). Själva inträdesögonblicket dramatiseras genom att liknas vid ett nedstigande i helvetet:

Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад. Представьте себе комнату шагов в двенадцать длиною и такой же ширины, в которую набилось, может быть, до ста человек разом. [...] Пар, застилающий глаза, копоть, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу. Я испугался и хотел вернуться назад, но Петров тотчас же ободрил меня. (PSS 4, s. 98)

<sup>65</sup> Jackson, s. 95.

<sup>66</sup> Petrovs vägledarroll i bastuns helvetesminiatyr speglar hans funktion i det större narrativet, där han och den adlige fången Akim Akimjč delar på uppdraget som tukthusciceroner; Šklovskij kallar denne Akim Akimjč för ”tukhushelvetets Vergilius”, och placerar Petrov i samma kategori – se Šklovskij, s. 234 och 239. Som del II av denna undersökning kommer att visa har Petrov en motsvarande vägledarfunktion i *Döda husets* ”paradisiska” avsnitt, ”Predstavlenie”, som uppvisar en distinkt symmetri med bastuepisoden.

Denna första utsaga sätter tonen för den överkliga, mardrömsliknande upplevelse som återberättas: pilgrimen Gorjančikov känner det inte *som om* han kommit till helvetet – han *tror* att han befinner sig där. Ångan och soten gör att hans syn fördunklas, han ser badstugeinteriören som genom ett töcken – även om poetens röst är tillräckligt alert för att förse läsaren med rummets proportioner. Här uppträder också en möjlig allusion på *Infernos* text: Gorjančikov skräms av den syn som möter honom och vänder sig till sin vägledare, som med uppmuntrande ord eller gester inger honom mod att stiga in i den främmande sfären (”Я испугался и хотел вернуться назад, но Петров тотчас же ободрил меня.”). Orden tycks eka utbytet mellan Dante och Vergilius vid ingången till Inferno. Pilgrimen läser de hotfulla ord som utgör helvetets ortbeskrivning, och ryggar tillbaka:

”Hård, mästare, mig synes deras mening.”  
 Och han som klart förstått mig tog till orda:  
 ”Här får du lämna bakom dig all tvekan;  
 all rädsla inom dig måste du döda.”  
 [...]
 Och sedan han med glättig min lagt handen  
 i min, och gett mig tillförsikt ånyo,  
 förde han in mig i det doldas rike. (*Inferno* III 12-21, s. 23)

Gorjančikov och Petrov tränger sig med möda fram i den fullpackade bastun. Trängseln är förskräcklig: golvet är fullt av nedhukade fångar som håller vatten över sig. Alla platser på laven är upptagna, och under den myllrar det av folk. Petrov, som varit beredd på detta, köper för en kopek en plats åt Gorjančikov (jfr den obol som i klassisk mytologi överlämnas till färjkarlen Karon mot överfart till dödsriket), och försvinner själv under laven, där det mörkt, smutsigt och klabbigt av ett tjockt fuktlager. Det slutna rummet, fyllt till översvämning av nakna kroppar i olika ställningar – stående, hopkrupna, sittande – har en påfallande likhet med den komprimerade massa av förvridet människokött som påträffas i medeltida illustrationer av helvetesplågorna.<sup>67</sup> Här tillför dessutom bastuns hyllnivåer en visuell representation av den vertikala gradering som (delvis genom Dantes inflytande) kommit att ingå i populära föreställningar om helvetet.

Bastuinteriören framträder som i en hallucinatorisk syn: somliga detaljer avtecknar sig med skarpa konturer medan annat smälter samman och löses upp, får groteska proportioner och förvrängs. Suggestiva bilder och sinnesintryck följer på varandra i en oförmedlad sekvens:

Веников пятьдесят на полке подымалось и опускалось разом; все хлестались до опьянения. Пару подавали поминутно. Это был уж не жар; это было пекло. Всё это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу... Иные, желая пройти, запутывались в чужих цепях и сами задевали

<sup>67</sup> I Inferno representeras den helvetiska trängseln i de brinnande sarkofagerna (*Inferno* IX och X).



по головам сидевших ниже, падали, ругались и увлекали за собой задетых. Грязь лилась со всех сторон. Все были в каком-то опьянелом, в каком-то возбужденном состоянии духа; раздавались визги и крики. (PSS 4, s. 98)

Gorjančikov beskriver den kvävande hettan genom att återigen explicit införa helvetesbegreppet: ”Это был уж не жар; это было пекло.” Ordet *peklo* används i talspråk om en förfärligt het plats, men det är också en beteckning för helvetet eller helveteselden. Det har dessutom en intressant koppling till folktron: *Peklo* är den östslaviska mytologins namn på underjorden, och dess omnämnande här förstärker associationen till den ryska folktrons bild av bastun som tillhåll för en ”oren kraft”.

Fångarna beskrivs inte längre som individer; de är del i en infernalisk orkester (”Всё это орало и гоготало, при звуке ста цепей”), och det odefinierbara berusade själstillstånd som berättaren anmärker på ger intrycket att de alla befinner sig i orgiastisk extas, besatta av platsens demoniska kraft. De fångar som trasslar in sig i varandras kedjor och faller tillför scenen en nyans av fars, jämförbar med episoden i *Inferno XXII* med de burleska smådjävlarerna ”Malebranche”.<sup>68</sup>

Härnäst når Gorjančikov beskrivningen av fångarnas kroppar. I den varma, fuktiga bastun framträder de vanskapta fysiomierna (vilka speglar deras moraliska deformitet) som dubbelt fasansfulla:

Обритые головы и распаренные докрасна тела арестантов казались еще уродливее. На распаренной спине обыкновенно ярко выступают рубцы от полученных когда-то ударов плетей и палок, так что теперь все эти спины казались вновь израненными. Страшные рубцы! У меня мороз прошел по коже, смотря на них. (PSS 4, s. 98)

När ärren på de spöade ryggarna i bastulufte tycks öppna sig som färska sår aktualiseras prygelns så att den tycks föregå mitt för berättarens och läsarens ögon, och badkvastarnas slag (”Веников пятьдесят на полке подымалось и опускалось разом”) blir upprepningar av de pisk- och käpprapp som först framkallade ärren. Bastuinteriören tycks frigöra sig från sina temporala förtöjningar när nuet och det förflutna smälter samman, samtidigt som ytterligare en dimension införs: den groteska tablån, med dess associationer till den medeltida bildkonstens piskförsedda djävlar, står som en bild för eller ett förebud om den helvetiska pryglingscenen som utspelar sig i evigheten. Här är fångarna signifikativt på en gång bödlar och offer, eggade av ett kollektivt demoniskt vansinne (”все хлестались до опьянения”). I en allegorisk läsning av episoden blir bastun en bild av det helvetiska Ryssland, och fångarnas gissel av sig själva en symbol för det ryska folkets undergångsdrift.

---

<sup>68</sup> Malebranche vaktar de korrupta politiker vars straff består i att kokas i beck. Efter nedriga hot mot pilgrimen (en av dem vill nypa honom i baken) trasslar demonerna grälände in sig i varandra och störtar i becket, som kletar ihop deras vingar och hindrar dem från att ta sig upp.

Visionen kröns med den obligatoriska bilden av Satan i triumf, här företrädd av juden Isaj Fomič (ett uttryck för författarens antisemitiska tendenser?) som tronar på högsta laven, skrattande och sjungande för full hals. Man kan notera det för ryskan inte ovanliga bruket av historiskt presens, som äger funktionen att göra det förflutna levande, och därmed kan bidra till att suggerera en visionsliknande varseblivning:

Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги; а в довершение Исай Фомич гогочет во всё горло на самом высоком полке. Он парится до беспамьяства, но, кажется, никакой жар не может насытить его. [...] Исай Фомич сам чувствует, что в эту минуту он выше всех и заткнул всех их за пояс; он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место. Я не утерпел, чтоб не сообщить эту догадку Петрову; он только поглядел кругом и промолчал. (PSS 4, s. 98-99)

Gorjančikovs förnyade reflektion om bastuns likhet med helvetet avrundar beskrivningen av interiören. Petrovs tystnad i sammanhanget förefaller betydelseladdad, men det är svårt att med säkerhet uttala sig om dess innebörd. Tystnaden står som en ellips i texten; dess främsta effekt torde vara att signalera iakttagelsens vikt, och antyda att den infernaliska fresken, med dess tyngdpunkt på det visuella ("он только поглядел кругом") har en outtalad subtext ("и промолчал"). Bastun är en *yttre* bild för helvetet, som endast vagt integrerar moralisk-metafysiska element och huvudsakligen talar genom konventionell ikonografi och sinnlig suggestion.

Bastuepisoden avslutas emellertid med ett motiv vars konnotationer går stick i stäv med det förhärskande symbolspråket: Petrov åtar sig oombedd att tvätta Gorjančikovs fötter:

Петров объявил, что вымоет меня с ног до головы, так что «будете совсем чистенькие» [...] «А теперь я вам *ножки* вымою», – прибавил он в заключение. Я было хотел отвечать, что могу вымыть и сам, но уж не противоречил ему и совершенно отдался в его волю. (PSS 4, s. 99)

Jackson visar övertygande på utdragets koppling till den evangeliska fottvagningen i Joh. 13, och använder Jesu ord till den protesterande Petrus – "Om jag inte tvättar dig har du ingen gemenskap med mig" – som en tolkningsnyckel: tvättningsscenen blir en bild för den mystiska gemenskap med det enkla folket som möjliggör Gorjančikovs och Dostoevskijs personliga frälsning.<sup>69</sup> Det intressanta för denna undersökning är hur den bibliska allusionen ögonblickligt förvänder den helvetiska miljön i dess motsats, utan att den fysiska lokalen undergår någon förändring och utan att berättaren registrerar förvandlingen. Den lätt komiska bilden av den

---

<sup>69</sup> Jackson, s. 107. Jackson påpekar likheten mellan namnen Petrus och Petrov, men tycks inte fästa någon vidare vikt vid omkastningen av rollerna: Petrus motsvarighet blir i *Döda huset* tvättaren. Gorjančikovs patronymikon – Petrovič – innehåller visserligen likaledes en version av namnet Petrus. Man kan också erinra sig Petrus roll i den kristna eskatologin: han är förvaltaren av nycklarna till himmelriket.

vuxne mannen som får sina ”små fossingar” (*nožki*) rentvättade introducerar förtäckt ett frälsningsperspektiv i en otvetydigt helvetisk episod.

Medan man med ett undantag knappast kan identifiera några direkta förbindelselänkar mellan *Döda husets* bastuschen och Dantes text är det tydligt att Dostoevskij utnyttjar ett otal ikonografiska element ur den text- och bildtradition vars nav *Inferno* utgör: hettan, mörkret, tröskeln, trängseln, prygel, de nakna, vanställda lemmarna, den tronande Satan, de rasslande kedjorna, skriken och vansinnesskratten m.m. Dessa kombineras med anspelningar på bastuns demoniska prägel i rysk folktro, vilka på ett mer naturligt sätt förankrar den fantastiska scenen i dess historisk-kulturella sammanhang. Det är också sannolikt att avsnittet om bastun är *inspirerat* av Dante – dvs. att de gängse föreställningarna om *Infernos* måleriska, atmosfäriska visioner av helvetets fasor varit närvarande i dess konception och utformning.

### Sjukhuset: Ondskan som smitta

Poeten Osip Mandel'stam jämför i sitt ”Samtal om Dante” (”Razgovor o Dante”, 1933) helvetet med en farsot: ”Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, – подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной.”<sup>70</sup> Helvetet blir därmed något som existerar genom att utbreda sig i rummet, men självt är icke-rumsligt: det utgörs av onskans nedbrytande närvaro i världen. Denna formulering är mer modern och teoretisk än det mytologiska konceptet, men erbjuder likväl en rik källa till konstnärliga bilder. Dante använder också ett sjukdomslandskap präglad av besmittelse och död som en parallell till eller bild för moralisk degeneration.<sup>71</sup> I *Inferno* XXIX når pilgrimen en helvetisk sjukhussal, vars elände och stank från ruttna lemmar inte ens alla Italiens sjukstugor tillsammans skulle kunna överträffa (*Inferno* XXIX 46-51, s. 124). Men patienterna på sjukhusavdelningen i Infernos åttonde cirkel är inlagda inte för att tillfriskna, utan för att plågas tillsammans med sina likar.

Dostoevskij har i *Döda huset* införlivat ett avsnitt som utnyttjar analogin mellan smitta och ondska: i början av romanens andra del anländer Gorjančikov till ortens militärsjukhus, dit tukthusfångar såväl som militärpersoner i olika skeden av åtals- och straffprocessen skickas då de blivit sjuka eller måste återhämta sig från pryglingsstraff. Sjukhussalen skiljer sig från den ”emblematiska” bastuscenen såtillvida att de symboliska inslagen här tycks gå i dialog med den

---

<sup>70</sup> Osip Emil'evič Mandel'stam. *Sobranie sočinenij v trech tomach. T. 2, Proza*. Washington: Inter-Language Literary Associates, 1971, s. 402.

<sup>71</sup> Här följer Dante en tradition etablerad av Thukydid, som i sin skildring av det peloponnesiska kriget låter pestens härjningar i det belägrade Athen spegla sedernas förfall i staden. Boccaccio, en generation yngre än Dante, skulle på samma vis använda pesten i Florens i ramberättelsen till *Decamerone*.

ondska de representerar: det är på sjukhuset Gorjančikov lyssnar till hemska berättelser om kroppsprygel och sadism, och det är där han hör en patient viskande berätta om det fruktansvärda mordet på Akulka. Det är, som Jackson utvecklar, i den av förorening ("pollution") och sjukdom genomsyrade sjukhusmiljön som den mänskliga naturens djupaste fördärv och förnedring ådagaläggs: här når pilgrimen det moraliska helvetets innersta krets.<sup>72</sup>

Gorjančikov nalkas inrättningen med samma upptäckarlust som han visar i resten av romanen: "Я вступил в ограду госпиталя не без некоторого любопытства к этой новой, не знакомой еще мне варьяции нашего арестантского житья-бытья." (PSS 4, s. 131) Smutsen, vars demoniska potential redan diskuterats i relation till bastuscenen, är framträdande även i sjukhussalen; här kombineras den med ohyra och infektion. Själva luften beskrivs som "infekterad": "В палате был чрезвычайно удушливый, больничный запах. Воздух был заражен разными неприятными испарениями и запахом лекарств [...]" (PSS 4, s. 132). Också Dante talar i *Komedins* sjukhusavsnitt om besmittad luft (*Inferno* XXIX 60, s. 125) och om människor med så hög feber att de stinker (*Inferno* XXX 99, s. 130). Stankens betydelse i Dostoevskijs romanvärld framgår bl.a. av namnet på den amoraliske (fader)mördaren Smerdjakov (av verbet *smerdet'*, "stinka"). Smittan och stanken är särskilt effektiva som bilder för synd just för att de är *osynliga*. Dostoevskij betonar särskilt kontrasten mellan det synliga och det dolda: på ytan tycks allting i sjukhussalen blänka, men insidan är kontaminerad:

И хотя в палате, кроме тяжелого запаха, снаружи всё было по возможности чисто, но внутренней, так сказать подкладочной, чистотой у нас далеко не щеголяли. Больные привыкли к этому и даже считали, что так и надо [...]. (PSS 4, s. 136)

Denna *inre smuts* är analog med sjukdom och synd, som båda bryter ner människan inifrån. Motivet igenkänns även i beskrivningen av sjukhusets grönmålade sängar, vars stommar "liksom är förutbestämda" att innehålla vägglöss ("те самые кровати, которые, по какому-то предопределению, никак не могут быть без клопов" – PSS 4, s. 131-132).

Berättaren uppehåller sig särskilt vid den sjukhusrock alla fångar bär. Först beskrivs hur en gammal man med svår snuva systematiskt kletar ner sin nattrock utan att någon av salens invånare, som kanske måste överta den efter honom, kommer med några protester. Gorjančikov börjar med vämjelse syna sin egen rock. Denna rock, som utan att tvättas har överlämnats från fånge till fånge "sedan urminnes tider" och så impregnerats med läkemedelslukt, salvor, var och blod, kallas av Jackson "en symbol för den inkarnerade ondskan": "It testifies not merely to physical filth but to corruption in the very core of Russian life."<sup>73</sup> Liksom ett slags ingrodd

---

<sup>72</sup> Jackson, s. 72.

<sup>73</sup> Jackson, s. 72.

ondska i de ryska sederna har traderats från generation till generation går denna nedsölade rock, som vittnar om lidande och grymhet, ständigt vidare till nya patienter; och alla tycks ta för givet att det ”skall vara så” (”так и надо”).

Smittan har som symbol en dubbelhet som smutsen saknar: sjukdomen utgör på en gång en bild för *synden själv* och för syndens *bestraffning*. Dantes infernaliska sjukstuga är en illustration av denna princip – straffen i Inferno tenderar att spegla eller invertera den synd som bestraffas. Föreställningen att sjukdom är en form av gudomlig vedergällning lär knappast ha omfattats av Dostoevskij, men den finns formellt representerad *Döda husets* beskrivning av gubben med snuva: ”Он всё чихал и всю неделю потом чихал даже и во сне, как-то залпами, по пяти и по шести чихов за раз, аккуратно каждый раз приговаривая: «Господи, далось же такое наказание!»” (PSS 4, s. 135) Sjukhuset blir en plågokammare där bestraffningen orkestreras av offren själva, låt vara på ett mer subtilt sätt än i bastuepisodens piskningsscen. I en miljö av fullkomligt främlingskap inför nästan blir smittan den länk som binder samman individer.<sup>74</sup>

Sjukhuset uppvisar dock samma semantiska instabilitet som *Döda husets* övriga helvetesrum: skildringen av de sjuka anknyter närmast till den evangeliska behandlingen av spetälska, vars humanitära patos är överväldigande: de utstötta sjukdomsoffren är i första hand föremål för ömkan, och den undergörande Jesus uppträder som medlidsam doktor. Läkarna på lasarettet, som kontrasteras mot tukthusets militära befäl, framställs i enlighet med detta kristliga ideal:

Известно всем арестантам во всей России, что самые сострадательные для них люди – доктора. Они никогда не делают между арестантами различия, как невольно делают почти все посторонние, кроме разве одного простого народа. [...] Доктора же – истинное прибежище арестантов во многих случаях, особенно для подсудимых, которые содержатся тяжело решенных... (ZM, s. 46)

Det är inte ovanligt att läkarna tar emot friska fångar, som bara vill få ”vila ut”, eller låter redan tillfrisknade stanna längre än de behöver. Sjukhuset fungerar på en gång som en bild för kollektiv synd, en plågokammare och en tillflyktsort där brottslingen möts av nåd och medlidande.

Såväl bastun som sjukhuset kan betraktas som inverterade kronotoper: badstugan, en lokal vars funktion är att rena, smutsar ner besökarna; sjukhuset, vars funktion är att hela och läka, sprider smitta bland patienterna. Skildringen av sjukhussalen i *Döda huset* är inte en ”infernalisk fresk” där symboler ur olika traditioner plockats ihop; den framstår snarare som en utläggning av

---

<sup>74</sup> Den viktorianske filosofen och samhällskritikern Thomas Carlyle skriver i *Past and Present* (1843) ironiskt om den alienation som framkallats av den industriella revolutionen: ”Never before did I hear of an Irish Widow reduced to ‘prove her sisterhood by dying of typhus-fever and infecting seventeen persons,’ – saying in such undeniable way, ‘You see, I was your sister!’” Smittan som en sammanhållande länk mellan olika samhällsklasser återfinns också i Dickens *Bleak House* (1852-1853), som Dostoevskij sannolikt hade läst.

ondskans demoni, och hämtar sin styrka i utsuddandet av gränserna mellan levande och döda ting: de mänskliga, moraliska kvaliteterna i sjukhusavsnittets berättelser infiltrerar den fysiska miljön, och de yttre symboler som ska konkretisera ondskan är själva osynliga och ogripbara.

## Sammanfattning och slutdiskussion

Kan man iaktta en kronotopisk konstruktion av helvetet i *Anteckningar från Döda huset* jämförbar med Dantes *Gudomliga komedi*?

Den föreliggande uppsatsen har i *Döda huset* identifierat en ”helvetisk kronotop” med drag av åtminstone tre kronotoper: Dantes visionära kronotop, den här skisserade anti-idylliska kronotopen och färdens kronotop. Denna övergripande tidsrumsliga konstellation ligger med vissa variationer till grund för ett antal västerländska helvetesnarrativ, och kan i enlighet med Bachtins kronotopdefinition betraktas som en *genremässig* överensstämmelse mellan två synbarligen mycket olika verk – Dostoevskijs dokumentära roman och Dantes religiösa poem.

Den visionära kronotopens symboliska rum står i *Döda huset* för tukthusets på kristen eskatologi grundade moralisk-metafysiska laddning, och är förbunden med framställningens ikonografiska nivå. Visionens vertikala samtidighet yttrar sig i tukthuset stundvis genom utsuddandet av temporala gränser och koncentrationen av olika tidsfaser i en bild, men kan framförallt förstås såsom samexistensen av olika själstillstånd. Som konsekvens av den visionära kronotopens applikation på en realistisk skildring av 1850-talets Ryssland mytologiseras och universaliseras det dokumentära stoffet.

Medan den anti-idylliska kronotopen är måttligt kompatibel med de kosmiska dimensionerna i Dantes hinsidesvärld utgör den dock en användbar modell för fängelsets ”helvete på jorden”. Anti-idyllen kan sägas ligga bakom tukthusets tryckande stämning, dess känsla av stagnation och bundenhet. Genom speglingen av idyllens rumsliga begränsning och cykliska tidsbild och inversionen av dess organiska band mellan människan, naturen och kollektivet skapas en miljö av helvetisk alienation, monoton och futilitet. Anti-idyllens inversionsprincip kan iaktas i såväl bastuepisoden (bastubesöket resulterar i smuts istället för renhet) som sjukhusavsnittet (istället för att helas blir patienterna smittade).

Dessa två kombinerade statiska, bortomtidsliga tukthuskronotoper står i ett spänningsförhållande till de levande invånarnas medvetanden, som liksom de förtappade själarna i *Inferno* vill spränga de förordnade gränserna för den dödslika tillvaron. Helvetiskronotopens yttre gräns markeras av tröskelmotivet, som i form av ”dödsrikets portar” åskådliggör

korrelationen mellan temporal och spatial begränsning och delar upp romanens rum i två semantiska sfärer enligt paradiset-helvetesdikotomin.

Den anti-idylliska/visionära kronotopen genomkorsas av hjälten-berättarens rörelse. Vägens eller färdens kronotop, koncentrerad i pilgrimsfunktionen, är ett obligatoriskt inslag i helvetesnarrativet. Dostoevskijs pilgrimgestalt Gorjančikov är liksom pilgrimen Dante en projektion av författaren som ung, som kombineras med en äldre författarinkarnation i poeten-berättarens roll. Pilgrimen är en främling i helvetet; Gorjančikovs främlingskap härrör från hans antydda status som politisk fånge och hans börd, och dramatiseras i ett antal episoder. Liksom Dante åtar sig Gorjančikov att undersöka och dokumentera den främmande verkligheten. Hans kunskapsutveckling sammanfaller med en svagt tecknad moralisk progression, som liksom Dantes pilgrimsfärd har opreciserade försyndelser i det förflutna som utgångspunkt; men medan Dante lär sig att ta avstånd från syndarna tränas Gorjančikov i urskiljandet av deras mänskliga potential. Det mystiska skådandet av denna mänsklighet framstår som färdens mål, analogt med Dantes gudsvision. Den fysiska färdens är i *Döda huset* till stor del översatt i en mental process, som ensam realiserar den vertikala-centripetala rörelse som i *Komedin* är rumsligt-konkret.

Genom att införliva ikonografiska element ur bildkonst och litteratur i teckningen av tukthusmiljön skapar Dostoevskij ett starkt visuellt intryck av det helvetiska. Dessa konventionellt etablerade symboler och ornament utgör helvetesgestaltningens mest påtagliga lager i *Döda huset*. Kombinationen av realistisk detalj, suggestiva bildflöden och symbolisk syftning har en förebild i Dantes *Inferno*.

Ryska kulturella föreställningar bildar ofta en naturlig länk mellan den dokumentära verklighetsåtergivningen och den europeiska text- och bildvärld som omger helvetesbegreppet. De sibiriska barrskogarna, stäpperna och floderna bildar ett mytologiskt landskap i den inhemska traditionen, men anknyter också till mytologiskt stoff ur det gemensamma västerländska kulturarvet. Sibiriens dubbla laddning som helvetes- och paradisländskap får introducera *Döda husets* helvetes- och paradisdikotomi, och den ryska folktrons association av bastun med en demonisk oren kraft utgör bakgrund till en helvetesfresk värdig Dante.

Tukthusmiljöernas dubbelhet finns inbyggd i Sibiriens mytologi, som återspeglas i redaktörens förord; den visar sig också i infogandet av det evangeliska fottvagningsmotivet i bastuns helvete, och i sjukhusets dubbla funktion av tillflyktsort och helvetisk tortyrkammare. Framställningens spänning mellan dokumentärt och symboliskt kombineras således med en spänning mellan de två polerna i helvetes- och paradisdikotomin. Omslagen, som sker utan att den fysiska lokalen förändras, tycks i strid med de många indikationerna på att *Döda husets* helvetesbegrepp är *rumsligt* antyda att det helvetiska har en viss självständighet från rummet,

och ska förstås som ett *modus* snarare än en *topos*. Bokens två mest helvetiska interiörer, bastun och sjukhussalen, ligger utanför fängelsets inhägnad, och befinner sig alltså tekniskt sett inte på helvetets territorium.

Förståelsen av helvetet som en kronotop innebär ytterst en metaforisk inversion: det filosofisk-teologiska helvetesbegreppet står utanför tiden och rummet. Denna uppsats har påvisat otaliga *externaliseringar* av det helvetiska. Kronotopens psykologiska implikationer antyder dock potentiella angränsande metaforiska uttolkningar av helvetesbegreppet som mentalt eller moraliskt tillstånd – en motsvarande *internalisering*. Helvetesbegreppets metaforiska betydelsenivåer i *Döda huset* är ämnet för en kommande uppsats.



# Litteraturförteckning

## Primärlitteratur

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

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

## Sekundärlitteratur

Akel'kina, E.A. "Dante i Dostoevskij: recepcija dantovskogo opyta organizacii povestvovanii v 'Božestvennoj Komeditii' pri sozdanii 'Zapisok iz Mertvogo doma'." *Vestnik Omskogo universiteta*, nr. 2 2012, s. 394-399.

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

Bachtin, Michail Michailovič. "Formy vremeni i chronotopa v romane." I: *Sobranie sočinenij v semi tomach. T. 3, Teorija romana (1930-1960)*. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 2012, s. 340-503.

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

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

Diment, Galya och Yuri Slezkine (red.). *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture*. New York: St. Martin's Press, 1993.

Dostoevskaja, A.G. *Vospominanija*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1981.

Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*. London: Robson, 1987.

Gertsen, Aleksandr. *Sobranie sočinenij v tridcati tomach. T. 18, Stat'i iz 'Kolokola' i drugie proizvedenija 1864-1865 godov*. Moskva: Izdatel'stvo akademij nauk SSSR, 1959.

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

Ladin, Jay. "Fleshing Out the Chronotope." I: *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, red. Caryl Emerson. New York: G.K. Hall, 1999, s. 212-236.

Lotman, Jurij och Boris Uspenskij. "Rol' dual'nyh modelej v dinamike ruskoj kul'tury." I: Uspenskij, B.A. *Izbornnye trudy, tom I. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury*. Moskva: Škola "Jazyki ruskoj kul'tury", 1996, s. 338-380.

Lur'je, M.L. och Tarabukina, A.V. "Stranstvija duši po tomu svetu v russkich obmiranijach." *Živaja starina*, nr. 2 1994, s. 22-26.

Mandel'stam, Osip Emil'evič. *Sobranie sočinenij v trech tomach. T. 2, Proza*. Washington: Inter-Language Literary Associates, 1971.

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

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

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

Turgenev, Ivan Sergeevič. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Pis'ma. T. 4, 1859-1861*. Moskva: Nauka, 1987.

Wigzell, Faith. "Reading the Map of Heaven and Hell in Russian Popular Orthodoxy: Examining the Usefulness of the Concepts of Dvoeverie and Binary Oppositions." *Forum for Anthropology and Culture* 2 (2005), s. 346-367.