

# Innehållsförteckning

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Kapitel 1 Inledning.....</b>  | <b>3</b>  |
| Övergripande syfte   | 3         |
| Mina frågor  | 6         |
| Disposition  | 6         |
| Forskningsfokus  | 7         |
| Uppsatsens fokus   | 7         |
| Andra forskningsperspektiv   | 11        |
| Tolkningsmetoder   | 13        |
| <br>   |           |
| <b>Kapitel 2 Uppsatsens avhandling.....</b>  | <b>15</b> |
| Bakgrund   | 15        |
| Den ryska upplysningen   | 15        |
| Nihilismen i Ryssland  | 16        |
| Hegel och Dostojevskijs messianska tankar  | 18        |
| Författaren i det moderna samhället  | 19        |
| <br>   |           |
| Första delen. En annorlunda kunskap formulerad i <i>Idiotens</i> story   | 22        |
| Berättelsen om 'idioten' som en allegori över idioti och kunskap   | 22        |
| Berättelsen om döden: kunskap och tro om varat och tiden   | 24        |
| Berättelsen om "Jesu död på korset": kunskap och tro om döden  | 30        |
| <br>   |           |
| Andra delen. Berättelsen om den goda människan furst Mysjkin   | 35        |
| Dramat om kampen mellan det onda och det goda: Johannesevangeliet som modell för <i>Idiotens</i> form och innehåll | 36        |
| Furst Mysjkin som kenotisk spegelbild av evangeliernas Kristus   | 39        |
| Mötet och dialogen   | 41        |
| Betydelsefulla händelser i <i>Idiotens</i> plot  | 43        |
| S:t Petersburg/Pavlovsk  | 43        |
| Tågupén. Furstens självförståelse och hans möte med Rogozjin   | 46        |
| I Ganjas salong: mötet mellan fursten och Nastasia   | 49        |

|  |    |
|--|----|
| Nastasias födelsedagsfest: mötet mellan fursten, Nastasia och Rogozjin | 52 |
| Furstens besök i Rogozjins hus: mötet mellan fursten och Rogozjin      | 55 |
| I Pavlovsk.: mötet mellan fursten, Aglaja och Nastasia                 | 58 |
| Slutscenen i Rogozjins hus: sista mötet mellan fursten och Rogozjin    | 61 |

**Kapitel 3 Sammanfattning och slutsatser.....66**

|   |    |
|---|----|
| Romanens religiösa innehåll i den övergripande storyn             | 66 |
| Gestaltningen av den goda människan furst Mysjkin i romanens plot | 68 |
| Idioten furst Mysjkin och världen                                 | 72 |

**Käll- och litteraturförteckning.....74**

# Kapitel 1

## Inledning

### Övergripande syfte

Fjodor Dostojevskij reser från S:t Petersburg med sin hustru Anna Grigorjevna på våren 1867 för en kortare vistelse i Europa. Det skulle visa sig att paret av olika omständigheter stannar utomlands i fyra år. Enligt författaren är det svåra år, fyllda av hemlängtan och vantrivsel, och det är under denna period i författarens liv som romanen *Idioten* skrivs.<sup>1</sup>

Redan under resans första månader föds Dostojevskij's idé om att gestalta en skönhet som skulle rädda världen. På bildgalleriet i Dresden tar han djupa intryck av renässansmålarnas dyrkan av 'den sköna människan'.<sup>2</sup> I Basel ser paret Dostojevskij tavlan med titeln "Den döde Kristus i graven" av den tyske 1500-talsmålaren Hans Holbein d.y., vilken starkt berör författaren, och tavlan kommer att bli utgångspunkt för en viktig berättelse om döden i den kommande romanen. Kort därefter, i Genève, börjar han skriva på sin nya bok, och i Florens januari 1869 publiceras romanen och får titeln *Idioten*.

Dostojevskij vill i sin nya roman, bland annat utifrån idén om skönheten som skulle rädda världen, skildra en absolut god människa, men brottas med sitt svåra ämne, vilket framkommer av hans dagboksanteckningar, och i ett brev till sin brorsdotter skriver han:

Romanens huvudidé är att framställa den absolut goda människan. Något svårare än detta finns inte i hela världen, särskilt inte i vår tid. [...] Det goda är ett ideal, men varken hos oss eller i det civiliserade Europa har idealet ännu tagit gestalt. I hela världen finns det bara en absolut god människa, Kristus, och följaktligen är blotta existensen av denna oändligt goda gestalt i sig ett ofattbart under.<sup>3</sup>

Egentligen är begreppet 'en absolut god människa' en paradox för författaren, då det är svårt för honom att bortse från ondskans makt. I min uppsats vill jag visa hur han lyckas lösa problemet med att gestalta en god människa i en komplex tillvaro, där både godhet och ondska existerar. Min hypotes är att Dostojevskij skapar sin idé om den goda människan både

---

<sup>1</sup> Geir Kjetsaa, *Fjodor Dostojevskij. Ett diktarliv*. Stockholm 1986, s. 240. Övriga uppgifter om författarens liv i stycket är från kapitel 8 och 9 i samma bok.

<sup>2</sup> Ibid. s.226.

<sup>3</sup>Ibid. s. 240 f.

med influenser från idealismens tankar om en högre, skönare idévärld och med den rysk-ortodoxa teologins tankar om godhet och ondska.<sup>4</sup>

En av de frågor jag vill undersöka handlar om romanens titel. Hur kopplas begreppet *idiot* till *skönhet* och *godhet*? Frågan blir utgångspunkt för min undersökning av romanens religiösa innehåll, vilket jag visar utifrån *Idiotens* story, berättelsen om en annorlunda kunskap.<sup>5</sup> Den kantianska uppfattningen att kunskap endast kan erhållas genom 'det rena förnuftet' och att människans moral är underställd detta förnuft, kritiserar av författaren, och i uppsatsens avhandling analyserar jag hur berättelsen om furst Mysjkin genomsyras av en kunskapsuppfattning i överensstämmelse med den rysk-ortodoxa teologin. Här framhävs kunskapen om lidandet som en betydelsefull kraft i den mänskliga existensen; lidandet, som enligt Dostojevskij, är ofattbart för det mänskliga förnuftet.<sup>6</sup> Genom lidandet föds medlidandet, vilket enligt den ortodoxa teologin medvetandegör människan om en kärlek som kan förändra världen. Insikten om att det goda, kärleken, kan besegra det onda, föder hoppet om en apokalyps, en vision om en ny värld.

Uppsatsens syfte är också att visa hur godhetens idé omvandlas till en karaktär av "kött och blod", till huvudkaraktären furst Lev Nikolajevitj Mysjkin. Genom att undersöka romanens plot, den berättande texten, om Mysjkins vistelse i S:t Petersburg, vill jag se hur Mysjkin framställs som en kontrast till den egoistiska människan, produkten av västerländsk rationalism. Dostojevskij använder sig ofta av negationer och paradoxer och en av de viktigaste paradoxerna är den om godhet/ondska. Den rysk-ortodoxa synen på det symbiotiska förhållandet mellan dessa två begrepp löper som en röd tråd genom romanen. De framställs som två sidor av samma mynt, för utan ondska kan inte godheten visa sig. Ondskan uppträder dels som demonisk, dels som banal och vardaglig. Orsaken till den banala ondskan är enligt ortodox tro avsaknaden av medlidande och skuld inför "den andre", medmänniskan. Även förnuft och kunskap som ställs mot icke kunskap och paradoxen tid/icke tid, gestaltad i död och uppståndelse, kommer i fokus i min undersökning.

Bortsett från europeisk idealism och rysk-ortodox teologi är det för förståelsen av *Idioten* viktigt att också ta hänsyn till Dostojevskijs kritik av de rationalistisk-nihilistiska idéer med

---

<sup>4</sup> I slutet av 1700-talet växer en romantisk idealism fram med Hölderlin, Hegel, Schiller och Schelling. För att rikta sig bortom förnuftet vill romantiken, som i sig integrerar den estetiska idealismen, framföra "skönhet" som det viktigaste begreppet. Hölderlin: "Finally, the idea which unites everyone, the idea of *beauty*, the word taken in the higher, platonic sense. I am now convinced that the highest act of reason, by encompassing all ideas, is an aesthetic act, and that truth and goodness are only siblings in *beauty*." Moi, T, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, Oxford 2006, s. 72.

<sup>5</sup> De narratologiska begreppen *story* och *plot*, se not 10.

<sup>6</sup> Elena Namli, *Kamp med förnuftet. Rysk kritik av västerländsk rationalism*, Skellefteå 2009, s. 48.

västeuropeiskt ursprung som fick sitt fäste i Ryssland vid tidpunkten då romanen skrevs. Under sina europeiska resor ser han ett egoistiskt synsätt växa fram och forma en hänsynslös värld. Författaren är starkt kritisk till de ateistiska och materialistiska krafter, vilka han anser dominerar utvecklingen i västvärlden. I stället vill han som författare beskriva en annan människa och ett annat samhälle.

Michael Bachtin, rysk litteraturkritiker och filosof, som ingående har analyserat Dostojevskijs verk, menar att hans romankaraktärer är gestaltade idéer, som säger något om världen: ”Dostojevskijs hjälte är inte bara ett ord om sig själv och sin närmaste omgivning utan också ett ord om världen: han är inte bara en människa som erfar, han är en ideolog.”<sup>7</sup> *Idioten* med sitt tema om godhet, medlidande och individuellt ansvar kan appliceras på Bachtins teorier om människans ansvar för sig själv och sin unika position i varat och med hennes ansvar inför den andre. Mot bakgrund av 1900-talets brutala historia, där individen underordnades ledaren/staten i auktoritära system, såsom i Josef Stalins Sovjetunionen och Adolf Hitlers nazistiska Tyskland känns frågan om människans individuella ansvar ständigt aktuell.<sup>8</sup>

Intressant ur ett reflekterande perspektiv på vår historia och på Dostojevskijs betydelse som ideolog, är ett manifest som gavs ut 1909 av några ledande författare från den ryska intelligentian. Manifestet, ”Vechi” (Vägmärken) är en programförklaring som pekar på behovet av ett nytt samhälle. Här återkommer Dostojevskijs tankar om faran med en rationalistisk och materialistisk människosyn. En av deltagarna, Semjon Frank, menar att den radikala intelligentian bekänner sig till hämningslös egoism, vilket leder till auktoritativ moralism; auktoritära, diktatoriska system som skapar en moral där ledaren/staten överordnas individen. Man uppmanar också till omprövning av nihilismens förnekande av det personliga ansvarstagandet och visar på behovet av att knyta den pågående samhällsutvecklingen till en etik grundad på den ryska ortodoxin.<sup>9</sup> Då Sovjetunionen under Stalin förvandlades till ett samhälle där individens ansvar och medmänsklighet underordnades staten, erhåller Vechi-författarnas ord en i det närmaste profetisk innebörd.

---

<sup>7</sup> Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, Gråbo 1991, s. 85.

<sup>8</sup> Michael Bachtin, *Toward a Philosophy of the Act*, University of Texas Press 1993, s. 40 f.

<sup>9</sup> Nicolas Zernov, *Vishet I exil. Den ryska religiösa revolutionen i det 20:e århundradet*. Skellefteå 1993, s. 106.

## Mina frågor

- Hur kommer romanens religiösa innehåll till uttryck i den övergripande storyn om ”idioten”?
- Hur framställs idioten, eller den goda människan furst Mysjkin, i romanens så kallade plot?
- Vad menas med att idioten furst Mysjkin skulle kunna rädda världen?

## Disposition

Uppsatsen består av tre kapitel eller avdelningar. Ett inledande kapitel som handlar om uppsatsens övergripande syfte samt avhandlingens tre frågor, vilka handlar om hur romanens religiösa innehåll kommer till uttryck i den övergripande storyn, om hur den goda människan furst Mysjkin framställs, och vad som menas med att idioten furst Mysjkin skulle kunna rädda världen. I samma kapitel presenteras uppsatsens forskningsfokus utifrån västerländsk idealism, den rysk-ortodoxa traditionen, den ryska kritiken av det västerländska förnuftet, samt den kristna personalismen med utgångspunkt i inkarnationsbegreppet. Under denna rubrik behandlas även Bachtins *Toward a Philosophy of Act* vars handlingsfilosofi jag använder i analysen av den goda människan furst Mysjkin.<sup>10</sup> Därefter presenteras Dostojevskijforskningen utifrån ett västerländskt perspektiv. I det inledande kapitlet redogörs också för tolkningsmodeller utifrån Torsten Petterssons teorier om författarcentrering och textcentrering.

Kapitel två utgörs av själva avhandlingen. Först presenteras en bakgrund för den tradition i vilken romanen har växt fram. Här tar uppsatsen upp den ryska upplysningen, nihilismen, Dostojevskijs messianska tankar utifrån Hegels filosofi samt allmänt om författarrollen i det

---

<sup>10</sup> De narratologiska begreppen *story* och *plot* definieras av Aristoteles i hans *Poetik* enl. följande: ”storyn, myten, berättas genom händelser; början av storyn orsakar effekterna, slutet. Händelserna i sig själva konstruerar dramat. Ploten är de från storyn organiserade händelserna genom vilka karaktärerna gestaltas.” (Min sammanfattning) Gérard Genette har i *Narrative Discourse*. följande definition: ”I propose [...] to use the word *story* for the signified or narrative content [...] to use the word *narrative*, for the signifier, statement, discourse or narrative text itself, and to use the word *narrating* for the producing narrative action [...]. (s.27) Den ryska formalismen, föregångare till strukturalismen, med Viktor Sklovskij, använder termerna *fabel* och *sujett*. Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1. Lund 1992, s 7 ff..I uppsatsen använder jag termerna *story* och *plot*.

moderna samhället. Den första huvudavdelning utgår från *Idiotens* story, vilken enligt mig primärt handlar om en annorlunda kunskap. Teoretiskt underlag för denna analys är den heliga dårskapen, förnuft och tro, apofatisk teologi och ikonteologi, och från utgångspunkt i romanens titel följer sedan berättelserna om döden med fokus på Holbeins tavla av den döde Kristus. Den andra delen utgår från romanens plot, den ordnade, berättande texten, som handlar om när furst Mysjkin kommer till S:t Petersburg. Grundläggande begrepp för denna textanalys är inkarnation, kenotisk etik och religiös existentialism. Textanalysen består av en jämförelse mellan *Idioten* och Johannesevangeliet. Därefter följer analysen av Mysjkin som kenotisk spegelbild av evangeliernas Kristus, där det etiska idealet handlar om att avsäga sig makt för att ge utrymme åt nytt liv. Här är liknelsen om vetekornet som dör och ger rik skörd betydelsefull. Detta etikavsnitt följs av Bachtins relationsmodell ”jag-för mig själv”, ”jag-för den andre”, ”den andre-för mig” i mötet och dialogen mellan Mysjkin och romanens karaktärer. För att förstå furst Mysjkins förankring i tid och rum definieras först begreppet kronotop. Därefter följer avsnitten som handlar om furst Mysjkins tid i S:t Petersburg och Pavlovsk.

Uppsatsens tredje och sista kapitel består av en sammanfattning samt av svar och slutsatser av de tre ställda frågorna.

## Forskningsfokus

### Uppsatsens fokus

Min hypotes är att Dostojevskij skapar sina romankaraktärer utifrån en egen religiös etik. Författaren anser att filosofen Kants förnuftsbegrepp är ofullständigt, då lidandesproblematiken inte kan förklaras, och med denna utgångspunkt skapar han en egen förklaringsmodell genom att använda den rysk-ortodoxa synen på lidande/medlidande och ondska/godhet för en meningsfull förståelse av moral och etik.

Som stöd för min argumentering att *Idioten* handlar om en annorlunda kunskap använder jag mig av bland annat Elena Namlis forskningsresultat. Hon har granskat den ryska kritiken av västerländsk rationalism med utgångspunkt i Dostojevskijs *Bröderna Karamazov*.<sup>11</sup> Min

---

<sup>11</sup> Elena Namli, *Kamp med förnuftet. Rysk kritik av västerländsk rationalism*, Skellefteå 2009. (Namli är i dag professor i etik vid Stockholms teologiska högskola)

utgångspunkt, att författaren är präglad av både västeuropeisk och rysk tradition, får stöd i Namlis forskning, som slår fast att rysk filosofi och teologi både identifierar sig med den europeiska kulturen och tar avstånd från den; man lånar etablerade mönster i den västerländska kulturen för att sedan förändra dem.<sup>12</sup> Namli hänvisar till föreläsningar som Dostojevskij höll, där han har talat om Rysslands förhållande till väst, och där han framhållit att Ryssland är annorlunda och har en specifik uppgift i världen. Hon menar att han är kritisk till den framväxande materialismen i väst och vill se en annorlunda utveckling i öst. Under min rubrik ”Första delen. En annorlunda kunskap formulerad i *Idiotens* story” kommer jag att gå närmare in på Namlis forskningsresultat.

En annan Dostojevskijforskare, vars argument jag använder mig av är Malcolm Jones, som tar sin utgångspunkt i Dostojevskijs ortodoxa tro. Han sammanfattar sina reflektioner med följande ord: ”Moreover, the religious dynamic of Dostoevsky’s novels clearly corresponds to a process that continues recognisably in our own day. Dostoevsky undoubtedly hoped that these shoots of a new faith would lead back to a renewed form of Russian Orthodoxy”<sup>13</sup> [Min kursivering]. Samtidigt, framhåller Jones, är Dostojevskij ambivalent i sin tro, vilket framkommer i brevet han skriver till sin väninna Natalia Fonvizina 1854: “I confess that I am a child of my age, a child of unbelief and doubt up to this very moment, and I am certain that I shall remain so to the grave. [...] Even if someone were to prove to me that the truth lay outside Christ, I should choose to remain with Christ rather than with the truth.”<sup>14</sup> Denna religiösa ambivalens, menar Jones, löper som en röd tråd genom Dostojevskijs författarskap. Samtidigt kämpade Dostojevskij mot de västeuropeiska, rationalistiska idéer som präglade hans samtid och i stället framhåller han Ryssland med sin känsla för universalitet och försoning. ’Sobornost’, den ortodoxa kyrkans gemenskapstanke, blir enligt Jones, ett ideal både för slavofilin, den nationella rörelsen i Ryssland, och för Dostojevskij.

En viktig utgångspunkt för min analys utgörs av den kristna personalismen, där inkarnationstanken står i fokus. I *Dostoevsky on Evil and Atonement* framhåller författarna Linda Kraeger och Joe Barnhart en personalistisk tolkning av Dostojevskijs kristna tro.<sup>15</sup> Kristen personalism tar sin utgångspunkt i inkarnationen, som säger att Gud blir människa genom att Jesus Kristus kommer till jorden. Att vara människa innebär att personligen vara involverad i skapelsen: ”To become involved deeply and directly in human experience is to

---

<sup>12</sup> Ibid. s. 15.

<sup>13</sup> Malcolm Jones, *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, London 2005, s. 153.

<sup>14</sup> Ibid. s. 7.

<sup>15</sup> Linda Kraeger, Joe Barnhart, *Dostoevsky on Evil and Atonement The Ontology of Personalism in His Major Fiction*. The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York 1992.



face suffering and death inevitably.”<sup>16</sup> Kraeger och Barnhart menar att Dostojevskij framlägger en teori om människan och hennes existens, vilken har långtgående konsekvenser för social teori, moralfilosofi och metafysik. Speciellt förbinds den ursprungliga mänskliga ondskan inte endast med skuld utan också med frihet, förlåtelse och mänskligt medlidande. Mänsklig ondska kommer från människans jordiska existens, där konflikter uppstår. Utan konflikter uppkommer inget lidande.<sup>17</sup> Och ur lidandet föds medlidandet och den mänskliga kärleken. Författarna menar att Dostojevskij ser på jorden som en inkarnation av Gud, medan Ryssland ses som det gudomliga.<sup>18</sup> Vidare anser de att Dostojevskij i stället för en värld styrd av mänskligt förnuft vill se en tillvaro grundad på en kristen personalism i en anda av broderskap: ”[...] but his exaltation of Russia was, in its best, an expression of an idealistic or romantic idea of his country’s capacity to lead the way in establishing universal human brotherhood.”<sup>19</sup>

Jag menar att inkarnationstanken är väsentlig för förståelsen av furst Mysjkin som den goda människan; fursten är involverad i skapelsen genom sina handlingar och han handlar utifrån ett gott etiskt sinnelag. Och även Mysjkin ger uttryck för tankar om ett hägrande ryskt, messianskt rike. Dock menar Kraeger och Barnhart att furst Mysjkin misslyckas i sitt uppdrag att förändra världen. Författarna anser att Dostojevskij använder Mysjkin som en ”stalking horse of the Christ figure” för att se hur godhet och absolut skönhet klarar sig i en värld av syndare, och de kommer fram till att Mysjkin är för svag för uppdraget att besegra ondskan, och de upplever att han aldrig blir fullt mänsklig. De ser honom som ett barn och därför blir hans inkarnation ofullkomlig, och han blir i stället en del av den oundvikliga ondskan.<sup>20</sup> Författarnas slutsatser om Mysjkin är intressanta för min uppsats, även om min tolkning kommer att ha ett annat fokus. Jag väljer i stället att betrakta Mysjkin som en representant för en kenotisk etik, där förnuft transformeras till icke-kunskap enligt apofatisk teologi; något jag återkommer till längre fram i min uppsats.

När det gäller min analys av furst Mysjkin använder jag Michail Bachtins teorier i *Toward a Philosophy of the Act*.<sup>21</sup> Bachtin presenterar här en etik vilken grundar sig på en icke-rationalistisk filosofi och utgår från människans handlingar och därmed hennes ansvar. Namli

---

<sup>16</sup> Ibid. s. 85.

<sup>17</sup> Ibid. s. 7.

<sup>18</sup> Ibid. s. 84.

<sup>19</sup> Ibid. s. 154.

<sup>20</sup> Ibid. s. 113 ff.

<sup>21</sup> Bachtin, *Toward a Philosophy of the Act*, s. xxii.

ser hans etik som en utveckling av Kants praktiska förnuft. Handlingen är en tilldragelse i ”med-varat”, där människans val är unikt och avgörande.<sup>22</sup>

Joseph Frank, amerikansk Dostojevskijforskare, anser att Bachtins tankar kan beskrivas som en form av ’religiös existentialism’. Han hänvisar till ett citat från forskarna Katerina Clark och Michael Holquist utifrån ett paradigm om Kristus: ”Christ gave up the privileges of divinity, his uniqueness, to share the general condition of humanity, a model establishing the priority of shared as opposed to individual values”.<sup>23</sup> När jag i min analys använder uttrycket ’religiös existentialism’ utgår jag från följande definition: 1) ’existentialism’ är *den unika situationens handlingsetik* eller *existentialismens situationsetik*. Enligt den franske filosofen och författaren Jean Paul Sartre handlar det om en etik som grundar sig på begreppet frihet, vilken visar sig i människans förmåga att välja. Sartre menar att i stället för att Gud skapar efter en lagbunden plan, skapar människan själv mening åt sitt liv.<sup>24</sup> 2) *Religiös etik* innebär enligt Ragnar Holte en etik som bygger på ett teologiskt innehåll, till exempel på en viss bibeltolkning; ”[T]eologin sätter in etiken i en vidare ram, vars uppgift är att fungera som ett slags kristen totaltolkning av livet.”<sup>25</sup> Begreppet *religiös existentialism* har jag utvecklat med utgångspunkt i Ruth Coates tolkning av Bachtins *Toward a Philosophy of the Act*.<sup>26</sup> I sin bok *Christianity in Bachtin. God and the exiled author*<sup>27</sup> tycker sig Coates se ett existentiellt pågående drama i Bachtins värld: ”His understanding of reality incorporates an awareness of ’primal fault’ and strong sense of moral struggle in the attempt to heal the gap.[...] I should like to suggest that ’Philosophy of the Act’ can legitimately be read through the Christian motifs of the Fall, or fallenness, and Incarnation.”<sup>28</sup> Det existentiella dramat handlar om syndafallet med ondskans inträde i skapelsen, vilket skapar en dualistisk kamp mellan det onda och det goda. Den demoniska ondskan som är en del i skapelsen, yttrar sig i lidandet, ett lidande som i sig väcker medlidande i en ständig process, där lidande, skuld och medlidande leder till förnyelse, som ska leda till den fullkomliga skapelsen, där det goda till slut besegrar det onda.

Enligt ortodox teologi samverkar ondskan och godheten som två sinsemellan förbundna krafter i denna pågående skapelseprocess. En komplex samverkan mellan det onda och det

---

<sup>22</sup> Namli, E, s. 211 ff.

<sup>23</sup> Joseph Frank, ”The Voices of Mikhail Bachtin”, artikel från *The New York Review of Books* 1986, s.7.

<sup>24</sup> Ragnar Holte, Hans Hof, *Etiska problem*, Lund 1977, s. 46 f.

<sup>25</sup> Ibid. s. 162.

<sup>26</sup> Bachtin, se not 8, 21.

<sup>27</sup> Ruth Coates, R, *Christianity in Bachtin. God and the exiled author*. Cambridge, 1998.

<sup>28</sup> Ibid. s 29.

goda beskrivs av Michail Bulgakov i *Mästaren och Margarita*.<sup>29</sup> Som motto för romanen har Bulgakov valt ett citat ur Goethes *Faust*: ”Jag är blott en del av den kraft som ständigt vill det onda men ständigt gör det goda.” I en typ av fantastisk realism beskriver Bulgakov den personifierade ondskan i Wolands gestalt, vars roll är tvetydig då han, djävulen, framställs som de goda sedernas försvarare.

I romanens efterskrift beskriver dess översättare Lars Erik Blomqvist två djävulstraditioner i den ryska litteraturen: ”Å ena sidan finns där demonen, den fallne ängeln, den evige upprorsmannen, Jesu jämlike, antikrist. [...] Å andra sidan finns där den rena satanismen, den förkroppsligade nedrigheten, vulgariteten, lågsinheten, det motbjudande.”<sup>30</sup> I *Idioten* personifieras den demoniska ondskan av karaktären Rogozjin. I dialogen mellan Mysjkin och Rogozjin visar sig kampen mellan ont och gott som existentiell, då den bestämmer deras liv. Men som aktörer i varat är de beroende av en högre makt, som de inte kan kontrollera, nämligen ödet, eller med religiöst språkbruk, kampen mellan Gud och Djävulen.

### **Andra forskningsperspektiv**

Till skillnad från min studie som tar sin utgångspunkt i både västeuropeisk och rysk tradition, finns det forskare som utgår från att Dostojevskijs författarskap och hans religiösa idéer till största delen har sina rötter i den europeiska kulturen, i synnerhet i den tyska idealismen. Steven Cassedy, professor i slavisk och jämförande litteratur vid universitetet i San Diego har i *Dostoevsky's Religion* analyserat Dostojevskijs författarskap utifrån ett religiöst perspektiv.<sup>31</sup> Hans slutsats är att egentligen handlar Dostojevskijs religion mer om strukturer och om trons natur och inte så mycket om ett innehåll: ”So Dostoevsky didn't leave us with a Dostoevskian religion. Dostoevsky's religion' is not that. Instead, it's a hugely powerful commentary on religion – above all, on one religion in particular – and a defined set of issues associated with religion.”<sup>32</sup> Cassedy går igenom Dostojevskijs tradition och ser samband och påverkan från den tyska idealismen och romantiken. Även den slavofila framväxten i Ryssland och debatten kring den ryska ortodoxin ser han som resultat av kontakten med 1800-talets tyska romantik med den filosofen Johann Gottlieb Fichtes definitioner av folk och

---

<sup>29</sup> Michail Bulgakov, *Mästaren och Margarita*, Stockholm 1971.

<sup>30</sup> Ibid. s 375.

<sup>31</sup> Steven Cassedy, *Dostoevsky's Religion*, Californien 2008.

<sup>32</sup> Ibid. s. 181.

nation knutna till religionen och Hegels lagbundna historiesyn, där folkanden driver utvecklingen framåt. Dostojevskijs nationalism och hans religiösa idealism har sina rötter i väst menar Cassedy. I första hand finner han Kant och Hegel som betydelsefulla inspirationskällor, och han ställer till slut följande fråga: ”... so is Dostoevsky just a German intellektual dressed up in Russian clothes?”<sup>33</sup>

Kärnan i Dostojevskijs religion kan enligt Cassedy koncentreras i fyra punkter som enligt honom är sprungna ur västeuropeisk idealism, nämligen för det första att det finns en övernaturlig värld som vi inte har tillgång till. Det andra är att i denna värld finns idealen om till exempel den perfekta kärleken och den perfekta tron och hemligheterna om den gudomliga rättvisan. Den tredje punkten handlar om den perfekta kärleken, vilken definieras som en absolut syntes av det individuella som uppgår i alla och allting, med resultat att det individuella upphör att existera. Fjärde punkten handlar om att vi har fått budord att hålla, men det är bortom vår makt att lyda dem fullständigt.

Cassedy ser furst Mysjkin som ”a walking definition of the unattainability of perfect love and faith.”<sup>34</sup> Jag kan hålla med Cassedy om Dostojevskijs arv från den västerländska idealismen. Dostojevskijs tankar om en annan tid i ”Masha entry”, författarens anteckningar från likvakan över sin första hustru, som analyseras av Cassedy, tycker jag till exempel sammanfaller väl med Solovjovs idéer om kosmos, allenheten och med tysk idealism.<sup>35</sup> Dostojevskij säger också att det är omöjligt att älska sin nästa som sig själv; först när individualiteten upphör kan en känsla av den totala kärleken uppnås. Men den västerländska idealismen räcker inte fullt ut för en meningsfull tolkning av romanen som helhet, utan här menar jag att den ortodoxa religionen med sin syn på ondska och godhet är betydelsefull för en meningsfull förståelse.

Wil van den Berchen, slavist och professor i den ryska ortodoxa kyrkans historia, menar att Dostojevskij företrädesvis är inspirerad av Västeuropa, då han ser tydliga drag av liberal protestantism i författarskapet.<sup>36</sup> Berchen pekar på influenser från David Strauss, en 1800-talsforskare, som ser Jesus som en historisk person och religion som en mänsklig konstruktion. Berchen menar också att Dostojevskij har sina rötter i fransk socialism och

---

<sup>33</sup> Ibid. s. 181.

<sup>34</sup> Ibid. s. 177.

<sup>35</sup> Se uppsatsens text under rubriken ”Berättelser om döden: kunskap och tro om varat och tiden”.

<sup>36</sup> Wil van den Berchen, *Christian Fiction and Religious Realism in the Novels of Dostoevsky*, Anthem Press, Uk, USA 2011.

hänvisar till det för Dostojevskij så viktiga begreppet ”broderskap”. Det slavofila, menar han, finns i omnämmandet av det ryska folkets fromhet och dess mission i världen.<sup>37</sup>

En uppfattning som framkommer i *Idioten*, enligt Berchen, är att ett rationellt språk inte kan uttrycka den djupaste kärnan i människan. Men, menar han, *Idioten* är en ambivalent roman, där furst Mysjkin inte lyckas att påverka eller förändra världen: ”Myshkin did not become the personification of an ideal Christian, let alone a symbolical Christ-figure, in spite of his evangelical virtues and his deep remarks on belief. He fails in his ethical calling. All the main characters in the novel come to a bad end.”<sup>38</sup> Även skönheten som ideal misslyckas, menar han och kommer fram till slutsatsen att Dostojevskijs karaktärer formas av etisk-religiösa idéer, som har lite att göra med den ryska ortodoxin. Precis som Cassedy ser han författaren som en representant för den allmänna europeiska kulturen.<sup>39</sup>

I Berchens analys blir alltså *Idioten* en framställning av ett totalt misslyckande i försöket att rädda världen. I min analys, där jag hävdar att även den rysk ortodoxa traditionen är av betydelse för Dostojevskij, blir tolkningen av romanens innehåll och dess karaktärer en annan. Särskilt viktig blir den ortodoxa synen på skapelsen, där människan är en aktiv deltagare i kampen mellan det onda och det goda, där ondskan och godhet genomsyrar tillvaron i ett motsatsförhållande i likhet med ljus och mörker och där ondskan är en nödvändig förutsättning för godheten. Mysjkin blir i min tolkning en kenotisk person som vill besegra ondskan genom att frånsäga sig makt, då han, liksom den helige dåren, anser att makt föder ondskan.

## Tolkningsmetoder

Att studera livsåskådningar i skönlitteratur innebär enligt litteraturforskaren Torsten Pettersson att undersöka en konstform som erbjuder djuplodande insikter i människans villkor. En analys bör, enligt Pettersson, omfatta hur åskådningen gestaltas, hur den kommer till uttryck genom specifikt litterära dimensioner och visa hur den indirekt kommer till uttryck i

---

<sup>37</sup> Ibid. s.17 f.

<sup>38</sup> Ibid. s. 123.

<sup>39</sup> Ibid. s. 127.

intrig, karaktärsteckning, symbolik, likaväl som i direkta diskursiva utsagor. Den estetiska formen säger mycket om textens budskap och innehåll.<sup>40</sup>

Pettersson tar upp begreppen författarcentrering och textcentrering som två olika synsätt inom tolkningstraditionen. Författarcentrering innebär att den livsåskådning som framkommer i ett verk motsvarar författarens vid tiden för verkets tillkomst. Det textcentrerade synsättet innebär att texttolkaren tolkar själva texten. Livsåskådningen är en litterär konstruktion vars förhållande till författarens personliga livsåskådning aldrig kan avgöras med någon säkerhet. Pettersson vill peka på ett tredje synsätt, där litteratur är texter som man läser dubbelt och inkonsekvent: än med anknytning till författarens antagna meningsproduktion, än med klart avsteg från denna. Man kan förutsätta samband mellan texter inom ett författarskap och man kan relatera livsåskådningen till ett sociokulturellt sammanhang. Pettersson menar att denna tredje tolkning är vanlig: ”men de flesta tolkningar lyfter alltså, [...], fram en livsåskådning som inte stabilt kan tillskrivas vare sig författaren eller texten – den är förlagd än till den ena, än till den andra instansen.”<sup>41</sup>

Som tolkningsmodell vill jag använda mig av Petterssons ”tredje väg”, där författarens intention kan härledas till texter både inom och utanför själva romanen. I en nära textanalys kommer jag att använda narratologiska strategier utifrån begreppen story och plot. Storyn är de handlingar som ger berättelsen dess signifikans: dess syfte och tematiska innehåll. Ploten är den organiserade berättelsen, där teman och syfte vävs in i texterna till en helhet. Uppsatsens religiösa tema analyseras utifrån begreppet story. Furst Mysjkin som romanens huvudkaraktär analyseras utifrån berättelsens plot,<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Att fånga världen i ord. Litteratur och livsåskådning. Teoretiska perspektiv.* Red. C.R. Bråkenhielm, Torsten Pettersson, Skellefteå 2003, s 11. Se även ”Rysk formalism”, i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1.* Lund 1992 som behandlar den ryske forskaren Viktor Sklovskijs begrepp story, subjett.

<sup>41</sup> *Ibid.* s 22.

<sup>42</sup> Se not10. Även Peter Barry, *Beginning theory*, Manchester University Press, 2009, ”Narratology, Aristotle”, s 215 f.

## Kapitel 2

### Uppsatsens avhandling

#### Bakgrund

Inledningsvis vill jag lyfta fram några frågor som genomsyrade debatten i Dostojevskijs samtid. Syftet är att ge en förförståelse till min analys av *Idioten*, vilken till stor del bygger på litteraturteoretiska metoder inom strukturalismen och narratologin, där kontexten anses betydelsefull och ofta används som en kod för att tolka litterära texter.<sup>43</sup> Elena Namli, vars verk *Kamp med förnuftet* jag använder i mitt forskningsfokus, menar att Dostojevskijs författarskap präglas av en specifik rysk kontext. Hon lyfter fram hans samtids ryska filosofer, som passionerat avvisar det västerländska förnuftet, och hon hävdar att för att få en djupare förståelse av Dostojevskij och den ryska filosofin måste man vara medveten om den ryska historiens speciella karaktär:

Ryssar har inte fått uppleva stabilitetens fördelar, de har knappt hört talas om lugna perioder av fred och arbete. Desto tydligare blir deras längtan efter det bestående, en längtan som i första hand visar sig i den religiösa och folkliga konsten. Stabiliteten som ryssarna längtar efter är inte en som kan uppnås med hjälp av social ordning och teknologiska framsteg. [...] det går ut på att själva tragiken bär med sig något av värde.<sup>44</sup>

#### Den ryska upplysningen

Dostojevskijs tradition vad gäller hans västeuropeiska arv finns i den ryska upplysningen, vilken påbörjas under 1700-talets senare hälft. Viktigt för spridandet av upplysningens idéer och ett västerländskt inflytande är att all högre utbildning underställs staten. Författaren blir tidigt väl insatt i det europeiska kunskapsarvet, då han får en gedigen utbildning.

En av de viktigaste filosofiska frågorna i Dostojevskijs Ryssland handlar om tro och förnuft, en fråga som jag i min inledning omtalar som viktig i *Idioten*. Individens anses enligt upplysningens idéer styras av sinnesintryck från erfarenhet och social omgivning; hon är fri

---

<sup>43</sup> Jonathan Culler, *Literary Theory*, Oxford 2000, s 83-94, (Narrative), s. 137-139 (Structuralism).

<sup>44</sup> Elena Namli, *Kamp med förnuftet. Rysk kritik av västerländs rationalism*. Skellefteå 2009, s. 47 f.

från metafysik och nedärvda vanor. All kunskap är producerad av människan själv. Konsekvenserna av denna filosofi, representerad av bland annat John Locke (1632-1704) och David Hume (1711-1776), resulterar i en ateistisk livsinställning; ”Gud är död” och människan är fri att forma sin egen värld. Frihet blir ett viktigt begrepp, likaså människans ansvar. Att vara rationell och förnuftig skulle leda till mänsklig lycka.

Under rubriken ”Russia’s eighteenth-century Enlightenment” pekar författaren Gareth Jones på betydelsebärande företeelser under Peter den stores tid.<sup>45</sup> Han visar på hur den filosofiska utvecklingen i Ryssland blir beroende av Tyskland och Frankrike; Gottfried Leibniz (1646-1716) och René Descartes (1596-1650) blir tongivande filosofer, och deras rationella världssyn får stort inflytande över den ryska upplysningen. År 1725 grundas Vetenskapsakademien i Ryssland, vilken domineras av tyskar, och även studier vid tyska universitet är vanliga.

Då upplysningstidens idéer strider mot den ortodoxa traditionen, stärker staten sin makt över kyrkan genom en omorganisation utifrån ett upplysningsideal om ett världsligt styre för folkets bästa. Den tidigare ordningen Gud, kyrkan, tsaren ändras så att tsarens makt förstärks och blir direkt underställd Gud. Kyrkans fokus kommer att ligga på liturgin, ritualer och dogmer. Den heliga synoden skapas. Samtidigt växer en rysk ortodox rörelse fram som motkraft till det nya västerländska inflytandet. De gammeltroendes religion med sin apokalyptiska vision om ett nytt rike, blir stark under 1800-talet, och den europeiska nationalismen framträder i Ryssland i form av den slavofila rörelsen.<sup>46</sup> Intresset för den ortodoxa traditionen lyfter fram legender och helgonberättelser, vilka blir viktiga kontexter för Dostojevskij.

## **Nihilismen i Ryssland**

En annan för Dostojevskij viktig diskurs är den under 1860-talet aktuella debatten kring nihilismen. Debatten om nihilismen fördes inom litteraturen och dess främste företrädare är Tjernysjevskij, som med romanen *Vad bör göras* framför en utilitaristisk etik, där upplyst

---

<sup>45</sup> W Gareth Jones, ”Russia’s eighteenth century Enlightenment”. Ur *A History of Russian Thought*, edited by Leatherbarrow and Offord, Cambridge University Press 2010, s. 73-94.

<sup>46</sup> De gammeltroende knöt an till myterna om Moskva och S:t Petersburg, där Moskva är Roms efterträdare för kristenheten och representerar hoppet om ett nytt Jerusalem. Petersburg är syndens stad som ska gå under i kampen mellan det onda och det goda. Se Emerson, C, *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, s. 179 ff. Se not 122.



självintresse anses kunna göra det perfekta samhället möjligt. Här framförs ett slags inverterad egoism som liknar altruism. Tjernysjevskij framhåller Kristallpalatset i London som förebild för ett framtida, utvecklat samhälle, som bygger på en materialistisk historiesyn. Dostojevskij deltar i debatten, främst genom sin roman *Anteckningar från källarhållet* (1864) där han kritiskt granskar nihilismen.<sup>47</sup> Kristallpalatset i London står, enligt Dostojevskij, för en för människan negativ utveckling, där egoism och egenvinning styr samhället.

Nicolas Zernov (1898-1980), rysk teolog, menar att då mycket av Dostojevskijs idéer om människan och världen växer fram genom negationer till samtida etablerade uppfattningar, blir den så kallade intelligentian, inom vilken nihilismen uppstår, betydelsefull för en förståelse av hans tankar. Intelligentian är, menar Zernov, inget politiskt parti, dess sympatisörer finns i olika samhällsgrupper, men är avgränsat från det övriga folket. Genom västerländsk ateism och materialism vill man inom denna radikala intelligentia forma en ny människa och ett nytt samhälle. Till skillnad från västvärldens framväxande individualism betonar man kollektivet, det ryska folket och dess frälsning. Zernov ser en inbyggd motsägelse i en heroisk idealism och i ett materialistiskt synsätt på människan, som blir som ett djur i en darwinistisk utvecklingskedja. Detta betraktelsesätt kallar han idealistisk nihilism eller en självförnekande egoism. Orsaken till uppkomsten av denna 'hybrid' mellan västerländsk utilitarism och den s.k. ryska själen, ser Zernov i det tvära brottet mellan öst och väst i Peter den stores auktoritärt införda 'upplysningstid'. Ryssland har i sin historia ingen renässanstid utan går från ett medeltida samhälle till en modern upplysningstid.<sup>48</sup> Han kommer fram till att Dostojevskijs författarskap ofta bygger på paradoxer, vilka har sin grund i ett nihilistiskt tankesystem, vilket bygger på en från väst lånad ateism av dogmatisk karaktär, och som har skapat grogrunden för en hjältedyrkan; hjälten, inte Gud, ska frälsa det ryska folket.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Richard Peace, "Nihilism": "Det nya folket" som framträder på 1860-talet, menar Peace, har sitt ursprung i de teologiska skolorna och deras seminarier. Ordet seminarist får samma innebörd som nihilist. Rörelsen blir en reaktion mot seminariernas brutalitet, dåliga förhållanden och deras auktoritära förhållningssätt. Begreppet nihilist förekommer först i Turgenjevs *Fäder och söner*, 1862. Ur *A History of Russian Thought*, edited by Leatherbarrow och Offord, Cambridge University Press 2010, s. 116-140.

<sup>48</sup> Zernov, *Vishet i exil*, baksidestexten.

<sup>49</sup> Zernov s. 110.

## Hegel och Dostojevskijs messianska tankar

Friedrich Hegel (1770-1831) är en annan viktig inspirationskälla för den tidens tankar om världen. Den drivande rörelsen i historien är enligt Hegel dialektisk i tes, antites, syntes. När tiden är mogen för de förändringar som står för dörren, hittar världsanden individer som kan genomföra dem. Särskilt intressant är Hegels åsikter om det sociala samfundet och staten. Han ser tillvaron som en organisk helhet. I sin kritik mot upplysningens lycko-och trivseletik, vill Hegel skapa en överindividuell, tidlös världsordning, där den enskilda individen inte bara spelar en underordnad utan också en tjänande roll. Människans självrealisering kallar Hegel frihet. Frihet är historiens mål.<sup>50</sup>

Hegels filosofi kan liknas vid eskatologin i den rysk-ortodoxa traditionen. Nikolaj Berdjajev (1874-1948), rysk religionsfilosof, tar i sin bok *Den ryska idén* upp dessa likheter. Eskatologin är, menar han, ett radikalt ifrågasättande av de bestående ordningarna i världen och gudsrikesetiken visar på en ny livsstil. Dostojevskij formar, enligt Berdjajev, sin egen religiösa uppfattning genom att anpassa ett teoretiskt innehåll, bland annat inspirerat av västerländsk filosofi och av de gammeltroendes eskatologi, till en egen helhet.<sup>51</sup> Berdjajev menar att den ryska idén inte är den blomstrande kulturens och det mäktiga kejsarrikets utan Gudsrikets eskatologiska idé, som handlar om mänsklighetens slutliga fullkomliga tillstånd, där uppståndelse temat är centralt.<sup>52</sup> Denna inriktning på en kommande messiansk tid står i motsats till katolicismens pedagogiska, socialt organiserade värld. Berdjajev nämner att Dostojevskij ofta låter romanernas karaktärer diskutera förhållandet mellan kyrkan och staten.<sup>53</sup> Han framhåller att idealet för författaren är ett tillstånd, där kyrkan har integrerat staten; ett messianskt världsvälde blir en framtida utopi, och Ryssland är kallat att rädda mänskligheten undan rationalismen, där nyttotanken ohejdad får styra i en gudlös värld.<sup>54</sup>

En nutida Dostojevskijforskare, Viktor Terras, uttrycker ungefär samma tanke, när han säger att en konservativ utopi framträder hos Dostojevskij; en gyllene, oskyldig tid i ett pastoralt landskap hägrar: "A golden age of innocence associated with a serene classical landscape, [...], was a permanent feature of his mind."<sup>55</sup> Dostojevskijs riktiga hjältar och

---

<sup>50</sup> Arne Naess, "Fra renessansen til vår egen tid", s. 217 ff. i *Filosofiens historie*, Scandinavian University Books 1962.

<sup>51</sup> Nikolaj Berdjajev, *Den ryska idén*, Skellefteå, s 127 f.

<sup>52</sup> Ibid. s. 30 f.

<sup>53</sup> Ett exempel på detta är furst Mysjkins förlovningstal, där han tar upp förhållandet mellan kyrkan och staten. Se *Idioten*, s. 516-520.

<sup>54</sup> Berdjajev, *Den ryska idén*, s. 5.

<sup>55</sup> Victor Terras, *The Idiot. An Interpretation*. Boston 1990, s. 4.

hjältinnor är, menar han, kristna och fattiga, ödmjuka, fria från världslig framgång, men starka i sin tro. Med begreppen 'den heliga dårskapen' och 'kenotisk etik' analyserar jag i uppsatsen *Idiotens etik*, grundad på framför allt rysk ortodox tradition.

## **Författaren i det moderna samhället**

Det moderna samhällets framväxt förändrar författarens roll; från att beskriva en idealiserad tillvaro utifrån den estetiska idealismens idéer om mänsklig fullkomlighet, dominerar från 1800-talets mitt ett realistiskt sätt att återge verkligheten. För att förstå vad den framväxande moderniteten betydde för konstnärer och författare måste man, enligt litteraturvetaren Toril Moi analysera de värderingar som ligger till grund för kritik och förändring. Moi ger i kapitlet "Rethinking Literary History: Idealism, realism, and the birth of modernism" bakgrunden till framväxten av modernismens ideal och värderingar. Hon menar att modernismen bygger på en negation av idealismen.<sup>56</sup> Dostojevskij intar i sitt författarskap en kritisk inställning till den västerländska modernismen och använder själv paradoxer och negationer av modernismens värderingar, som när han till exempel skriver om kunskap som icke-kunskap.<sup>57</sup>

Charles Dickens, Gustave Flaubert, Honoré Balzac, alla beskriver de sin samtid utifrån den upplevda, komplexa verkligheten. Dostojevskijs författarskap och hans syn på verkligheten skiljer sig från hans samtids realistiska skildringar. Geir Kjetsaa skriver i sin bok om Dostojevskij att denne vill se konstnären som profet där begreppen intuition och frihet är viktiga. Kjetsaa tar också upp begreppet realism och nämner att i Ryssland är vid denna tid två förhållningssätt förhärskande inom litteraturkritiken, den ena riktningen hävdar att konsten är höjd över samtiden och vardagen, medan den andra menar att konsten endast har existensberättigande om den utgår från den konkreta verkligheten och genom att avslöja nöd och orättvisor. Dostojevskij intar, menar Kjetsaa, en tredje ståndpunkt. Som realist tvivlar han inte på att verkligheten är litteraturens viktigaste källa, men hans verklighetsuppfattning är djupare än den som råder bland de materialistiskt orienterade kritikerna. Att skildra verkligheten 'sådan den är' framstår för Dostojevskij som meningslös, då verkligheten färgas av det upplevande subjektet.

---

<sup>56</sup> Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, Oxford 2006.

<sup>57</sup> Här är det intressant att jämföra med Zernov och Berdjajev som just påpekar Dostojevskijs paradoxer av nihilismens idéer.

Diktarens uppgift är, skriver Kjetsaa, att spränga den så kallade verklighetens gränser. Innanför den synliga verkligheten ligger ett område, det fantastiska, som på inget vis är ovidkommande för konstnären. ”Dostojevskijs eget författarskap skulle gott kunna karaktäriseras med hjälp av två ord som diktaren själv använder i sina anteckningar: ’fantastisk realism’.”<sup>58</sup> Jag menar att Dostojevskij spränger verklighetens gränser i *Idioten* utifrån den estetiska idealismen syn på författarens intuitiva och gudabenådade förmåga.<sup>59</sup>

Dostojevskij integrerar yttre verklighetsuppfattning med inre psykologiska upplevelser, och hans utgångspunkt är att människan kan ses som ett mikrokosmos. Betydelsefullt för Dostojevskijs texter är hans strategi att förankra sina idéer i den ortodoxa teologin. Förståelse för texternas idémässiga innehåll kan fås genom att ta del av Vladimir Solovjovs transformering av idealismens idéer till en metafysisk modell, där mikrokosmos står för begreppet Gudamänniskan.<sup>60</sup> Grunden för denna syn finns i östkyrkans mystiska teologi: ”Mängden av mänskliga hypotaser har en enda natur. Men de enskilda personerna är inte delar av en enhet utan var och en är en helhet som finner sin fullbordan i föreningen med Gud.”<sup>61</sup> Genom föreläsningar och skrifter beskriver Solovjov ett kristet teosofiskt system utifrån visionen om Skönheten, Sofia, en all-enhet i ett gudomligt kosmos. Solovjov använder begrepp som Gudamänsklighet, Jesus Kristus två naturer, och Gudamodern, det evigt kvinnliga. Gudamänskligheten är möjlig, eftersom den mänskliga naturen är av samma väsen som Kristi mänskliga natur. Solovjov citeras av Steven Cassedy: ”Dostoevsky’s ‘central idea’ is the Christian idea of a free, all-humankind unity, an all-world brotherhood in the name of Christ.”<sup>62</sup>

Vi vet att Dostojevskij och Solovjov träffades och samtalade om dessa frågor. Zernov skriver:

Dostojevskij gjorde inget försök att systematisera sina religiösa idéer: han tvang sina romanhjältar att diskutera dem. Ofta lämnade han läsaren i tvivelsmål om vilken sida

---

<sup>58</sup> Kjetsaa, s 155 f.

<sup>59</sup> Den finske litteraturvetaren Holger Lillqvists visar på intuitionens roll för den så kallade gudabenådade författaren; en kvarlevande tradition från den estetiska idealismen. Särskilt tydlig blir denna föreställning för symbolismen, som växer fram under 1890-talet. Lillqvist menar att idealismen erbjuder strategier, som gör det möjligt att komma till rätta med alienationen, ett kärnproblem för det framväxande moderna samhället. Holger Lillqvist, *Avgrund och paradiset. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Helsingfors 2001, s. 14.

<sup>60</sup> Vladimir Solovjov, 1853-1900, rysk filosof.

<sup>61</sup> Vladimir Lossky, *Östkyrkans mystiska teologi*, London 1957, s. 214.

<sup>62</sup> Steven Cassedy, *S, Dostoevsk's Religion*, Californien, 2005, s. 165.

han själv stödde. Det var Dostojevskijs vän Vladimir Solovjov [...] som tog på sin lott att vetenskapligt utlägga hans tolkning av den kristna Heliga Visheten.”<sup>63</sup>

Jag finner det intressant att se hur Solovjovs tanke-system intermedierar med *Idiotens* och finner det mycket troligt att Solovjov och Dostojevskij , dessa två samtida tänkare, har påverkat varandra i sin syn på västerländsk idealism och ortodox teologi.

---

<sup>63</sup> Zernov, s 243.

## Första delen. En annorlunda kunskap formulerad i *Idiotens* story

Genom att analysera tre olika varianter av romanens tema om kunskap, ”idioti och kunskap”, ”döden som kunskap om varat och tiden” och ”Jesu död på korset som kunskap om döden”, vill jag se hur dessa olika berättelser relaterar till kontexter som handlar om den heliga dårskapen, apofatisk teologi, ikonteologi samt förnuft och tro.

### **Berättelsen om ’idioten’ som en allegori över idioti och kunskap**

Storyn om idioten, hjälten furst Mysjkin, som ska rädda världen med sin godhet, kan ses som en transformation av ett tidigare existerande semiotiskt system, nämligen evangeliernas berättelse om Kristusgestalten. Man kan se romanen som en litterär allegori över en annorlunda kunskap, där själva titeln ”Idioten” kan ses som ett komplext tecken för en implicit berättelse om evangeliernas dårskapsfilosofi.<sup>64</sup>

I stället för att använda begreppet ’komplexa tecken’ för att beskriva relationer mellan olika texter, talar den franske litteraturteoretikern Gérard Genette i skriften *Palimpsest* om transtextualitet. Han definierar begreppet med orden: ”all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts.”<sup>65</sup> Genette ser olika typer av relationer mellan texter. Hans term ’paratext’ innebär en relation som står för en slags ”generic contract”.<sup>66</sup> Genette ger flera exempel på paratextuella relationer, såsom en titel, en underordnad titel eller en epigraf. Enligt min mening finns det paratextuella relationer mellan romanens titel ”Idioten” och evangeliernas och den ortodoxa teologins dårskapsfilosofi.

’Intertextualitet’ innebär en närvaro av en text i en annan text. I sin mest explicita form framstår denna relation i användandet av citat. Mindre explicit är användandet av plagiat. Ytterligare en annan form är allusionen, vilken står för ett yttrande vars mening förutsätter förnimmelsen, uppfattningen av en relation mellan den och en annan text ”till vilken den med

---

<sup>64</sup> Lars Elleström, ”Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier.” I *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008. Lars Elleström ser en allegori som ett komplext kognitivt tecken som säger att en litterär allegori består av en explicit berättelse som i själva verket betecknar en annan, mer eller mindre dold, implicit berättelse, s. 70.

<sup>65</sup> Gérard Genette, *Palimpsest*, University of Nebraska Press 1997, s. 1.

<sup>66</sup> *Ibid.* s. 2.

nödvändighet refererar genom vissa tillägg, vilka annars skulle upplevas som obegripliga”.<sup>67</sup>  
(Min översättning.)

Följande citat från romanen menar jag har en intertextuell relation både med evangelierna och med den ortodoxa dårskapsfilosofin:

- Ja i så fall, utbrast Rogozjin, i så fall är du ju en sann dåre i Kristus, och Gud älskar sådana som du!

-Ja Herren älskar sådana som du, stämde tjänstemannen in. (s. 15)<sup>68</sup>

Här i romanens inledande scen förs alltså liknelsen mellan fursten och Kristus som dåre in. Andra texter som intermedierar med *Idioten* och ger meningsfull tolkning är Paulus brev till korintierna:

Det står skrivet: Jag skall göra slut på de visas vishet, och de förståndigas förstånd skall jag utplåna.” (Korint. 1:19) “Talet om korset är en dårskap för dem som går förlorade, men för oss som räddas är det en Guds kraft. (1:18) Ty eftersom världen, omgiven av Guds vishet inte lärde känna Gud genom visheten, beslöt Gud att genom dårskapen i förkunnelsen rädda dem som tror. (1:21) Den av er som tycker sig vara vis i världslig mening måste först bli en dåre för att bli vis. (3:18) Vi är dårar för Kristi skull.” (4:10)

Idiot är grekiska och betyder okunnig människa. Den helige dåren, på grekiska ”salos”, är en person som tjänar Gud under dårskapens täckmantel. Han eller hon är en sann Kristi efterföljare.<sup>69</sup> Den helige dåren har valt att framstå som dåre i förnedring och maktlöshet för att kunna tjäna det goda och Gud på bästa sätt. Förebild är Jesus som kommit till världen som människa och avsagt sig sin gudomliga makt, och som dör i förnedring på korset. För att övervinna världens synd och ofullkomlighet måste människan förnedras och dö för att kunna ge nytt liv.<sup>70</sup>

Den ryske forskaren George Fedotov talar om ”salia” som simulerad dårskap i syfte att provocera och förolämpa, inte bara med ord eller gärningar utan genom den helige Ande, som arbetar genom en förklädd galenskap. Under dårskapens täckmantel döljs ett klarseende och en profetisk förmåga. Salia, menar Fedotov, är alltid irrationell, och i det lagbundna bysantinska och ryska samhället stod dårskapsfilosofin för frihetens och anarkins princip: ”Om någon bland eder menar sig vis genom denna tidsålders visdom, så blive han en dåre, för

---

<sup>67</sup> Ibid. s. 2

<sup>68</sup> Fjodor Dostojevskij, *Idioten*, Stockholm, 1991. Sidhänvisning från boken anges löpande i texten.

<sup>69</sup> Lennart Rydén, ”Om helig dårskap i bysantinsk tradition”, *Gnosis* 1-2, 88/89, s. 7 ff.

<sup>70</sup> Per-Arne Bodin, ”Dårskapen i Kristus i rysk ortodox tradition”, *Gnosis* 1 – 2, 88/89, s. 17.

att han skall kunna bliva vis.”<sup>71</sup> Fedotov beskriver dåren i fullständig avsaknad av åtrå, ett tillstånd som skapar *apatheia*, en fullkomlig självbehärskning; först då kan man lämna eremitlivet och återvända till världen för att frälsa andra; man har tömts på ett beroende av världen. Man är en sann Kristi efterföljare.

I likhet med berättelsen om fursten som idiot och hans dårskapsfilosofi, finns också berättelsen om den kunskap som symboliseras av barnet. Både idioten och barnet står för den rena och oförstörda godheten och för en annorlunda klokskap. Furst Mysjkin umgås med barnen i Schweiz, och han blir själv betraktad som ett barn.

Jag har bestämt mig för att utföra mitt verk på ett hederligt sätt och vara fast och bestämd. Jag kommer kanske att få besvär och obehag med människor. Jag har beslutat mig för att vara så artig och vänlig och öppen som möjligt; mera kan man inte begära av mig. Kanske kommer man att betrakta mig som ett barn här också – ja då får man väl göra det! Av någon anledning betraktar alla mig som en idiot också, jag har faktiskt varit så sjuk en gång att jag liknade en idiot; men vad för slags idiot är jag nu då, när jag själv förstår att man betraktar mig som en idiot? När jag kommer in någonstans brukar jag tänka: ”Ja, man betraktar mig som en idiot, men jag är i alla fall klok, men det anar man inte... (s. 72 f.)

Även om furstens omvärld ser honom både som ett barn och en idiot, så menar han sig ändå klok, då han är medveten om att han besitter en annan typ av kunskap, barnets och idiotens.

## Berättelsen om döden: kunskap och tro om varat och tiden

Redan i romanens inledning berättar fursten om en avrättning som han har sett i Lyon. Det som främst upptar furstens tankar är tidsbegreppet i paradoxen liv/död:

Det är ju kanske så att den främsta och svåraste smärtan inte orsakas av såren utan av det där att man säkert vet att om en timme, och så om tio minuter och så om en halv minut och så nu, just nu – kommer själen att flyga ut ur kroppen och man är inte någon människa längre och att det där är alldeles säkert; [...] den där plågan och fasan har också Kristus berättat om. (s. 22 f.)

Samma förmiddag berättar fursten om en skenavrättning. Fången trodde han hade fem minuter kvar att leva och planerade dessa minuter i detalj: två minuter till avsked av kamraterna, två till att tänka på sig själv:

---

<sup>71</sup> *Bibeln*, Bibelkommissionens översättning, Örebro 1999, 1 Kor 3:18.



[...]: han ville så fort och tydligt som möjligt göra klart för sig hur det kunde vara möjligt att han just nu lever och finns till, men om tre minuter är han bara *någonting*, någon eller något vad som helst – men vem? Och var? Allt detta trodde han sig få klarhet om under dessa två minuter! [...] det föreföll honom som om dessa strålar [solreflexer från ett kyrktak] var hans nya natur och att han om tre minuter på något sätt skulle smälta samman med dem: ovissheten inför och motviljan mot detta nya som strax väntade honom var fruktansvärd; men han säger att ingenting just då var värre än den oavbrutna tanken: ”Men om jag inte skulle dö nu då! Om jag fick återvända till livet igen – vilken oändlighet!” (s 59)

En av flickorna Jepantjin konstaterar att det inte går att leva och ”att ta vara på varje liten stund”. Fursten håller inte riktigt med om detta: ”- Ni tror alltså att ni skulle kunna leva förnuftigare än alla andra? sade Aglaja. – Ja, ibland har jag faktiskt trott det.” (s. 60) Här framställer fursten sig som en person med speciella insikter om livet; en typ av utvaldhet i att kunna leva ”förnuftigare”.<sup>72</sup>

Furst Mysjkins kunskap om en annan värld, erfar han genom sina epileptiska anfall, och tack vare dessa erfarenheter blir Uppenbarelsbokens ord ”ingen tid skall mera givas” begripliga för fursten. Ögonblicket av medvetande före anfallet betyder för honom en omedelbar självförnimmelse och ett medvetande om den högsta lyckan; ett ögonblick han är beredd att offra sitt liv för; ett ögonblick som blir likställt med ett helt liv. Meningen med livet blir således för fursten att uppleva en fullständig harmoni, att sammansmälta med något högre. Denna furstens upplevelse kan jämföras med Johannesevangeliets ord: ”Jag är uppståndelsen och livet. Den som tror på mig skall leva om han än dör, och den som lever och tror på mig skall aldrig någonsin dö.” (Joh. 11: 25-26) Det handlar inte om en vetenskaplig kunskap om livet och döden, utan om en känsla av fullständig harmoni där tiden inte existerar.

Scenen fram till berättelsens sista epileptiska anfall, det första händer under förlovningsfesten, kan ses som en gradvis uppbyggd mystik upplevelse, där själva anfallet i hotellets trappuppgång är extasens mystiska klimax, där fursten erfar en annorlunda kunskap om ’de högre tingen’. Texten har dessutom en direkt relation till Uppenbarelsbokens gåtfulla innehåll.<sup>73</sup>

Detta epileptiska anfall finns i romanens andra del, som börjar med att Mysjkin är tillbaka i S:t Petersburg efter att ha varit borta en längre tid. Den förste han talar med är Lebedev,

---

<sup>72</sup> Dostojevskij var själv med om en skenavrättning i S:t Petersburg den 22/12 1849. Han dömdes till döden för medverkan i Petrasjevskijcirkel, men benådades. Straffet omvandlades till straffarbete i Sibirien. Se Kjetsaa, s. 91 ff.

<sup>73</sup> Gérard Genette talar om en metatextuell relation: ”It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it [...]” Genette, G, *Palimpsest*, University of Nebraska Press 1997, s. 4.

romanens narraktige karaktär, som han uppsöker i dennes hus. Lebedev berättar i hemlighetsfull ton att han har träffat Nastasia. Han säger att han har läst ur Uppenbarelseboken för henne. ”Hon höll med mig om att vi är framme vid den tredje hästen, den svarta och ryttaren som har en vågskål i sin hand....efter detta följer den bleka hästen och den vars namn är Döden och efter honom kommer dödsriket...” (s. 192) Fursten känner sig inte riktigt bra under detta samtal: ”Jag känner mig tung i huvudet på något sätt, [...]” (s193) En överklig stämning byggs upp och slutligen beger sig Mysjkin ut i staden för att söka efter Nastasia. Men i stället för Nastasia kommer han fram till Rogozjins hus. Vid mötet upplever han att Rogozjin ser på honom med en dyster och underlig blick, något som påminde fursten om något mörkt och plågsamt. Mörker, ondska och död drar igenom deras samtal som handlar om Nastasia. I detta dödens hus, enligt Ippolit är Rogozjins hus som en gravkammare, med en kniv på Rogozjins bord och tavlan av den döde Kristus säger fursten: ”När jag kom till Petersburg, måste jag ha vetat det på något sätt, haft något slags förkänsla av det...fortsatte fursten, jag ville inte fara hit. Jag ville glömma allt som förenade mig med denna stad, riva ut det ur mitt hjärta!” (s.207) I denna sinnesstämning av modlöshet inför ödets krafter, lämnar fursten Rogozjin. Han tycker att han är förföljd av honom; han känner hans onda blick i folkmassan. Nu börjar han grubbla över sin epilepsi:

Han grubblade bland annat på det där att det i hans epileptiska tillstånd fanns en fas nästan alldeles före själva anfallet (om det skedde när han befann sig i vaket tillstånd), när plötsligt mitt i all vända och andligt mörker och depression hans hjärna liksom flammade upp och alla hans själskrafter med ens fick en ovanligt kraftig uppladdning. Livskänslan och självkänslan nästan tiodubblades och dessa tillstånd följde på varandra som en serie blixtar. Ett sällsamt ljus lyste upp själen och hjärtat; alla sinnesrörelser, alla tvivel, allt det som hade oroat honom stillades liksom med ens, löstes upp i en slags upphöjd frid, som var fylld av ljus, harmonisk glädje och hopp, fyllt av insikt och klarsyn om de yttersta tingen. [...]Men att det verkligen var fråga om ”skönhet och bön”, att detta verkligen var ”livets högsta syntes”, det kunde han inte tvivla på [...]. (s. 216)

Mysjkin funderar kring sina återkommande anfall och ser i dem hur ett förnedrande sjukdomstillstånd kan leda till en ’högre existensform’: ”dessa blixtar och glimtar av en högre självkänsla och självinsikt och alltså även en ’högre existensform’ var väl bara en sjukdom, en störning av det normala tillståndet, och i så fall var detta inte alls någon högre existensform utan måste tvärtom betraktas som den allra lägsta.” (s. 216).<sup>74</sup> Denna beskrivna kunskap vill jag se som apofatisk.

Den apofatiska kunskapssynen har formulerats inom östkyrkans mystiska teologi och bygger på en negativ teologi, som säger vad Gud inte är. Apofatisk betyder något som inte kan utsägas, något utsägligt, ej möjligt att uttrycka i ord. Vladimir Lossky, som har forskat och skrivit om apofatisk teologi, menar att det handlar om att framhålla gudomens ofattbarhet och inte om att ta avstånd från kunskap: ”Apofatismen är ingalunda en begränsning, utan fastmer ett överskridande av alla begrepp och varje filosofisk spekulering. Den innebär en strävan mot ständigt rikare fullhet; kunskapen blir till icke-vetande, konceptuell teologi blir till kontemplation och dogmen blir till erfarenhet av utsägliga mysterier.”<sup>75</sup> Den österländska teologin är inriktad mot en större helhet. Gud skapade ur intet något nytt, ett kosmos: ”Vårt skapade universum befinner sig alltså vara en dynamisk verklighet som sträcker sig mot en framtida helhet, som för Gud är ett ständigt nu.”<sup>76</sup> Den negativa teologin handlar alltså om hur man kan nå gnosis, kunskap, genom ett icke-vetande.

Furst Mysjkin har genom sina anfall fått klarsyn om de yttersta tingen, om livets högsta syntes. Fursten beskriver sin upplevelse med att det handlar om ”skönhet och bön”. Detta språkbruk är helt i överensstämmelse med den hesychastiska traditionen, en religiös rörelse som står nära apofatismen. Begreppet ”hesychasm”, grekiska hesychia som betyder vila, stillhet, behandlar Per Arne Bodin under rubriken ”Den genomlysta skapelsen – om hesychasmen”.<sup>77</sup> Han beskriver hur det inom de ortodoxa klostren i öst utvecklas en speciell form av kontemplativt liv, troligen redan på 300-talet. Men dess teologiske förespråkare är Gregorios Palamas, som levde på 1300-talet. Han menar, skriver Bodin, att genom bönen kan människan erfara ett gudsmottagande, ansikte mot ansikte, åtföljt av en intensiv ljusupplevelse. Det finns enligt honom en icke-logisk, intuitiv kunskapsform genom vilken man kan nå vetskap om de eviga sanningarna. Denna lära betonar kroppen, då denna blir gudsnärvarons materiella gestaltning. Kroppens passioner ska inte utplånas utan förvandlas till positiva krafter, till kärlek. Gregorios bygger på ett citat från Athanasios av Alexandria: ”Gud blev människa för att människan skulle bli gud”.<sup>78</sup>

Ett annat textställe i romanen, som kan ses ha relationer både till västerländsk idealism och till apofatisk teologi, hesychastisk tradition och Solovjovs filosofi, handlar om ”nyckeln till

---

<sup>75</sup> Vladimir Lossky, *Östkyrkans mystiska teologi*, Skellefteå 1997, s. 213.

<sup>76</sup> Ibid. s 215.

<sup>77</sup> Per Arne Bodin, *Den oväntade glädjen*, Skellefteå 1991.

<sup>78</sup> Rörelsen fick ökad betydelse i slutet av 1700-talet, som motvikt till Peter den stores västinspirerade modernisering. En betydelsefull skrift är *Philokalia, Kärleken till det sköna och goda*, vilken handlar om en apofatisk teologi och om hur kunskap kan nås genom bön och meditation. Genom denna religiösa rörelse uppstår små kloster där erfarna munkar, staretsar, blir hjälpare och ger andlig vägledning. Bodin, *Den oväntade glädjen*, s. 33-51.

gåtan”, och finns i början av romanen. Fursten berättar för systrarna Jepantjin om en naturupplevelse i de schweiziska bergen:

Och däruppe var det som om någonting hela tiden kallade på mig och jag fick en känsla av att om jag gick rakt fram, bara gick och gick, länge länge, ända tills jag kom fram till den där linjen, just där himmel och jord möts, då skulle jag där finna nyckeln till gåtan och genast få se och uppleva ett nytt liv, tusen gånger mäktigare och högljuddare än vårt; jag har alltid drömt om en sådan där stor stad som Neapel, där det finns fullt med slott, buller och oväsen, liv... Och vad allt har jag inte drömt om! Och sedan har det förefallit mig som om man skulle finna ett stort och brusande liv i ett fängelse också. (s. 57)

Tid och rum kommer i fokus; att gå länge mot linjen där himmel och jord möts, där tid och rum smälter samman till något annat, till ”evigheten”, kan tillsammans med citatet om epileptiska erfarenheter där ”klarhet om de yttersta tingen och livets högsta syntes” kommer till uttryck, ses som tankar som finns i de anteckningar Dostojevskij skrev under likvakan för hustrun Maria Dmitrijevna (Masha), anteckningar som på engelska går under namnet ”Masha’s entry”. Cassedy citerar i sitt kapitel ”Belief is ideal” delar av dessa anteckningar, skrivna den 16 april 1864.<sup>79</sup> Här har, menar Cassedy, Dostojevskij framställt en religiös världssyn i form av en filosofisk idealism. I denna världssyn skapas en förståelse för ett liv efter döden och för en osynlig gudom; det handlar om *jaget*, *kärleken* och ett uppgående i *alltet*. Det slutliga målet, Kristi himmel, innebär sammansmältning av jaget och alltet i en tidlöshet. Endast i en ny existens kan människan fullfölja budet att älska sin nästa som sig själv; först när jaget uppgår i alltet kan kärleken bli fullkomlig och osjälvisk. Cassedy understryker att utvecklingen fram till slutmålet sker i tiden, i jordisk existens:

Thus man on earth is a being that is merely developing and consequently not finished but transitional. [...] Christ Himself preached his doctrine only as an ideal, he himself foretold that till end of the world there would be struggle and development [...] while over beyond, there is being that is full synthetically, eternally taking delight and eternally filled, being for which, as a result, “there will no longer be time”.<sup>80</sup>

Cassedy menar att stor överensstämmelse råder mellan Masha’s entry och furstens beskrivning av jagets upplösning som ett idealt slutmål: “Still, the simple message is the same in the world of the diary entry and in Prince Mysjkin’s world: the ideally good situation is that in which the I has completely dissolved and become at one with the all.”<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> ”Belief Is Ideal”, ur Cassedy, *Dostoevsky’s Religion*, s.114-148.

<sup>80</sup> Ibid. s. 116 f.

<sup>81</sup> Ibid. s 138.

Men förutom likheter med filosofisk idealism kan jag se att Dostojevskijs tankar i ”Masha entry” intermedierar med Solovjovs filosofi om kosmos. För honom är Sofia Guds kropp och även den ideala mänskligheten, det evigt kvinnliga. Visionen av Sofia är en vision om det gudomliga kosmos skönhet, den förvandlade världens skönhet.<sup>82</sup> Solovjovs tankar kring ett allenhettligt kosmos har stor likhet med den tyska idealismen och dess tankar kring att förena alla element till en enhet, ett kosmos. Han formulerar essensen i sin vision med följande ord: ”Allt omkring oss, allt som sker är en avglans av en fjärran verklighet vi inte ser.”<sup>83</sup> Precis som framgår av citatet av Zernov på sidan tjugo, menar Berdjajev att Solovjov systematiserar Dostojevskijs religiösa livsåskådning, och jag anser att Solovjovs allenhettliga kosmos stämmer väl överens med ”Masha entry”. Även furst Myshkins tankar om en högre verklighet sammanfaller med den kontext som handlar om romantikens högre ideal, idéer, om den sanna kunskapen, vilken inte kan förstås genom förnuftet. Detta är alltså ett tydligt exempel på Dostojevskijs förankring i västerländsk idealism. Samtidigt pekar emellertid de epileptiska erfarenheterna och upplevelserna i de schweiziska bergen mot Uppenbarelsebokens ord om en ny jord och ny himmel:

Och jag såg en ny himmel och en ny jord. Ty den första himlen och den första jorden var borta, och havet fanns inte mer. Och jag såg den heliga staden, det nya Jerusalem, komma ner ur himlen [...] Och från tronen hörde jag en stark röst som sade: ”Se, Guds tält står bland människorna, och han skall bo bland dem [...]och han skall torka alla tårar från deras ögon. Döden skall icke finnas mer, och ingen sorg och ingen klagan och ingen smärta skall finnas mer. Ty det som en gång var är borta. (Upp 21:1-4)

Det är med andra ord inte enbart den höga, okända verkligheten som Dostojevskij beskriver, utan även i sann rysk-ortodox anda, uppenbarelsen av en *ny* verklighet. Apofatisk teologi och heychasm ger idealismen en ny dimension med en annan typ av kunskap, där det mänskliga språket inte fungerar för att uttrycka de djupaste sanningarna, något jag kommer att undersöka närmare i min analys av tavlan ”Jesu döda kropp nedtagen från korset” i *Idioten*.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Berdjajev s. 155.

<sup>83</sup> Ibid. s.202 (Berdjajev citerar Solovjov).

<sup>84</sup> Apofatisk teologi: Gud är bortom alla mänskliga bestämmingar. Hans väsen kan inte beskrivas med mänskligt språk. Kunskap blir till ett icke-vetande. Att i kontemplation betrakta en verklighet som övergår mänskligt förstånd. Se Lossky, V, *Östkyrkans mystiska teologi*, s. 213. Se även ”The Death and Resurrection of Orthodoxy” där Malcolm Jones lyfter fram Michael Epsteins teori om ”minimal religion”. Epstein menar att den apofatiska teologin resulterade i ett nytt religiöst medvetande. Då språket inte kunde uttrycka de djupaste sanningarna hänvisades man till tystnad och icke-verbala uttryck. Ortodoxin betonar dock det konkreta i inkarnationstanken, att Gud tog mänsklig gestalt i Kristus. Epstein menar att man i Dostojevskijs romaner finner

## Berättelsen om ”Jesu död på korset”: kunskap och tro om döden

Mysjkins tankar och reflektioner handlar ofta om döden, och allteftersom handlingen fortskrider förändras Mysjkins inre landskap; han blir dyster och hans tankar är dunkla, samtidigt som hans sjukdomstillstånd försämras. Dödens närvaro blir alltmer märkbar i samtalen mellan honom och Rogozjin. Den norske litteraturvetaren Jostein Børtes, menar att dessa berättelser om avrättningar och en skenavrättning, alla är varianter av korsfästelsen, och emanerar från arketyper Kristi avrättning, symboliserad av Holbeins tavla.<sup>85</sup>

Berättelsen om dödens mysterium finns i furstens, Rogozjins och Ippolits kommentarer till denna Holbeins målning, där den från korset nedtagna kroppen skildras på ett avslöjande realistiskt sätt. Berättelser knutna till konstverket börjar redan första dagen i Jepantjins salong. Adelaida Jepantjin vill måla en tavla, och fursten föreslår att hon ska måla den dödsdömdes ansikte ögonblicket innan bilan faller, medan han ännu står på schavotten, innan han ligger på stupstocken:

– Ansiktet? Bara ansiktet? frågade Adelaida. Det var ett besynnerligt motiv, och vad blir det för en tavla?

– Ja, jag vet inte, men varför inte? Fursten var ivrig och stod på sig. Jag såg en sådan tavla i Basel för en tid sedan. Jag skulle gärna vilja berätta om den för er... Jag ska berätta om det någon gång ... den gjorde mycket starkt intryck på mig. (s. 62)

I romanens andra del befinner sig fursten i ett dunkelt och förvirrat tillstånd. Han besöker Rogozjin i dennes hus, vilket han upplever som ogästvänligt och dystert ”som om det ville gömma sig och ruvade på någon hemlighet”. (s. 195) Han kommer in i huset och berättaren beskriver hur han vandrar genom några små krypin, går i krokarna och sicksack, uppför ett par tre trappsteg och sedan nedför lika många och till sist träffar Rogozjin. De har ett laddat och delvis hotfullt samtal om sina relationer till Nastasia. Samtalet avslutas med att fursten vill gå därifrån, och Rogozjin leder fursten mot utgången. På vägen ut kommer de till en sal där det hänger en tavla av Frälsaren, nedtagen från korset. Rogozjin stannar och kommenterar att tavlan är värd mycket pengar. Fursten berättar då att han sett originalet utomlands och att han

---

uttryck för en typ av minimalistisk religion då han tar avstånd till dogmer och ritualer och i stället betonar ett andligt etos. ( Jones, M, *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, s.153.

<sup>85</sup> Jostein Børtes, ”Religion”, *The classic Russian novels*, red. Malcolm V. Jones och Robin Feuer Miller, Cambridge University Press 1998, s. 116 f. Børtes beskriver den ryska romanens uppbyggnad i följande citat: ”[E]n integrerande struktur mellan konst och religion, där ’händelsernas landskap’ och ’medvetandets landskap’ samverkar i den s.k. ploten.” Han menar att genom förändringar i det inre landskapet, medvetandet, förändras ploten. Religiöst medvetande avspeglar sig i handlingens landskap. s. 104.

inte kan glömma den. Plötsligt ställer Rogozjin frågan om fursten tror på Gud. Fursten upplever frågan som underlig och svarar inte direkt. I stället säger Rogozjin att han tycker om tavlan. Fursten reagerar på hans kommentar: ” - På den tavlan! utbrast fursten, slagen av en plötslig tanke, den där tavlan! Den där tavlan kan få många att förlora sin tro!” (s. 209)

Tavlan kommenteras även i Ippolits nedskrivna tal, ”Min nödvändiga förklaring. Après moi le déluge!” (s. 368 ff.) Rogozjin har själv visat honom tavlan och Ippolit har blivit stående i fem minuter framför den. I sin ”Förklaring” säger han följande:

Men i Rogozjins tavla är det inte tal om någon skönhet; det är ett fullständigt naturligt återgivande av liket av en människa, som fått lida oändliga kval redan före korsfästelsen, sår, tortyr, slag av vakterna och folkmassan, när han bar korset på ryggen och föll under tyngden av det, och sedan alla plågorna under de sex timmarna på korset (det måste det minst ha varit enligt mina beräkningar). Visserligen är det ansiktet på en människa som *alldeles nyss* blivit nedtagen från korset, det vill säga som ännu bevarar många drag av en levande och ännu varm människa, ingenting hade ännu hunnit bli förstelnat, så att det på den dödes ansikte alltså ännu finns uttryck för lidande, ett lidande som han fortfarande liksom känner (det där har konstnären mycket fint återgivit); men å andra sidan har ansiktet inte blivit förskonat på något sätt; det är mycket naturligt och realistiskt återgivet, så som han måste ha sett ut efter sådana lidanden. [...] På tavlan är detta ansikte fruktansvärt sönderslaget, vanställt med hemska svullnader och blödande sår, ögonen är vidöppna med skelande pupiller; de stora öppna ögonvitorna lyser med en död, glasartad glans. (s. 387 f.)

Här tangerar vetenskap och tro varandra. Ippolit ställer sig frågan hur någon kan tro att denna kropp ska återuppstå, samtidigt som naturens lagar är så starka att de verkar oövervinnerliga? Romanens kritiska reflektioner kring samtidens nihilister handlar till stor del om deras tro på förnuftet. Den främsta representanten för denna inställning i romanen är alltså Ippolit och hans ”Förklaring”. Mot denna så kallade vetenskapliga sanning ställs furstens tro på en kärleksfull Gud.

Frågor om förnuft och tro har, som jag nämner i mitt forskningsfokus, analyserats av Elena Namli. I sin bok om rysk kritik av västerländsk rationalism beskriver hon Dostojevskijs kamp med förnuftet.<sup>86</sup> I analysen av författarens kritik av rationalismen, utgår Namli från *Bröderna Karamazov*. Här tar Namli upp Dostojevskijs ifrågasättande av Kants argumentation att endast förnuftet kan utgöra grunden till en mänsklig handling vars karaktär inte strider mot moralens lag. Men, menar Dostojevskij, om detta ska gälla så måste människan ha kontroll över sin tillvaro, vilket han ser som omöjligt. I sin *Kritik av det praktiska förnuftet* ställer Kant människans vilja under förnuftets makt. Då förnuftets lagar

---

<sup>86</sup> Se under rubriken ”Uppsatsens forskningsfokus”, not 11.

enligt Kant är allmängiltiga och nödvändiga menar Dostojevskij att den fria viljan begränsas.<sup>87</sup> Han kritiserar Kants moraliska utsagor, då de enligt honom inte kan ge svar på det oskyldiga lidandets problem, eftersom den fria viljan, och därmed också det personliga ansvaret, underordnas förnuftets regelverk.<sup>88</sup> Namli menar att särskilt i *Anteckningar från källarhållet* framkommer författarens kritik av det kantianska förnuftets makt.<sup>89</sup> Kritiken är av etisk karaktär och handlar om människans moraliska ansvar för sitt eget och andras liv. Hon betonar att Dostojevskijs motstånd mot rationalismen föds från egna och andras erfarenheter av det meningslösa lidandet, och hon gör en intressant jämförelse mellan det ryska folkets livsinställning och Aristoteles förståelse av tragedin, vilken han anser föds genom katharsis. Själens renas genom upplevelser av död och meningslöshet. ”Så är det med ryssarnas själ, hon är en stor tragisk skådespelerska som omvandlar lidande till katharsis.”<sup>90</sup> Detta yttrande kan appliceras på min tolkning av *Idioten*, vars plot till stora delar är strukturerad som en grekisk tragedi; både furst Mysjkin, Rogozjin och Nastasia drivs framåt av irrationella handlingar, där de upplevs delaktiga i ett drama som inte styrs av deras förnuft. Händelserna leder oundvikligen mot ett tragiskt slut, vilket dock i min tolkning innebär katharsis, en renande effekt från lidande till medlidande.

För att se mening i ett sådant resonemang om tro och förnuft vill jag använda romanens berättelser om Holbeins tavla i en litterär analys med hjälp av semiotiken, där ikonicitet innebär att betydelse skapas genom likhet mellan tecken och betecknat. I min tolkning använder jag den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce intermediala semiotiska system med tre olika tecken: ikon, index och symbol. Peirce menar att ikonerna har en avbildande funktion, den liknar det den betecknar, medan indexet har en utpekande eller refererande funktion, det leder vår uppmärksamhet mot samband och kausala förhållanden. Symbolen är ett konventionellt och arbiträrt tecken som står ’för något annat’ och vars kod vi måste lära oss. Ett och samma objekt kan ha alla dessa tre teckenfunktioner.<sup>91</sup>

Med Peirce semiotiska teckensystem analyserar jag först en ikonisk relation mellan Holbeins tavla av den döde Kristus och berättarens sakliga beskrivning: ”Över dörren till

---

<sup>87</sup> Namli, *Kamp mot förnuftet* behandlar Immanuel Kants, 1724-1804, filosofi fick stor betydelse för dåtidens tankar kring förnuft och moral med *Kritik der reinen Vernunft* 1781 och *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788, s. 51.

<sup>88</sup> Naess, *Filosofiens historie*, s 188 ff.

<sup>89</sup> *Ibid.* s. 51.

<sup>90</sup> Namli, s. 48.

<sup>91</sup> Elleström, L, ”Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier”. I *Tidskrift för litteraturvetenskap* 200, s.60, 63, 70. Lars Elleström använder Peirces ikonicitetsbegrepp för att förklara vad det innebär att mening ikoniskt kan stå för både mening och form.



rummet intill hängde en tavla med ganska egendomlig form, ungefär två alnar bred och endast en halv aln hög. Den föreställde Frälsaren, just nedtagen från korset”. (s. 208) Även Ippolits beskrivning är detaljerad och avbildande: ”På tavlan är detta ansikte fruktansvärt sönderslaget, vanställt med hemska svullnader och blödande sår, ögonen är vidöppna med skelande pupiller; de stora öppna ögonvitorna lyser med en död, glasartad glans.”(s. 388) Samtidigt är Ippolits beskrivning också indexikal, då kroppen bär tecken som syftar på våldsamma händelser, markeringar på något, som inträffat i förfluten tid då kroppen har sargats. Dessa indexikala projektioner leder till naturlagarna, vetenskapligt belagda genom förnuftsstyrd kunskap. Det handlar om naturkrafter vilka bryter ner den materiella kroppen. Hur kan denna kropp, så förstörd av destruktiva krafter, återuppstå? Hur kan man tro på Kristus som Guds son då han inte kunde förhindra denna förnedrande död?

Svar på dessa frågor kan ges genom att analysera textens relation till Holbeins tavla och till den apofatiska teologins filosofi. Dionysios Areopagita, som levde på 400-talet och var en förespråkare för den apofatiska teologin, säger i sin traktat *De himmelska hierarkierna* att teologin arbetar med tecken, bilder och symboler för att åskådliggöra den himmelska verkligheten som i grunden är obeskrivbar.<sup>92</sup> Peirce skiljer mellan tecknen ikon, index och symbol och Dionysios mellan de tecken som liknar och de som är olika originalet. Han föredrar bilder som är olika originalet, och han kommer fram till den paradoxala slutsatsen att det allra bästa är att använda ’fula symboler’ för att beskriva den gudomliga verkligheten och därigenom understryka dess principiella obeskrivbarhet. Man kan alltså tolka den sargade kroppen i gravkammare som det låga, en symbol som indikerar paradoxen i en obeskrivlig gudomlig verklighet; det högsta. Detta innebär att istället för att naturlagarnas obönhörlighet tolkas som bevis mot tron, kan dessa också uppfattas som ett uttryck för en apofatisk ’via negativa’, vilket enligt Dionysios innebär att låga symboler erkänner att all materia är en del av den gudomliga gnistan: ”Genom att kontempera inför det lägsta kan människan ledas till det högsta.”<sup>93</sup> Även teologen Johannes från Damaskus, som levde på 700-talet, framhåller att materien, tack vare inkarnationen, framstår som en del av det gudomliga. Bodin skriver:

Genom materian går det att få en vision av det gudomliga, menar Johannes från Damaskus. Bilden har alltså en kenotisk betydelse, ikonerna är ett tecken på att det gudomliga har

---

<sup>92</sup> Genom att de gammeltroende i Ryssland fick en renässans under 1800-talet blev ikonteologin åter aktuell. Dionysios Areopagita kallas av Bodin för den förste store ikonsemiotikern. Bodin, *Världen som ikon*, s. 9.

<sup>93</sup> Per Arne Bodin, *Världen som ikon*, Skellefteå 1987, s. 9.

uppgivit något av sin gudomlighet och tagit materiell gestalt för att människorna skall bli gudomliggjorda: Gud blev människa för att människan skall bli gud.<sup>94</sup>

Om man ser tavlan som ett indexikalt tecken för den kenotiske Kristus som uppgivit sin gudomliga makt och bejakar människans materiella verklighet genom att dö på korset, så visar denna 'fula' bild på den obegripliga himmelska verkligheten. I stället för att man, när man betraktar tavlan, riskerar att förlora sin tro, kan den alltså tolkas som en symbol för tron på uppståndelsen där paradoxerna liv/död och tid/icke-tid upphör; tavlan kan då på ett paradoxalt sätt rädda tron.

Tvivel kan tolkas som trons paradox; motsatser, tro/icke tro, som speglar snarare än utesluter varandra. Tavlan kan därför även vara en symbol för en ateistisk världsuppfattning, så som den framstår för Ippolit, utan att detta upphäver dess förmåga att symbolisera uppståndelsen.

På Rogozjins fråga om fursten tror på Gud ger han inget direkt svar, men efter en stund svarar han genom att berätta om fyra samtal han haft. Första samtalet är med en ateist. Fursten anser att ateister inte berör 'gåtan' kring människans existens. Andra samtalet handlar om bonden som skär halsen av sin vän för en silverklockas skull. Han inser sitt brott och ber Gud om förlåtelse. Han tror att en syndig handling kan förlåtas. Den tredje berättelsen handlar om en drucken soldat som vill sälja sitt silverkors till fursten. Fursten köper korset, trots att han vet att han blir lurad. Soldaten har "förrått sin Kristus" men fursten vill inte döma honom för detta beteende: "Gud ensam vet vad som rör sig i dessa försupna och svaga hjärtan." (s. 211) Det fjärde samtalet hålls med en ung moder som gjorde korstecknet eftersom hennes lilla barn log för första gången. Hon liknar sin glädje vid den som Gud känner då en syndare ber. Fursten sammanfattar hennes handling med orden att det handlar om Gud som vår Fader och den glädje Gud känner för människan, alldeles som en fader känner för sitt barn. Genom dessa fyra samtal svarar fursten att hans tro handlar om känsla och inte förnuft:

Jo du Parfjon, du frågade mig om en sak för en liten stund sedan, här har du mitt svar: det väsentliga i den religiösa känslan har ingenting med förnuftet att göra, eller med brott och felsteg och inte med gudsförnekelse heller; det är något helt annat och kommer alltid att vara så; här är någonting som ateisterna ständigt kommer att glida över och de kommer alltid att tala *om något annat*. (s. 211)

---

<sup>94</sup> Ibid. s 13.

Tanken att likna Guds kärlek till människorna vid faderns kärlek till sitt barn, finns även hos Tichon av Zadonsk: "God sometimes attracts us by promises of rewards 'as one can attract a small child with an apple'. Could his love be less? Was not its prototype the divine love of Father and children?"<sup>95</sup> Nadezjda Gorodetzky menar att denna text av Tichon har inspirerat Dostojevski i hans tankar kring det gudomliga.

Det viktiga för furst Mysjkin är alltså att den religiösa känslan vägleder hans handlande, en känsla som inte bygger på förnuftet utan på tron på en högre makt, vilken för fursten handlar om Gud och om den glädje Gud känner för människan. Som i apofatisk teologi så transcenderar tron förnuftet och finns i känslan av kärlek till allt skapat.

Då min uppsats handlar om furst Mysjkin som bärare av godhetens idé är det intressant att jämföra honom med Namli's analys av Aljosja i *Bröderna Karamazov*. Hon ser Aljosja som Dostojevskijs sista och mest uppmärksammade karaktär som är bärare av godhetens idé. Aljosja har stora likheter med Mysjkin, och i författarens anteckningar bär han först beteckningen "idioten". Frågan är hur Aljosja förhåller sig till tron och förnuftet. Jag menar att Mysjkin uppehåller sig kring frågor om korsfästelsen, medan för Aljosja utgör Gudsrikets närvaro på jorden centrum i Aljosjas tro. Man kan säga att Aljosja förlitar sig på Guds övergripande vishet och inser att han inte med förnuftet kan förstå allt, medan Mysjkin fortfarande kämpar med sitt förnuft.

*Bröderna Karamazov* utkommer tio år efter *Idioten*. Enligt Namli har nu tron kommit i centrum för författaren: "Tron hos Dostojevskij varken förnekar eller erkänner förnuftets strävan efter mening. Tron transcenderar den. Guds existens står för människans fria erkännande av sitt ansvar som inte har någon metafysisk grund utan snarare självt är grunden till Guds återuppståndelse."<sup>96</sup>

Tron finns även i *Idioten*, men inte så utförligt beskriven som i *Bröderna Karamazov*. Den är snarare avgörande för Mysjkin i hans förhållningssätt till sanningen, eller som han säger till Rogozjin: "[...] det väsentliga i den religiösa känslan har ingenting med förnuftet att göra, [...]" (s. 211)

## Andra delen. Berättelsen om den goda människan furst Mysjkin

---

<sup>95</sup> Nadezjda Gorodetzky, *Saint Tikhon of Zadonsk. Inspirer of Dostoevsky*. 1951, 1976, NY. s 127.

<sup>96</sup> Namli, s 105.

The incarnate Son of God stands before the world like a pure mirror in which men begin to see their own vices.[...] no sin, especially that of pride, can be conquered or even recognized “without the help of the meek-hearted Christ.”<sup>97</sup>

Detta citat av munken Tichon av Zagorsk visar på hur det gudomliga har inkarnerats i Kristus, som står framför människan som hennes ideala bild av det fullkomliga. Synsättet har mycket gemensamt med ikonoteologin, där den heliga bilden inte bara är ett fönster mot himlen utan också en dörr genom vilken det gudomliga når jorden. Bilden av denna gudomliga person skapas utifrån Nya testamentets texter. Dostojevskij har, som jag visar i inledningen, uttalat svårigheten med att gestalta godheten och menar att i hela världen finns det bara en absolut god människa, nämligen Kristus. Vilka diskurser och förebilder skapar ’den goda människan’ i *Idioten*? I denna andra del vill jag undersöka hur furst Mysjkin framställs i *Idiotens* plot.

### **Dramat om kampen mellan det onda och det goda: Johannesevangeliet som modell för *Idiotens* form och innehåll**

Man kan likna Tichons exempel med Jesus som spegelbild för människorna med hur berättelsen om furst Mysjkin speglas i bilden av Johannesevangeliets Kristus. Gérard Genette använder det litterära begreppet hypertextualitet för att beskriva en transformation av en text A (som kallas hypotext) med en senare text B (som kallas hypertext). Han talar om två typer av transformation: den direkta, vilket innebär att transportera handlingen från en given berättelse till en ny, och den indirekta, som innebär en imitation av en berättelses form och tema.<sup>98</sup> Jag vill se Johannesevangeliet som en hypotext för hypertexten ”berättelsen om furst Mysjkin.”<sup>99</sup> Transformationsprocessen är både direkt, då själva handlingen överförs, och indirekt, då form och tema imiteras. Den direkta transformationen är berättelsen om Fursten, som kommer uppifrån alperna i Schweiz ner till S:t Petersburg för att efter en tid återvända upp till bergen igen, en handling hämtad från berättelsen om Jesus, Guds son, som kommer uppifrån himlen ner till jorden för att efter sin vistelse där uppstiga till himmelen igen. Den indirekta transformationen består i imitationen av evangeliets tema, eller storyns signifikans, vilket jag anser handlar om kampen mellan det onda och det goda. Detta religiösa tema

---

<sup>97</sup> Tichon citerad i Gorodetzky, *Saint Tikhon of Zadonsk. Inspirer of Dostoevsky*, s. 166, 168.

<sup>98</sup> Genette, G, *Palimpsest*, s. 1-6.

<sup>99</sup> Att se Johannesevangeliet som en intertextuell modell för *Idioten* har växt fram under arbetets gång, bland annat genom mina studier av Genette.

applicerar jag på *Idioten*, då jag ser dess plot driven framåt och organiserad utifrån begreppet religiös existentialism i en kamp mellan ont och gott. Händelserna, både i Johannesevangeliet och i romanen kan ses som ett drama, där hjältarna, i *Idioten* den inkarnerade goda människan furst Mysjkin, och i Johannesevangeliet Jesus Kristus, Guds inkarnation på jorden, kämpar mot ondskans makt. Och precis som i den klassiska tragedin spelar ödet en stor roll. Rogozjin säger till fursten angående deras tragiska relation till Nastasia: ”Men, min käre vän, det här är ju något där ingen bryr sig om vad vi tycker och tänker, svarade denne [R.], det här har man ju bestämt utan att fråga oss.” (s. 200) Inte heller Jesus rår över sitt liv; att han ska korsfästas i Jerusalem är förutbestämt av en högre makt: ”Nu är min själ fylld av oro. Skall jag be: Fader rädda mig undan denna stund? Nej, det är just för denna stund jag har kommit.”(Joh. 12:27) De båda hjältarnas liv slutar på ett tragiskt sätt, med korsfästelse och i Mysjkins fall med en tillbakagång till idioti. Men liksom i det tragiska dramat ingår katharsis i händelseförloppet; genom katharsis är världen öppen och fri och allt ligger ännu i framtiden; precis som liknelsen om vetekornet som dör men återuppstår och ger rik skörd.

Det viktigaste maktmedlet i den pågående kampen är kärleken till nästan. Jesus ger sina lärjungar ett nytt bud: ”Ett nytt bud ger jag er: att ni skall älska varandra. Så som jag har älskat er skall också ni älska varandra.”(Joh. 13:34) Slutscenen i *Idioten* beskriver furstens osjälviska kärlek till Rogozjin: ”Då och då gav Rogozjin plötsligt till ett slags mumlande ljud, högt, tvärt och osammanhängande; han skrek till då och då och skrattade; fursten räckte ut en darrande hand mot honom och rörde sakta vid hans huvud och hans hår, smekte det och smekte hans kinder... mera kunde han inte göra!” (s. 581)

Uppsatsens första del om *Idiotens* story om en annorlunda kunskap integreras i denna andra del som handlar om den organiserade, ordnade berättelsen om furst Mysjkins tid i Ryssland, den så kallade ploten. Han är det godas representant, som i ord och gärning ska visa på vad som menas med ett gott förhållningssätt i en ond och syndig värld. Plotens ordnade berättelse imiterar Johannesevangeliets form, med Genettes definition en indirekt transformationsprocess, då innehållet i *Idioten*, precis som i Johannesevangeliet, ofta är knutet till tal eller samtal. En annan likhet är att de båda berättelserna är strukturerade i motsatspar och paradoxer som ”det övre – det undre” och ”ljus – mörker”: Mysjkin kommer uppifrån bergen ner till Petersburg, han är ljus och god medan Rogozjin är mörk och ond och den syndiga staden Petersburg ställs mot det paradisiska Pavlovsk.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> En bok om *Nya testamentet*, utgiven av Birger Gerhardsson, Gleerups förlag, 1969, s. 46 ff.

*Idioten* börjar med att Mysjkin kommer till människorna i S:t Petersburg, vilket kan jämföras med Jesus som kommer till Palestina. Dialogen, är i centrum i båda berättelserna. Johannesevangeliet inleds med *en prolog* om Ordet, där Jesus inkarneras genom det gudomliga skapelseordet, genom vilket världen blivit till i begynnelsen. (Joh.1:1-18) Ordet står för den vishet som finns i evighet hos Gud. Även hos Dostojevskij blir, enligt Bachtin, ordet till människa, och det är i de mänskliga relationerna livet gestaltas; språket förenar 'jag och den andre'.<sup>101</sup> Bachtin menar att varje gestalt hos Dostojevskij har sitt ord, sin värld av tankar och idéer som är realiserade i romanens här och nu.<sup>102</sup> Ordet får en speciell innebörd och betyder det talade eller det skrivna yttrandet i sin konkreta manifestation, det konkreta, inkarnerade ordet blir i Bachtins tolkning gudomligt.<sup>103</sup>

I *Idiotens* inledningsscen presenteras idioten Mysjkin genom bland annat en dialog med Rogozjin, och framstår där som en person som representerar en annorlunda vishet, en vishet som i mycket emanerar från texten i Johannesevangeliet. Man kan se inledningen i tågkupén som ett förord till, eller kanske snarare bild av den värld Fursten är på väg till; en prolog som presenterar 'idioten' som en människa med en unik kunskap om ondska och godhet.

Johannesevangeliets plot består av en inledande prolog, följd av *första huvuddelen* (Joh. 1:19 - 12:50), som beskriver Jesu offentliga verksamhet. *Idiotens* första del (s. 5 – 169) handlar huvudsakligen om en dag i S:t Petersburg, där furstens person "uppenbaras" i en tillkännagiven självförståelse i dialog med Petersburgborna. Han framställs och betraktas där som en idiot och som ett barn. Orden, samtalen, leder till en händelseutveckling av betydelse för furstens vistelse i Ryssland genom hans möten med framför allt Rogozjin och Nastasia Filippovna. Transtextuella relationer i form av imiterade likheter finns mellan berättelsen om äktenskapsbryterskan (Joh.8) och den om Nastasias liv. Även den i romanen infällda berättelsen om den schweiziska flickan Marie kan fungera som en parallell till samma bibliska text. När Lasaros uppväcks och när Jesus talar om sin död med liknelsen om vetekornet (Joh.12:24) intermedierar dessa texter med *Idiotens* olika berättelser om döden.

*Andra huvuddelen* i Johannesevangeliet (Joh.13-20) omfattar avskedstalen och passions- och uppståndelseberättelserna och kan jämföras med i *Idiotens* tredje och fjärde delar (s 309-435) och s.(437–581) vilka i huvudsak utspelas i semesterparadiset Pavlovsk, där furstens kärleksrelationer till Aglajja och Nastasia är i fokus.<sup>104</sup> Mellan första och andra delen sker ett

---

<sup>101</sup> Namli, *Kamp med förnuftet*, s. 169-174.

<sup>102</sup> Bodin, "Dialogen är gudomlig", artikel i *Dagens Nyheter*, 17/11 2000.

<sup>103</sup> Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, Gråbro, 1988.

<sup>104</sup> *En bok om Nya testamentet*, s. 46.

brott i berättandet, med Genettes narratologiska terminologi ett sammandrag, ” a summary”. en paus i den kronologiska tiden, vilken återges i ett slags referat.<sup>105</sup> Andra delen (s.171–308) handlar om den tid som utspelas under textens sammandrag. Den externa berättaren informerar om att fursten har vistats i Moskva och i andra icke namngivna orter under ca sju månader. Därefter återkommer berättaren till tid och rum när fursten återvänder till Petersburg och till Pavlosk. Till skillnad från första delen läggs nu mer fokus på inre psykologiska förlopp, verkligheten blir bitvis mer diffus och stora delar utspelar sig i skymningen, på kvällen eller natten, då fursten vandrar orolig omkring i parken, försjunken i dyster stämning. Dessa stämningar leder till associationer till Jesus själsliga kamp i Getsemane. Romanen avslutas med Nastasias död och Mysjkins dårskap. Furst Mysjkin förs tillbaka upp till de schweiziska bergen i ett tillstånd av idioti. Johannesevangeliet avslutas med att Jesus dör på korset, där han frånsäger sig sin gudomliga makt, men han besegrar döden och uppstår till nytt liv. Evangeliet slutar med en efterskrift, kap. 21, som handlar om uppenbarelsen vid Tiberias sjö. Även romanen avslutas med en sorts efterskrift. De sista sidorna (s. 581 – 585) kan ses som en epilog, där läsaren underrättas om hur berättelsen om ”idioten” slutar. I efterskriften sammanfattas vad som hände med berättelsens personer, bland annat om furstens dårskap och Aglajas olyckliga liv.

### **Furst Mysjkin som kenotisk spegelbild av evangeliernas Kristus**

För att kunna använda Tichons spegelbildsmetafor måste berättelsernas handlingar analyseras. Gemensamt för Idioten och Johannesevangeliet är att de genomsyras av ’kenotisk etik’. I sin avhandling *Vetekornets väg*,<sup>106</sup> fokuserar Mattias Huss på *kenosisbegreppet*, och utgår från bibelcitatet om vetekornet som dör och ger rik skörd i Johannesevangeliet (12:24): ”Sannerligen, jag säger er: om vetekornet inte faller i jorden och dör förblir det ett ensamt korn. Men om det dör ger det rik skörd.”<sup>107</sup> Huss kommer fram till att bibelcitatet i Johannesevangeliet ska uppfattas som en symbol och som en förebild för en utblottelsetanke, och han menar att Dostojevskij transformerar symbolen till ett imitationsideal; att tömma sig på makt, att utblotta sig, ger möjlighet till ett nytt liv i Kristi efterföljelse:

---

<sup>105</sup> Genette,, *Narrative Discourse*, s.93 ff.

<sup>106</sup> Mattias Huss, *Vetekornets väg. Utblottelse hos Dostojevskij och i romanen Bröderna Karamazo*, Skellefteå 2008.

<sup>107</sup> Detta citat står som motto för *Bröderna Karamazov*, och dessutom som text på Dostojevskijs gravsten.

Den ”ryska kenosistanken” [...] handlar i hög utsträckning om ett efterföljelseideal, vilket är fallet med Dostojevskijs kenosistanke. Utgångspunkten är den utblottade Kristus, men kenosis blir efterföljelse lika mycket som kristologi, och handlar om människans väg lika mycket som Kristi väg.”<sup>108</sup>

I *Idioten* kan man se berättelsen om furst Mysjkin som ett etiskt ideal att efterfölja, där människan frånsäger sig egoistisk makt för att ge utrymme åt ett nytt liv för ’den andre’. Kenosis, som kommer av grekiskans verb *kenoo*, ”tömma” eller ”utblotta”, behandlas även av George Fedotov i *The Russian Religious Mind*, där han knyter begreppet till den ryska ortodoxins ursprung. Han menar att lidande och förnedring är betydelsefulla för förståelsen av människans förhållande till det gudomliga.<sup>109</sup> Att tömma sig på makt och överlåta sig till lidande och förnedring, likt Jesu död på korset, leder till försoning och nytt liv. Kenosisbegreppet är även knutet till den heliga dårskapen; dåren som förnedrar sig för att bli lik Jesus på korset.<sup>110</sup> Fedotov menar att det i legenderna om helgon och martyrer i rysk tradition är en vanlig företeelse att identifiera sig med den lidande Kristus. Allt oskyldigt lidande blir ett lidande för Kristi skull. Detta innebär att ett medlidande föds och detta, skriver han, är ett av de starkaste dragen i den ryska folkfromheten. När upphöjda ödmjukar sig, accepterar de en låg ställning, liksom Kristus antog en tjänande gestalt.<sup>111</sup> Att Dostojevskij ger sin roman titel *Idioten* tolkar jag som en referens till denna kontext.

Fedotov hävdar att Dostojevskij använder sig av kända helgongestalter i den ryska kyrkans historia, och en annan forskare som behandlar samma ämne är Nadejda Gorodetzky, som har skrivit boken *Saint Tikhon of Zadonsk. Inspirer of Dostoevsky*.<sup>112</sup> Gorodetzky har även i sin bok om den förödmjukade Kristus analyserat ett kenotiskt sinnelag utifrån Filipperbrevet och Andra Korinthierbrevet. Hon menar att detta sinnelag kännetecknas av ödmjukhet, (själv)förödmjukelse, accepterande av lidande och död, lydnad, mildhet, frivillig fattigdom och icke-motstånd.<sup>113</sup> Filipperbrevets kända ord att Jesus antog en tjänares gestalt och ”gjorde sig ödmjuk” kan appliceras på analysen av karaktären furst Mysjkin:

---

<sup>108</sup> Huss, s. 35.

<sup>109</sup> George Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Del I, Harvard University press, 1965, 95 ff.

<sup>110</sup> I kapitlet ”Utblottelsetanken i Ryssland” refererar Martin Huss till Fedotov, som har forskat både om den heliga dårskapen och om begreppet kenosis, och har uppmärksammat utblottelsetanken i Rysslands moderna tid. s. 85 ff.

<sup>111</sup> Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Del I.2 ( ”The Holy Fools” chapter 12, s. 316-343).

<sup>112</sup> Nadejda Gorodetzky, *Saint Tikhon of Zadonsk. Inspirer of Dostoevsky*. 1951, 1976, NY.

<sup>113</sup> Gorodetzky, s.167 f., Huss, *Vetekornets väg*, s. 93.



Lev fria från självhävdelse och fåfänga. Var ödmjuka och sätt andra högre än er själva. Tänk inte bara på ert eget bästa utan också på andras. Låt det sinnelag råda hos er som också fanns hos Kristus Jesus. Han ägde Guds gestalt men vakade inte över sin jämlikhet med Gud utan avstod från allt och antog en tjänares gestalt då han blev en av oss. När han till det yttre hade blivit människa gjorde han sig ödmjuk och var lydig ända in till döden, döden på ett kors. (Fil. 2: 3-11)<sup>114</sup>

Förutom en kenotisk Kristusgestalt finns i evangelierna även den realistiska människan Jesus. Kraeger och Barnhart, men även Berdjajev och Namli, anser att Dostojevskij ser på Jesus inkarnation i världen som ett realistiskt liv med fullt ut mänskliga känslor som frestelser, glädje och förtvivlan.<sup>115</sup> Berdjajev betonar att det ryska folket har hållit denna realistiska bild av Kristus levande, och hur lågt en människa än sjunker så kan uppfattningen av Kristus inspirera dem till att söka förlåtelse och till att leva ett bättre liv. Deras bild av Kristus kan också få dem att se hopp i sitt eget lidande över sina synder och få människan att längta efter en moralisk förvandling. Denna mänsklighet möter vi i karaktären Mysjkin, där frestelser, förtvivlan, lidande och förlåtelse ger romanen dess komplexa innehåll.

## Mötet och dialogen

An act of our activity is like a two-faced Janos. It looks at the objective unity of a domain of culture and at never-repeatable uniqueness of actually lived and experienced life it must acquire the unity of two-sided answerability: for its content and for its Being.<sup>116</sup>

Med hjälp av Bachtins relationsmodell 1) ”jag-för-mig själv” 2) ”jag-för-den andre” 3) ”den andre-för mig” ska jag visa på furstens självförståelse och hans ord och handlingar i dialog med ”den andre” för att se hur godhetens idé gestaltas.

Bachtins begrepp självförståelse grundas i kategorin ”jag-för-mig själv”, en individuell självförståelse utifrån människans unika position i varat. Varje mänsklig handling händer i

---

<sup>114</sup> Huss, s 85 ff.

<sup>115</sup> Kraeger, Barnhart, s. 88 ff. Berdjajev, *Om Dostojevskij*, s 17-20 : det är antropologin, inte teologin som intresserar Dostojevskij. Namli om inkarnationen s. 105: ”Guds existens står för människans fria erkännande av sitt ansvar som inte har någon metafysisk grund utan snarare självt är grunden till Guds återuppståndelse.”

<sup>116</sup> Bachtin, *Toward a Philosophy of the Act*, s. 2.

varat och denna händelse avgörs i mänskliga val. Från denna människans position kan ingen annan handla:

I, too, participate in Being in a once-occurrent and never-repeatable manner: I occupy a place in once-occurrent Being that is unique and never-repeatable, a place that cannot be taken by anyone else and is impenetrable for anyone else. In the given once-occurrent point where I am now located no one else has never been located in the once-occurrent time and once-occurrent space of once-occurrent Being.<sup>117</sup>

Bachtin använder uttrycket "non-aliby", vilket innebär att ingen människa är ansvarsfri i sitt handlande eftersom handlingen "händer" i varat och avgörs i mänskliga val. "Jag-för-mig själv" är moralens subjekt och är ett med-vara i en uppgift, en handling. För att uppleva sig själv som man är, behöver man den andre. Först när ett jag blir till ett jag-för-den andre finns det en rumslig och tidslig enhet. Ett jag saknar perspektiv för att se sig själv utifrån. Man måste se sig med hjälp av den andres ögon.

Individen Mysjkins position i varat vill jag, likt Bachtin, se som Janusansiktet: fursten har en förvärvad rysk tradition, här i form av ärvda religiösa och sociala värderingar, i kombination med ett aktivt handlande i nuet. Utifrån furst Mysjkins plats i varat fokuseras min analys på följande begrepp: "jag-för-mig själv", vilket innebär furstens självkänedom, samt furstens relationer till Rogozjin, Nastasia och Aglaja, vilket innebär "jag (fursten)-för-den andre". "Den andre-för-fursten" är Rogozjins, Nastasias och Aglajas relationer till fursten.

I mötet och dialogen vill jag förankra furst Mysjkin i en bestämd tid och i ett bestämt rum. Som analysredskap använder jag Bachtins begrepp 'kronotop'. I den litterära kronotopen menar Bachtin att det sker en förening av rums- och tidskännetecken till en meningsfull och konkret helhet: "Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt åskådlig; också rummet intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse. Tidskännetecknen blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden."<sup>118</sup> Bachtin visar också på kronotopernas betydelse för ploten, där de utgör organiserade centra för de viktigaste händelserna; och genom kronotopen erhåller tiden en sinnligt åskådlig karaktär. I plotens rörelse i tiden sker möten, där olika tidssegment korsar varandra. Bachtin tar bland annat upp äventyrstiden i antikens romaner, där orden 'plötsligt' och 'just då' kännetecknar ett annorlunda tid, som avbryter den normala, orsaksbärande tiden. Här, menar han, råder slumpen med det slumpartade sammanträffandet. I denna specifika tid blandar sig irrationella

---

<sup>117</sup> Ibid. s. 40.

<sup>118</sup> Bachtin, *Det dialogiska ordet*, s 14.

krafter i människans liv; en inblandning av ödet, gudar och demoner.<sup>119</sup> Denna typ av äventyrstid finner jag skära genom olika händelser i *Idioten*. Bachtin talar om Dostojevskijs mysterie - och karnevalstid. Avgörande händelser i Dostojevskijs romaner är ögonblick där tiden saknar varaktighet och faller utanför den vanliga biografiska tidens lopp. Karnevalens torg omvandlas hos Dostojevskij till salongen och gatan. Även platser som trappan och korridoren blir viktiga kronotoper för Dostojevskij. Här gränsar olika tider till varandra och flätas samman med platsen.<sup>120</sup> Ögonblicket fångas ofta i den så kallade tröskelkronotopen:

Själva ordet ”tröskel” har redan i vardagligt tal (vid sidan om sin reella betydelse) fått metaforisk betydelse och kombineras med vändpunktens moment i livet, med krisen, med ett beslut som förändrar livet (eller med obeslutsamhet, fruktan att träda över tröskeln). I litteraturen är tröskelns kronotop alltid metaforisk och symbolisk. [...] I denna kronotop är tiden i allt väsentligt ett ögonblick, som så att säga saknar varaktighet och faller utanför den vanliga biografiska tiden.<sup>121</sup>

Tröskelkronotopen, som är genomsyrad av en hög emotionellt-värdemässig intensitet med dess viktigaste komplettering, krisens och vändpunktens kronotop, spelar stor roll i *Idioten*.

### **Betydelsefulla möten och händelser i *Idiotens* plot**

Med utgångspunkt i kronotopbegreppet analyserar jag följande för ploten viktiga händelser: ”Tågkupén”, ”Ganjas salong”, ”Nastasias födelsedagsfest”, ”Furstens besök i Rogozjins hus”, ”Mötet i Pavlovsk”, ”Slutscenen i Rogozjins hus”. S:t Petersburg och Pavlovsk är väsentliga rumsliga platser för romanens kronologiska tid, så därför får en analys av detta ”tidrum”—perspektiv stå som inledning av ”Mötet och dialogen”.

### **S:t Petersburg / Pavlovsk**

I *Idioten* utgörs den rumsliga scenen till största delen av staden S:t Peterburg med dess semesterort Pavlovsk. Med kronotopens hjälp vill jag visa på hur plotens tid och rum vävs in

---

<sup>119</sup> Ibid. s 20 ff.

<sup>120</sup> Ibid. s 157.

<sup>121</sup> Bachtin, *Det dialogiska ordet*, s 157.

och inkarneras i det vardagliga livet genom att följa furst Mysjkin från tågkupén, på väg till S:t Petersburg i slutet av november till slutscenen i Rogozjins hus mitt i sommaren året därpå.

Furst Mysjkin kommer till staden belägen vid den oberäkneliga floden Neva, en stad som av gammaltroende framstår som den syndiga världen och vilken ska drabbas av undergång enligt en apokalyptisk tolkning.<sup>122</sup> I denna snabbt föränderliga, mytomspunna stad, bland dess människor, vistas fursten under största delen av romanens beskrivna händelseförlopp.

Marshall Berman har skildrat S:t Petersburg som en på 1800-talet modern, men underutvecklad stad, en skildring av staden, som ger en berikande bakgrund för förståelsen av furstens upplevelser. Berman menar att staden vid denna tid karaktäriseras av en påtvingad efterblivenhet som är spöklik; han betecknar tillståndet som 'underutvecklingens modernism'.<sup>123</sup> Han skildrar Petersburg på två sätt: dels som förverkligandet av det ryska sättet att modernisera, och dels som arketyper för en "överklig stad" i den moderna världen. Byggnaderna av staden är en uppifrån pådyvlad modernisering som börjar 1703 på initiativ av Peter den store. Under artonhundratalet blir staden hem och symbol för en ny världslig, officiell kultur. Det sker en förskjutning av fokus från de statliga byggnaderna och monumenten till Nevskij prospekt, en fyra kilometer lång paradgata med skyltskåp för den moderna massproduktionen, butiksskyltar som oftast är tvåspråkiga, eller bara på franska eller engelska. Denna gata blir en slags frizon där sociala och psykiska krafter spontant kan mötas, och den enda plats i staden där alla existerande klasser kan komma samman. Där finns aristokratens palats och de fattiga hantverkarnas verkstäder. Prostituerade, utstötta och bohomer trängs i eländiga hotell och källarlokalerna nära järnvägsstationen på Znaniemskijtorget, där prospektet tar slut.

Husen och gatorna i staden används i romanen och vävs in i en drömlig stämning; fursten irrar planlöst omkring på stadens gator, och i korridorer och trappuppgångar, där hans inre stämningar glider samman med den yttre miljön. Hans sjukdomstillstånd finns ständigt närvarande och en kroppslig katastrof är hotande nära i denna kvava och tryckande Petersburgsmiljö. Särskilt tydligt blir samspelet mellan den yttre och inre miljön, när han uppsöker Rogozjins gamla köpmannahus, där verkligheten glider över i dystra, mörka känsloupplevelser, symboliserade i tavlan av den döde Kristus.

---

<sup>122</sup> "City myths: Petersburg, Moscow, OneState", Ur Caryl Emerson, C, *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, Cambridge 2000. Här refereras till Yury Lotmans teorier om städers kulturellt symboliska innebörd. Moskva, det tredje Rom, ses som ett centrum som medierar mellan himlen och jorden. Om Moskva är en koncentrisk stad, så är Petersburg en exogen stad, byggd som en utpost: en dömd stad, med rykten om undergång och Antikrists ankomst. s. 179 f.

<sup>123</sup> Marshall Berman, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, Fjärde och aktualiserade upplagan, Lund 2001 (1982, 1989), s. 1, 224 f.

De flesta scener i romanen utspelas i fina salonger, men folket finns närvarande i burleska följen som plötsligt dyker upp från gatan. Salongerna blir till ett slags medeltida torg. Bachtin tar i kapitlet ”Skälmens, narrens och dårens funktioner i romanen” upp den folkloristiska satiren som förknippas med det folkliga torget. Skälmens, narrens och dårens existenser har, menar han, en överförd betydelse: ”Man får aldrig ta dem bokstavligt, de är inte vad de förefaller vara, deras existens är en avspeglning av ett annat slags existens, och därtill ingen direkt avspeglning.”<sup>124</sup> Narren och dåren är inte av denna världen och har därför särskilda rättigheter och privilegier. Dessa figurer skrattar själva och blir utskrattade. Enligt Bachtin fyller skrattet en funktion i berättandet:

Skrattet är en form av närbild, det närmar objektet på ett ovanligt sätt, ödelägger all distans (höjd) hos objektet, som skapas av fromhet eller skräck; världen kan inte vara lustig på avstånd. Därför är skrattet en förutsättning för realismen: det drar in objektet i en samtida och familjär zon, där det kan beröras med händerna, upplösas, där man kan tränga in i dess inre, utforska det.<sup>125</sup>

Skrattet spelar roll i den viktiga inledningsscenen, där läsaren för första gången möter Mysjkin. Han skrattar, till medpassagerarnas förvåning, när de skrattar åt honom. Andra folkloristiska drag är de karnevalsliknande följen som ofta finns i Rogozjins eller Nastasias närvaro. Men de dras även till fursten, särskilt när han vistas i Pavlovsk, då de dyker upp på hans terrass till övriga gästers förfäran.

I motsats till den myllrande, kaotiska staden skildras orten Pavlovsk som ett semesterparadis, med villor, trädgårdar och stora parker. Platsen ligger bara tre mil från Petersburg och har dagliga tågförbindelser med storstaden och här tillbringar Petersburgs överklass sina somrar i en behaglig och vacker miljö. Den sista perioden av furstens vistelse bland petersburgsborna förläggs hit. Slutscenen med mordet på Nastasia äger dock rum i staden, i Petersburg. Romanens handling utspelas alltså på två scener, dels i den ”överkliga, mardrömslika” staden, dels i paradisiska Pavlovsk med sina trädgårdar och parker. Genom att använda två olika miljöer förstärks den metafysiska symboliken kring det onda och det goda. Den yttre miljön, ”rummet”, integreras med ”tiden” och alla Bachtins kännetecken på en kronotop finns: mötet med äventyrstiden och tröskeln med krisen och vändpunkten. Petersburg blir en symbol för den syndiga världen, medan Pavlovsk med sin grönska för tankarna till Getsemane, trädgården i Jerusalem, där Jesus kämpade i bön före sitt lidande och

---

<sup>124</sup> Michael Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, s. 77f.

<sup>125</sup> Bachtin, *Det dialogiska ordet*, s. 256.

sin död på korset; Mysjkin kämpar mot Rogozjin för att rädda Nastasia från ondskans makt, och näst sista scenen utspelas i Pavlovsk, medan slutscenen äger rum i S:t Petersburg.

### **Tågupén. Furstens självförståelse och hans möte med Rogozjin**

Den första kronotopen, en väg-och möteskronotop, äger rum i tågupén, där Mysjkin och Rogozjin möts för första gången. Tiden är angiven till nio på morgonen en disig och gråmulen dag i slutet av november. Människorna framträder inte klart; deras ansikten är gulbleka. Landskapet, vilket tåget färdas igenom, är svårt att urskilja genom kupéfönstret. Verkligheten blir diffus, då den projiceras i dunkel belysning. I denna tågupé sitter Mysjkin och Rogozjin mitt emot varandra och berättaren kommenterar deras möte enligt följande:

Om dessa båda hade vetat någonting om varandra och vad det var som var speciellt märkvärdigt med den andre just i denna stund, skulle de naturligtvis ha tyckt att det var mycket underligt att slumpen hade fogat så, att de just nu hade kommit att sitta mitt emot varandra i en tredjeklasskupé på tåget mellan Warszawa och Petersburg. (s. 5)

Ödet och slumpen utnämns med andra ord redan från början till huvudaktörer i en roman som till stor del genomsyras av väg- och möteskronotoper samt det Bachtin kallar för den äventyrliga ”slumpens tid”. Momenten i äventyrstiden ligger, enligt Bachtin, i skärningspunkterna i ett normalt händelseförlopp, i en normal livsräcka, i en orsaks- eller meningsräcka, i de punkter där denna räcka bryts: ”och lämnar plats för de icke-mänskliga krafternas intrång – ödet, gudarna, skurkarna. [...]; den rena äventyrsmänniskan är en slumpens människa; hon inträder i äventyrstiden som en människa det hänt någonting. I denna tid har inte människan initiativet.”<sup>126</sup>

Efter inledningsscenen i tågupén går berättaren över till att beskriva furstens blick som får berättaren att reflektera över hans hälsa. Blicken utmärktes av: ”någonting milt och saktmodigt men samtidigt tungsint, och denna blick var liksom fylld av det där underliga uttrycket som vissa människor redan vid första åsynen uppfattar som ett tecken på fallandesjuka.” Läsaren får veta att fursten har varit sjuk. Han har levt i ett tillstånd av idioti eller okunskap om tillvaron. Fursten berättar: “[...] och när jag reste härifrån [Ryssland] var det inte mycket med mig: jag var knappt vid mina sinnens fulla bruk! Då visste jag ingenting

---

<sup>126</sup> Bachtin, *Det dialogiska ordet*, s. 22 f.

och nu vet jag ännu mindre.” (s. 25) Om sitt ursprung säger han: ”[...], några furstar Mysjkin finns inte längre, utom mig; jag tror att jag är den siste.”(s. 9) Här betecknas furstens självförståelse – ”jag-för-mig själv” – av att fursten vet och tar ansvar för att han är sjuk och han tycks mycket väl medveten om att han är annorlunda och betraktas som en idiot. Han menar att han fortfarande inte är riktigt frisk, vilket kan tolkas som att han inte är en ”hel” människa; han är annorlunda. Denna ofullkomlighet blir betydelsefull i hans relation till kvinnorna Nastasia och Aglaja. Sin särställning och unika roll framhåller han med att han är den siste i sin släkt, och nu kommer han från sin isolerade tillvaro ”uppe i bergen” ner till staden S:t Petersburg för att lära känna världen och människorna.

Där de sitter mitt emot varandra i tågkupén tecknas fursten och Rogozjin i mycket som varandras motsatser. Rogozjin inleder samtalet med att fråga fursten om han fryser: ” – Ja, mycket, svarade hans granne med stor beredvillighet.” Fursten berättar att han kommer från Schweiz och berättaren understryker åter denna beredvillighet som utmärker furstens person:

den ljushårige unge mannen i den schweiziska kappan var förvånansvärt villig att svara på alla frågor från sin mörkhyade granne och visade ingen misstänksamhet, trots att dennes frågor ibland var ytterst närgångna och helt ovidkommande.[...] Den mörkhyade smålog några gånger under hans berättelse; och alldeles särskilt skrattade han, när den ljushårige som svar på frågan om han hade blivit återställd förklarade att det hade han inte. (6)

I den fortsatta dialogen mellan ”den ljushårige och hans mörkhyade granne” framställs Rogozjin som en negativ spegelbild av fursten; det ljusa och goda möter det ondskefulla och mörka. Berdjajev menar att Dostojevskij såg på människan som ett mikrokosmos, ”ett tillvarons centrum och en sol kring vilket allt rör sig.”<sup>127</sup> Om man ser Rogozjins person som ett sådant mikrocentrum, så finns de goda, ljusa sidorna bakom hans mörka, onda yttre. Viktigt är också att det är först i mötet med fursten som Rogozjins komplexa natur kommer till uttryck. När Rogozjin ser sig själv i jämförelse med fursten uppfattar han deras olikheter. Han avläser att fursten är annorlunda i sitt ovanligt rättframma och uppriktiga förhållningssätt, och det inger honom förtroende. Rogozjin, som kommer från en köpmannafamilj där materiella tillgångar spelar en dominerande roll för en persons självkänsla och identitet, ser också socialt sett sin motsats i Mysjkin, som är fattig och verkar vara helt oberoende av pengar och ägodelar.

---

<sup>127</sup> Nikolaj Berdjajev, *Om Dostojevskij*, Skellefteå 1992, s. 30.

Innan de stiger av tåget inbjuder Rogozjin fursten till ett liv i lyx och att tillsammans med honom fara till Nastasia Filippovna. ”Vi ska befria dig från de där damaskerna, klä dig i en förstklassig mårdpäls, låta sy en elegant frack med vit väst eller vilken sort du vill ha och jag ska stoppa fickorna fulla med pengar på dig, och... och så far vi iväg till Nastasia Filippovna! Kommer du med eller inte?” (s.14) Rogozjins önskan att se fursten uppklädd, eller snarare utklädd, med pengar på fickan, på väg till Nastasia, utvecklas senare till karnevalsliknande händelser i ploten, där Rogozjin kan liknas vid en medeltida djävul som drar fram med sitt följe för att erövra den vackra Nastasia. Han ställer också plötsligt frågan om fursten är intresserad av kvinnor, varpå följande dialog utspelar sig:

- Jag, nja-a-a! Det är så att jag...Ni vet kanske inte, men eftersom jag haft den där sjukdomen redan från barndomen, så har jag inte alls någon erfarenhet av kvinnor.
- Ja så fall , utbrast Rogozjin, i så fall är du ju en sann dåre i Kristus, och Gud älskar sådana som du! (s. 15)

Rogozjin tolkar alltså fursten utifrån en rysk tradition där de heliga dårarna och kenosis-begreppet är centralt. Rogozjin förstår att han behöver fursten, eftersom bara denne kan rädda honom från det onda för även Rogozjin vill bli älskad av Gud. Innan de stiger av tåget förklarar Rogozjin att han tycker om sin naive medresenär: ”- Jag vet inte hur det kommer sig att jag fattat ett sådant tycke för dig.” Trots att Rogozjin beskrivs som dyster, mörk, hånfull och ondskefullt leende fattar även fursten omedelbart tycke för sin medresenär: ”Jag måste uppriktigt säga att jag har fattat tycke för er också, jag kände stor sympati för er, när ni berättade det där om briljantörhängena. Ja, jag tyckte om er redan dessförinnan också, fast ni såg så dyster ut.” (14)

I furstens ”tycka om” är medlidandet med en annan människa centralt, något som framkommer när Rogozjin avslöjar sin mörka passion för Nastasia och det lidande han upplevt i samband med deras kärleksaffär, ett lidande som gjort honom sjuk. Furstens relation till Rogozjin analyserat med utgångspunkt i Bachtins begrepp ”den andre-för mig” visar med andra ord att fursten är beroende av Rogozjin, eftersom det är först i relationen till ondskan, lidandet, som godheten och medlidandet kan realiseras. Genom detta medlidande med Rogozjin dras fursten in i stadens och livets virvlande händelseförlopp. Ödet, slumpens tid, har fört dem samman, och genom sina positioner i varat handlar de båda utifrån förvärvad tradition och i ett ansvarsfullt nu samtidigt som deras handlingar för dem mot det oundvikliga slutet.



## I Ganjas salong: mötet mellan fursten och Nastasia

Nastasia är betydelsebärande för dramatiken i *Idioten*, vilken är utformad som ett triangeldrama mellan fursten, Rogozjin och Nastasia och som handlar om godhet, ondska och skönhet. Kraeger och Barnhard hävdar att *Idioten* är skönhetens tragedi, ”tragedy of beauty”.<sup>128</sup> I sina dagboksanteckningar har Dostojevskij skrivit att han ville se om skönheten kan rädda världen. Förmodligen tolkar han skönhetsbegreppet i likhet med den idealistiska romantikens, där begreppet står för fullkomlighet och harmoni. Även Solovjovs kristna teosofiska system, som utgår från visionen om Skönheten, Sofia, en all-enhet i ett gudomligt kosmos, kan fungera som en meningsfull intertext. Solovjovs vision av Sofia är den förvandlade världens skönhet, och man kan se Nastasia som en symbol för den gudomliga skönheten, en skönhet som kan frälsa världen. Detta markeras också av att Nastasias namn, Nastasia Filippovna Barasjkova, har en symbolisk innebörd med religiöst ursprung. Nastasia är ett kortnamn för Anastasia, ”den återuppståndna”, och Barashkova härleds från barashek som betyder lamm. Här kan man se en tydlig koppling till bilden av Jesus som ett offerlamm, som dör och återuppstår och räddar världen. Nastasia är med andra ord dömd till undergång och död då hon kan tolkas som ett offerlamm. Men samtidigt symboliserar hennes skönhet fullkomligheten och den snara återuppståndelsen; hon är skönheten som ska rädda världen.

Möteskronotopen i Ganjas salong avslöjar med hjälp av fursten vem Nastasia är, inte bara den hon synes vara. Nastasia har redan introducerats i romanen genom ett fotografi, en avbildning, eller uttryckt i semiotiska termer, en ikon. Efter bara några timmar i staden får fursten av en slump se Nastasias porträtt: ”Jaså, det där är Nastasia Filippovna? mumlade han och betraktade porträttet nyfiket och uppmärksamt. – Underbart vacker! tillfogade han omedelbart med värme och eftertryck.” (s.30) Efter en stund betraktar fursten åter porträttet. Gavril, ägaren till fotografiet, iakttar honom och undrar om fursten finner behag i denna kvinna:

Ett underbart ansikte! svarade fursten, och jag är övertygad om att hon har ett ovanligt levnadsöde. Hon har en glad och öppen min men hon måste ha utstått svåra lidande, eller hur? Det ser man på hennes ögon och på de där små skuggorna under ögonen, alldeles ovanför kinderna. Det är ett stolt ansikte, mycket stolt, men jag kan inte avgöra om hon är godhjärtad eller ej? Ack, att hon vore det! Då funnes det gott hopp för henne! (s. 35 f)

---

<sup>128</sup> Kraeger/Barnhart, s. 52.

Stämningen i salongen är karnevalslik och i denna miljö möts Nastasia och fursten för första gången. Hon ser honom först som en löjlig figur, som en idiot. Berättaren beskriver sammanträffandet som slumpartat. Fursten går precis förbi dörren, när Nastasia ringer på. Han öppnar och där står hon. Nastasia tror att fursten är en betjänt och kastar sin päls till honom, vilken han tappar på golvet:

- Du borde avskedas. Nå gå och anmäl mig då. [...] Jaha, se där går han iväg med pälsen också! Ha-ha-ha! Är du inte riktigt klok, eller vad? [...] – Men vad är det för en idiot? skrek Nastasia Filippovna full av motvilja och stampade med foten åt honom. Vart tänker du gå egentligen? Och vem tänker du anmäla egentligen?
- Nastasia Filippovna, mumlade fursten. (s. 98)

När Ganja en stund senare presenterar fursten för Nastasia är det tydligt att han presenteras som en kuf: ”fursten kunde tydligt höra hur någon viskade ordet ”idiot” bakom honom, antagligen Ferdysjtjenko, som en liten upplysning för Nastasia Filippovna.” (s. 101) Nastasia ställer flera frågor till fursten. Hur kunde han veta vem hon var när han öppnade dörren? Varför blev han så paralyserad nyss? Vad är det hos henne som verkar så paralyserande? Fursten svarar att han kände igen henne från porträttet och att han talat om henne hemma hos Jepantjins, och med Rogozjin på tåget. Han säger också att han har en känsla av att ha träffat henne någonstans.

Nastasia påverkas av stämningen i sällskapet och blir vulgär och högljudd. Hon agerar ”som en nyckfull fjolla”, och när generalen berättar en historia skriker hon och skrattar ”så hon höll på att kikna och klappade i händerna som en förtjust liten jäntunge.” (s.106) Än mer karnevalslik blir scenen när Rogozjin med följe inträder. Gyckel och spel i dialogen driver handlingen framåt och den når sin kulmen när Ganja i vredesmod riktar ett handgripligt slag mot sin syster. Men då ingriper fursten:

- Nu får det vara nog, nu räcker det! sade han bestämt, och hans röst darrade som av återhållen, häftig rörelse. – Tänker du alltid stå i vägen för mig så här! röt Ganja, släppte Varjas hand och gav i sin nu helt besinningslösa vrede fursten en kraftig örfil. [...]Fursten var alldeles blek i ansiktet. med en underlig och förebrående blick såg han Ganja rakt i ögonen; läpparna darrade på honom och han försökte säga någonting; ett underligt och för honom onaturligt leende krökte hans läppar. – Ja, mig kan ni gärna få slå... men inte henne ... det tillåter jag inte! mumlade han helt stilla till sist; men plötsligt behärskade han sig inte längre, gick bort från Ganja, höll händerna för ansiktet, gick bort i ett hörn, ställde sig med

ansiktet mot väggen och mumlade med avbruten stämma: – O, vad ni kommer att skämmas över ert uppträdande!” (s.112)<sup>129</sup>

Nastasia är tagen av Ganjas uppträdande och furstens reaktion. Hennes ansiktsuttryck ändras. Hon blir tankfullt grubblande:

– Faktiskt har jag sett hans ansikte förut någonstans! mumlade hon plötsligt och blev med ens allvarlig, när hon nu åter kom att tänka på detta.

Fursten vänder sig till Nastasia :

– Skäms ni inte! Ni kan ju inte vara den kvinna ni nu ger er ut för att vara. Det kan väl inte vara möjligt! utbrast fursten i starkt förebrående ton.

När Nastasia lite senare är på väg ut i tamburen vänder hon tillbaka och går fram till Nina Aleksandrovna, tar hennes hand och för den till sina läppar: ” – Nej, jag är faktiskt inte så där, han har rätt i det, viskade hon hastigt och ivrigt och blev plötsligt alldeles röd i ansiktet, vände sig igen och gick den här gången ut [...]” (s.113)

Första gången fursten ser Nastasias porträtt, blir han djupt gripen av hennes ansikte, i vilket han ser både stort lidande och stor skönhet. När han nu träffar henne ser han att hennes beteende ger hennes ansikte en falsk mask. Världen runt omkring har lagt sig som en hinna över henne och döljer hennes äkthet, hennes ursprungliga skönhet. Detta falska uttryck kan tolkas som en låg, ful symbol för det gudomliga, enligt Dionysos Areopagitas apofatiska ’via negativa’, alltså tanken om att all materia har en del av den gudomliga gnistan och genom att ”kontemplera inför det lägsta kan människan ledas till det högsta.”<sup>130</sup> För fursten blir Nastasias ansikte symbolen för en urbild av Skönheten, det himmelskt fullkomliga. Med tanke på att han först bekantar sig med hennes ansikte via porträttet av henne, ligger det nära till hands att tolka hennes ansikte som en religiös ikon, ett fönster mot en ideal, himmelsk skönhet, renad genom lidandet.

Furstens ödesbestämda roll i dialogen med Nastasia blir att känna medlidande med hennes olycka, ett medlidande som får henne att hitta tillbaka till sitt sanna jag bakom den fula masken som dras över hennes vackra ansikte i samband med hennes till synes medvetet destruktiva beteende. Furstens ingripande gör starkt intryck på alla närvarande. Nastasia stannar upp i sitt spel och inser att hon egentligen inte är den hon har utgett sig för att vara.

---

<sup>129</sup> Gorodetzky, s.59. Gorodetzky jämför furstens reaktion med Tichons, när denne protesterar mot hur en godsägare behandlar sina livegna. Godsägaren blir arg och slår Tichon i ansiktet. På väg hem bestämmer sig Tichon för att återvända till godsägaren. Han faller på knä och ber om förlåtelse för att han inlett honom i en sådan frestelse och försyndelse. Jfr. den ortodoxa tanken att ”alla är skyldiga till allt”.

<sup>130</sup> Bodin, *Världen som ikon*, s 9.

Fursten väcker något inom henne som handlar om äkthet och godhet. Hon tycker sig ha mött honom tidigare. Hans ansikte och hans blick är bekanta. Båda ser hos varandra något bortom den vardagliga ytan. Detta något gör dem benägna att söka en högre verklighet, möjlig att avtäcka och se kanske via ikonerna.

Furst Myskjin blir i mötet med Nastasia en iakttagare av den ”den syndiga” världen. Nastasia har blivit köpt av en rik adelsman redan när hon var mycket ung, nästan ett barn, och därmed blivit skändad och förlorat sin oskuld och därmed sin heder. Hon har blivit ett offer för samhällets hänsynslösa egoism. Han ser att Ganja är beredd att för pengar offra familjens heder för att få klättra i maktens hierarkier, och att fadern i familjen, generalen, har förlorat sin status genom dryckenskap och ett ansvarslost leverne. Fursten känner inte människorna, har han sagt tidigare, men nu ser han hur en familj ”faller sönder” på grund av materiella orsaker; han har hamnat i en värld där ”allt kan köpas för pengar”.

Samtalet mellan fursten och Nastasia visar på att godheten är ett begrepp som måste definieras i en dialog mellan två människor, och precis som i dialogen mellan fursten och Rogozjin, visar denna dialog dessutom att godhet är ett begrepp som måste definieras i sin relation till ondskan och lidandet.<sup>131</sup> Det är tack vare lidandet som medlidandet kan uppstå. De båda exemplen visar således i sann Bachtinsk anda, att godhet, precis som ordet, inte är tillräckligt att definiera på ett abstrakt plan, utan att man måste även ta hänsyn till den konkreta kontext denna manifesteras i, det vill säga i dialogen mellan två människor. Från att bara vara iakttagare blir fursten i mötet med omvärlden också en handlande person. Han ingriper och förhindrar Ganja från att slå sin syster, och han får Nastasia att skämmas över sitt uppträdande och bekänna att hon inte är den hon har visat sig vara. När han i stället för att döma känner medlidande med Ganja, visar Fursten på en kenotisk etik i vilken ”den andre”, medmänniskan, kommer i första rummet.<sup>132</sup>

### **Nastasias födelsedagsfest: mötet mellan fursten, Nastasia och Rogozjin**

---

<sup>131</sup> Rogozjin: ”Jag tror på din röst när jag sitter här med dig.” detta citat är ett exempel på det inkarnerade ordets betydelse. När fursten inte är närvarande förvandlas Rogozjins inre. Se s. 54.

<sup>132</sup> Kenotisk etik: ”Lev fria från självhävdelse och fåfänga. Var ödmjuka och sätt andra högre än er själva.” (Fil. 2: 3-11). Bachtin, *Toward a Philosophy of the Act*, (s. 40, min sammanfattning): För att uppleva sig själv som man är, behöver man den andre. Först när ett jag blir till ett jag-för-den andre finns det en rumslig och tidslig enhet. Ett jag saknar perspektiv för att se sig själv utifrån. Man måste se sig själv med hjälp av den andres ögon.

Första dagens kväll i Petersburg, vill fursten utan att vara bjuden, besöka Nastasias födelsedagsfest. Detta möte i tid och rum utvecklas till en tröskelkronotop med avgörande betydelse. Den emotionella intensiteten finns från början. När fursten stiger in i Nastasias salong känner han en stark oro: ”Vad är det han ska göra där och varför går han dit?” Han kan inte riktigt svara på frågan. Är det för att säga till Nastasia att inte gifta sig med Ganja, då denne inte älskar henne utan endast hennes pengar? Eller finns det ytterligare en anledning? Berättaren beskriver hans känslotillstånd: ”Det fanns en annan ouppklarad fråga också och den var av en sådan oändlig räckvidd att fursten inte ens vågade tänka på den, varken kunde eller vågade ens medgiva den och när han försökte formulera den rodnade han och darrade vid blotta tanken på den.” (s. 130) Denna förvirring förstärks när han står framför Nastasia. Han blir fullständigt bländad av hennes skönhet och får inte fram ett ljud. Följande dialog följer:

- Allt är fulländat hos er ... också det att ni är så smal och blek ... man kan inte föreställa sig er annorlunda ... jag fick en sådan lust att komma till er ... jag ... förlåt mig.
- Be inte om ursäkt så där, skrattade Nastasia Filippovna, det förtar bara effekten och originaliteten. Det är verkligen sant det där man säger att ni är så originell. Ni betraktar alltså mig som ett under av fullkomning, är det så?
- Ja. (s.134 )

Fursten är osäker inför sina känslor för Nastasia. Är det bara ett osjälviskt medlidande han känner? Att han vill rädda henne från ett tragiskt giftermål? Eller är det så att hennes skönhet berör honom djupt? Han har redan träffat Nastasia i Ganjas salong. Då påpekade han för henne att hennes narraktiga yta dolde ett inre djup. Han såg att lidandet i att ha blivit kränkt i sitt människovärde hade gett hennes vackra ansikte ett speciellt uttryck, vilket fursten identifierade med begreppet skönhet. Mot denna bakgrund kan man anta att fursten, tagen av situationen att stå inför det fullkomliga, inte bara i estetisk utan även i religiös bemärkelse, blir djupt berörd inför det faktum att han står inför något okänt heligt och mystiskt; kanske till och med står han inför en helgonbild.

En av kvällens vändpunkter infinner sig under en sanningslek, där Nastasia gör fursten till ett redskap för ödet:

- Herr furste, Nastasia Filippovna vände sig plötsligt helt tvärt mot denne, här är mina gamla vänner, generalen och Afanasij Ivanovitj. De vill absolut gifta bort mig. Säg vad tycker ni: ska jag gifta mig eller inte? Jag ska göra som ni säger. [...]
- Med ... med vem? frågade fursten med en röst som svek honom.
- Med Gavriila Ardalionovitj, fortsatte Nastasia Filippovna i samma skarpa, fasta och tvära ton.

Det följde några sekunders tystnad; fursten sökte liksom bemanna sig och fick inte fram ett ord, som om en oändlig tyngd tryckte hans bröst.

– N-nej ... det ska ni inte göra! viskade han till sist och tog ett djupt andetag.

– Ja, då blir det så, Gavriila Ardalionovitj! (s. 148)

På generalens fråga vad fursten har med giftermålet att göra och vad fursten betyder för Nastasia svarar hon att Fursten var den förste i hela hennes liv som hon känner verkligt förtroende för som en uppriktigt tillgiven vän. Redan vid första anblicken av henne trodde han på henne. Så fortsätter hon: ”Afanasij Ivanovitj, jag glömde lägga till: ni kan ta de där sjuttiofem tusen tillbaka och jag ger er från och med nu er frihet gratis tillbaka. Nu kan det vara nog! [...] i morgon börjar ett nytt liv men i dag är det min födelsedag och jag är min egen herre för första gången i hela mitt liv!” (s. 149)

Nästa avgörande vändpunkt kommer då Rogozjin med sitt anhang träder in i salongen. Han har med sig hundra tusen rubler som han lägger på bordet framför Nastasia. Efter visst tumult talar hon till alla och förklarar att spelet om hennes heder är över. Ett tag hade hon trott att hon skulle kunna komma in i en hederlig familj, men när Ganjas syster kallade henne en skamlös person, då förstod hon att hennes heder för alltid var förstörd. Hon har i fem år spelat kränkt oskuld, men nu förstår hon att det är bättre att ge sig ut på gatan där hon hör hemma, eller bli tvätterska. Att någon vill gifta sig med henne beror på hennes pengar; om hon lämnar ifrån sig alla sina ägodelar, då vill ingen ha henne längre.

Plötsligt ändras scenen igen då Ferdysjtjenko bryter in och menar att fursten vill ha henne även om hon ingenting har. Nastasia vänder sig med förvånad min mot fursten:

– Är det sant? frågade hon.

– Ja, det är sant, viskade fursten. [...] Jag gifter mig med en hedervärd kvinna, Nastasia Filippovna, och inte med Rogozjins älskarinna.

[...]

– Skulle jag vara en hedervärd kvinna?

– Ja, det är ni. [...] Jag ... jag älskar er, Nastasia Filippovna. Jag vill dö för er, Nastasia Filippovna. Jag tillåter inte att någon talar illa om er ... Om vi kommer att vara fattiga, skall jag arbeta, Nastasia Filippovna...(s.157)

Strax därefter berättar fursten att han förmodligen har fått ett stort arv efter en moster i Moskva. Från denna stund, efter furstens avslöjande, vittnar alla om att Nastasia blev som förryckt. Arvet innebär en social maktförskjutning, vilken gör att fursten och Rogozjin byter plats statusmässigt. Nastasia skulle kunna bli en rik furstinna, om hon gifter sig med fursten. Rogozjin vrider sina händer och uppmanar fursten att avstå från henne. Nastasia undrar om

fursten kommer att skämmas över att hon höll på att fly med Rogozjin och att hon varit Totskijs älskarinna. Fursten bedyrar att han aldrig kommer att förebrå henne något:

– Nastasia Filippovna, sade fursten stilla med en slags ömsinhet, jag sade alldeles nyss till er att jag betraktade ert samtycke som en heder och att det är ni som gör mig en heder och inte tvärtom. Ni skrattade åt det där och runtomkring oss gjorde man sig lustig över det, kunde jag höra. Jag uttryckte mig kanske på ett löjligt sätt och jag gjorde mig löjlig själv också, men jag har hela tiden känt på mig att jag... att jag förstår vad heder innebär och jag är förvissad om att jag talar sanning. Ni har just velat störta er själv i fördärvet, ohjälpligt, därför att ni aldrig skulle ha förlåtit er själv detta: och ni har ingen skuld i någonting. [...] Ni är stolt, Nastasia Filippovna, men ni är kanske så olycklig att ni tror att ni verkligen är skyldig. [...] När jag såg ert porträtt alldeles nyss, var det som om jag hade sett ett redan bekant ansikte. Jag fick genast för mig att ni liksom hade kallat på mig... (s. 161 f.)

Nastasia upplever att så har ingen talat till henne tidigare. Men samtidigt skrämmer fursten henne. Hon kan inte tro på att hon är utan skuld. Hennes självbild är förstörd och hon identifierar sig med en syndfull, fallen kvinna. Genom att gifta sig med fursten, som hon upplever som en oskuldsfull person, är hon rädd att dra in honom i sitt fallna tillstånd. Man kan säga att Nastasia stannar vid flera trösklar under kvällens gång, men vändpunkten i kronotopen, och i hela storyn, infaller när Nastasia till slut väljer att följa med Rogozjin.

Fursten å sin sida säger att han är säker på sin kärlek till Nastasia, och att han till och med vill dö för henne. Han intygar att han vet vad heder innebär; han har en säker kunskap om detta. Varifrån denna kunskap kommer förklarar han inte, men läsaren får del av den kunskap han erfar genom att studera hennes porträtt. Om hon gifter sig med Ganja eller följer med Rogozjin har hon ”ohjälpligt störtat sig i fördärvet”, vilket gör att fursten känner sig utvald att rädda henne undan detta fördärv. Dessutom är ödet närvarande och driver handlingen mot ett tragiskt slut, något som förstärks ytterligare av väg-, mötes- och tröskelkronotoperna och dess tillhörande ”äventyrstid”. Fursten står maktlös inför sitt eget öde.

### **Furstens besök i Rogozjins hus: mötet mellan fursten och Rogozjin**

Furstens besök i Rogozjins hus är en möteskronotop, som äger rum i romanens andra del. Fursten är tillbaka i Petersburg efter att ha vistats cirka sex månader i Moskva och i mindre landsortsstäder. Berättelsens hjälte träder ånyo in på scenen efter en frånvaro från berättelsens händelseförlopp, vilken berättaren beskriver enligt följande:

Allt detta inträffade alldeles innan vår hjälte uppträdde på scenen för andra gången i vår berättelse. Vid den tiden verkade det som om man redan hade lyckats glömma den stackars furst Mysjkin fullständigt i Petersburg. Om han nu plötsligt skulle ha dykt upp bland dem som kände honom, skulle han ha kommit som en uppenbarelse från ovan. (178)

Det är alltså överraskande för alla att han kommer tillbaka, och äventyrsmotivet, där slumpen spelar stor roll, integreras igen i berättelsen.

Relationen mellan fursten och Rogozjin är sedan födelsedagsfesten laddad och spänd på grund av olika dramatiska händelser rörande Nastasia, som har flytt än från den ene än till den andre av dem. Nu har fursten fått veta att ett bröllop åter är planerat mellan Rogozjin och Nastasia, ett bröllop som fyller honom med skräck. Han befinner sig i ett förvirrat tillstånd, ett tröskeltillstånd, där en vändpunkt verkar nära förestående. Han har fått veta att Nastasia är ur balans, att hon är att betrakta som sjuk eller galen, och han vet att Rogozjins starka passion är egoistisk och destruktiv, då han saknar medlidande med henne.

Berättelsens dialogiska relationer avslöjar att både fursten, Rogozjin och Nastasia är medvetna om att denna kärlek kan leda till hennes död. Passion och medlidande ställs mot varandra som ondska mot godhet. Enligt Rogozjin är fursten och han själv redskap i en kamp som de själva inte bestämmer över. Han säger att de mot sin vilja har dragits in i händelsernas centrum ”det här har man bestämt utan att fråga oss”. (s.200) Han för alltså in ödet och förvandlar därmed situationen till en klassisk tragedi, där katastrofen är oundviklig. Även fursten förmedlar en tidsdimension utanför den vanliga tiden. Han anar att en katastrof närmar sig; han ville inte återvända till Petersburg men har drivits dit av dunkla, omedvetna krafter. När han stiger av tåget känner han Rogozjins blick på sig: ”Jo, när jag steg ur vagnen på stationen, lade jag märke till ett par ögon som såg på mig med samma blick du hade nyss. [...] Ser du, min vän Parfjon, ibland känner jag mig nästan så där som för fem år sedan, när jag hade de där anfallen.” (s. 197) Dessutom känner han att sjukdomen håller på att förvärras; hans inre och yttre gränser suddas ut och en kamp försiggår inom honom, där han känner förvirring inför hur han ska handla för att rädda Nastasia, Rogozjin och sig själv. Han anar att Rogozjin är en ’tröskelperson’, vars handlingar ska utgöra vändpunkten i den pågående krisen.

I detta tillstånd söker fursten upp Rogozjin i hans hem, och mötet mellan dem blir betydelsefullt för utvecklingen av de kommande händelserna. Man kan säga att kampen mellan det onda och det goda personifieras i relationen mellan de båda männen. I början av deras dialog förs läsaren tillbaka till romanens inledning, där huvudkaraktärerna introduceras



som den ljuse, den gode, och den mörke, den onde. Rogozjin säger: ”Kommer du ihåg hur vi satt där i vagnen i höstas, vi hade sällskap från Pskov, jag skulle hit, och du... du hade din kappa, minns du, och damasker också? Rogozjin började plötsligt skratta och den här gången med ett slags öppen ondskefullhet och verkade liksom glad över att han funnit ett sätt att uttrycka den.”( s. 197) I mötet med Nastasia har dessa motpoler transformerats till djupt medlidande och mörk passion, och nu närmar sig upplösningen på denna ödesmättade, klassiska tragedi. När fursten för andra gången vill lämna huset, håller Rogozjin honom kvar genom att fråga fursten varför han ger vika och ger upp Nastasia. Det är något i furstens beteende han inte kan förstå och undrar hånfullt om det endast handlar om medlidande:

– Det kanske är så att ditt medlidande kanske är starkare än min kärlek!

Det kom ett ondskefullt uttryck i hans ansikte, som det omöjligt gick för honom att dölja.

– Ser du, det går inte att skilja din kärlek från ondska, sade fursten med ett leende, och när den är borta, blir det kanske en ännu värre olycka. Min käre Parfjon, jag vill bara säga dig att ...

– Att jag kommer att skära halsen av henne? (s. 204)

I detta möte är Rogozjin den aktive, som envist drar in fursten i en dialog om deras känslor inför varandra och för Nastasia. När fursten tvekar och vill dra sig tillbaka, tvingas han på nytt in i samtalet. Rogozjin berättar för fursten att när han inte finns framför honom känner han ilska och förbannar honom, men när fursten är närvarande försvinner dessa känslor. ”Jag tror på din röst när jag sitter här med dig.” (s. 200) Men så fort fursten inte är närvarande sker en paradoxal förvandling i Rogozjins inre; de goda intentionerna utplånas och ersätts av känslor som uteslutande medför ondska och förödelse. Fursten är i detta läge maktlös och kan inte påverka Rogozjins ”position och ansvarsfulla handlande i sitt vara”<sup>133</sup> Men trots denna kamp mellan godhet och ondska, kan Rogozjin fortfarande känna en stark kärlek till fursten. Han vill till och med att de ska bli bröder och byta kors. Innan de skiljs vill han också att fursten ska välsignas av modern; som om han på så sätt vill förstärka furstens immunitet mot onskans krafter. Slutligen är han till och med beredd att offra sin kärlek, Nastasia, och ge henne till fursten, och deras möte avslutas med att Rogozjin lyfter armarna, trycker fursten intill sig och med flämtande röst mumlar: ” - Ta henne då, om det är ödets skickelse! Hon är din! Jag avstår henne! ... Tänk på Rogozjin! (s. 213)

Tidigare under samtalet har Rogozjin förklarat för fursten att Nastasia älskar honom och följande dialog utspelar sig mellan Rogozjin och fursten:

---

<sup>133</sup> Bachtin, *Toward a Philosophy of the Act*, s.40. (Varje mänsklig handling händer i varat och denna händelse avgörs i mänskliga val. Från denna människans position kan ingen annan handla.)

– Gå i sjön eller sätta kniven i bröstet! mumlade denne [Rogozjin] till sist. He! Det är därför hon gifter sig med mig, för att jag säkert kommer att sticka kniven i henne! Men, käre furste, har du då ännu inte förstått vad det hela rör sig om?

– Nu förstår jag dig inte.

– Ja, ja, det kan hända att han inte förstår, he- he,! Det sägs ju att du är litet...ja litet *vrickad*. Det är en annan hon älskar, har du inte fattat det! På samma sätt som jag älskar henne nu, på samma sätt älskar hon en annan nu. Och vet du vem den andre är? Det är *du*. Det där visste du inte va? (s.206)

Genom att Rogozjin betonar Nastasias kärlek till fursten, tillkommer ytterligare en komponent i dramat, Nastasias kärlek till Mysjkin. Fursten blir ställd inför detta påstående. Han känner sig oförmögen att hantera sin kärlek till en kvinna, men han drivs vidare tack vare sitt etiska ansvar inför den andre. Krisen kompliceras ytterligare när fursten, efter att ha lämnat Rogozjin, får en ingivelse att besöka Nastasia. Detta medför ett svek mot Rogozjin, då han har lovat honom att dra sig undan från Nastasia. Hon är inte hemma, så han återvänder till sitt hotell, där Rogozjin, som svartsjukt följt efter honom, står beredd att mörda honom. När han höjer sin kniv mot fursten får denne ett epileptiskt anfall. I stor förskräckelse flyr Rogozjin från platsen. Nästa dag flyttar fursten till Pavlovsk, där händelserna kring fursten kompliceras ytterligare och utvecklas mot dramats oundvikliga slut.

### **I Pavlovsk: mötet mellan fursten, Aglaja och Nastasia**

En betydelsefull person för fursten och romanens intrig är Aglaja Jepantjina, general Jepantjins yngsta dotter. Hon är en tjugوårig flicka, uppväxt och fostrad i en petersburgsk överklassmiljö, och kan därmed betraktas som en representant för den värld av falskhet som fursten har hamnat i. Aglaja ser världen ur ett klassperspektiv, där det gäller att anpassa sig till existerande sociala mönster. Men hon är förälskad i furst Mysjkin och hans udda person påminner henne om den ädle riddaren från romanernas värld. Vid en tillställning på furstens terrass läser Aglaja Pusjkins dikt om ”den stackars riddaren” (s. 240). Nastasia har också utsett Aglaja till riddarens, furstens, ”sköna dam”; en ung och oskuldsfull kvinna som hon tycker skulle passa fursten bättre än Totskijs före detta älskarinna.

Händelseutvecklingen kompliceras av Aglajas romantiska förälskelse i fursten och tillsammans med Rogozjin smider Nastasia planer som går ut på att fursten och Aglaja ska ingå äktenskap; Nastasia skulle då befrias från rädslan av att i en relation göra fursten illa,

Rogozjin skulle bli av med sin rival och Aglaja skulle få sin riddare. Efter diverse förvecklingar äger slutligen en förlovningsfest mellan fursten och Aglaja rum hemma hos Jepantjins, där fursten introduceras i familjens sociala umgängeskrets. Under denna fest håller fursten ett långt tal om hur han ser på dagens Ryssland. I ett exalterat tillstånd talar han om att dagens ryssar tror på ateismen som en ny lära, och att yttersta orsaken till detta är katolicismen som vill ha den totala världsliga makten. I stället vill fursten framhålla det ryska folkets skatter: ”Visa honom [ryssen] i framtiden hela människosläktets förnyelse och pånyttfödelse, kanske enbart genom den ryska tanken, den ryska Gud och Kristus, och ni ska få se vilken bjässe, mäktig och sannfärdig, vis och saktmodig som kommer att växa upp inför en häpen värld, [...]” (s. 519) Festen avbryts då fursten först råkar slå sönder en dyrbar kinesisk vas, och strax därefter får ett epileptiskt anfall.

Dagen efter denna fest befinner sig fursten i ett slags gränsland mellan förvirring och klarsyn, ett tillstånd han hänför till sin sjukdom. Den här dagen känner han på sig att något avgörande ska hända. Hans möten med Aglaja och med Nastasia har dittills styrts av impulser och oförutsedda händelser; slumpen får åter en avgörande roll för händelseutvecklingen och en tröskelkronotop närmar sig.

Klockan är efter sju på kvällen då Aglaja och fursten anländer till mötet med Nastasia. Frågan Aglaja uppehåller sig vid är hur stark kärleken är mellan fursten och Nastasia. För henne finns bara en sorts kärlek, den romantiska som hon har läst om i sina romaner. Hon berättar att fursten har sagt till henne att han inte längre älskar Nastasia, och hon undrar varför Nastasia skickar fåniga brev till henne i stället för att gifta sig ”med den ädelsinnade man [Rogozjin], som älskar er så högt och som gjort er den äran att erbjuda er sin hand?” (s. 540) Aglaja förklarar att hon tycker synd om fursten ”därför att han är en sådan naivt troskyldig människa och för att han på grund av sin naiva troskyldighet trodde att han skulle kunna bli lycklig ... tillsammans med en kvinna ... med sådan karaktär.” (s.539) Hon menar att Nastasia är en självupptagen och självdestruktiv kvinna som inte är i stånd att älska fursten. Hon fortsätter: ”Ni kunde inte älska honom, en så naivt trohjärtad person och ni kanske rent av föraktade honom i själ och hjärta och gjorde er löjlig över honom, ni kunde bara älska er egen skam och den oavbrutna tanken på att ha blivit förnedrad och att man förolämpat er.” (s. 539) Aglaja fortsätter med att referera till Jevgenij Pavlovitj som sagt att Nastasia har läst för mycket poesi och är alltför bildad för sin ställning. Intressant för tolkningen av Nastasia är att berättaren nu kommer in med en kommentar till Nastasias försvar, att vare sig hon var förläst på poesi eller galen så fanns det något starkt och djupt hos henne:

Vare sig hon nu var en kvinna som förläst sig på poesi, som Jevgenij Pavlovitj hade antytt, eller helt enkelt galen, som fursten var övertygad om, var denna kvinna, även om hon ibland uppträdde cyniskt och utmanande, ändå i grund och botten en mycket mera skygg, ömtålig och tillitsfull natur än man hade kunnat tro om henne. Det är visserligen sant att det hos henne fanns mycket som var litterärt och boklärt, mycket som var romantiskt och verklighetsfrämmande, men samtidigt både starkt och djupt ... Fursten förstod detta; det fanns ett plågat uttryck i hans ansikte. Aglaja såg detta och riste till av hat. (s. 541)

Medan berättaren stödjer bilden av Nastasia som en ful symbol som står för något ”starkt och djupt”, hon är inte den hon synes vara, kan Aglajas tolkning av Nastasias handlande betraktas som representativt för den allmänt rådande uppfattningen inom Rysslands överklass vid den här tidpunkten. Nastasia är en fallen kvinna som har förlorat sin heder, och hon borde i vanlig ordning acceptera sin situation genom att bli tvätterska eller ta något annat liknande arbete, och inte läsa böcker och tro sig tillhöra den bildade överklassen. Samtidigt förstår hon att fursten hyser starka känslor för Nastasia. Men eftersom hon inte kan förstå furstens sanna väsen, kan hon heller inte förstå hans starka medlidande för en fallen kvinna och när hon beger sig till mötet, tror hon att hon har ett övertag på grund av sin sociala ställning.

När Aglaja påstår att fursten har sagt att han hatar Nastasia, avslöjar hon att hon inte har förstått vem fursten egentligen är. Detta innebär att furstens förankring i den gamla ryska kulturen, där lidande och medlidande är centrala begrepp, har gått henne helt förbi; hon ser fursten som den romantiske riddaren, representerad i den litteratur hon har läst. Det hotande onda är för henne Nastasia, en kvinna som lever i synd. Men plötsligt kommer en dramatisk vändning, ”krisens vändpunkt” i detta möte. Nastasia sätter allt på spel, vilket hon gör efter att ha insett att Aglaja inte är den ideala, ädla kvinna, som hon inbillat sig. Hon utmanar furst Mysjkin genom att uppmana honom att välja mellan henne och Aglaja och frågar sedan fursten om han minns vad han lovade henne: att följa henne vad som än händer, att han älskar henne och förlät henne allt:

- Förbannad vare du också sedan, du som är den ende som jag litat på. [...]
  - Där är han, titta! skrek hon slutligen till Aglaja och pekade på fursten, om han inte nu genast kommer till mig, om han inte tar mig och ger upp er, då kan du ta honom, då avstår jag från honom, då behöver jag honom inte!...
- Både hon och Aglaja stod stilla liksom i väntan, och båda såg på honom som om de hade varit förryckta. Men han förstod kanske inte riktigt hela kraften i denna utmaning, det gjorde han alldeles säkert inte. Han såg bara framför sig det förtvivalade, desperata ansikte, vilket, som han en gång sagt till Aglaja ”hade genomborrat hans hjärta för alltid”. Han stod inte ut längre och vände sig bönfällande och förebrående mot Aglaja, under det att han pekade på Nastasia Filippovna:
- Hur kunde du! Hon är ju... så olycklig! (s. 543)

Aglaja rusar i väg och Nastasia uppmanar Rogozjn att ge sig av. En stund senare sitter fursten vid Nastasias sida och utan att ta blicken från henne stryker han med båda händerna hennes huvud och ansikte, som om hon varit ett litet barn:

Han skrattade när hon skrattade och blev gråtfärdig när hon grät. Han sade ingenting men lyssnade uppmärksamt på hennes förtjusta osammanhängande jollrande småprat, av vilket han väl knappast uppfattade någonting, men han log stilla och så fort han märkte det minsta tecken på att hon blev ledsen och såg ut att vilja gråta, klaga eller komma med förebråelser, började han genast åter stryka hennes huvud och ömt föra sin hand över hennes kinder, lugna och trösta henne som hon varit ett litet barn. ( s.544)

När han ställs inför valet mellan de två kvinnorna väljer han instinktivt att rädda Nastasia, då hans medlidande för henne helt dominerar hans känslor. I mötets sista scen älskar han henne som man älskar ett litet barn.

### **Slutscenen i Rogozjins hus: sista mötet mellan fursten och Rogozjin**

Romanens sista möte mellan fursten och Rogozjin är en kronotop, där *krisen* leder till en vändpunkt i deras liv. Mötet föregås av en annan tröskelkronotop, vilken inträffat föregående dag. På trappan, i sig en symbolisk vändpunkt, på väg till sitt bröllop, ser Nastasia Rogozjins blick, eller onskans, djävulens, närvaro, i folkmängden, och rusar mot honom och ropar:

” – Rädda mig! För bort mig! Vart du vill, nu med det samma.” (s. 564) Och i stor hast försvinner de två med kvällståget till Petersburg.

På morgonen dagen efter det inställda bröllopet, befinner sig fursten utanför Rogozjins hus. När han ringer på möts han av beskedet att Rogozjin inte är hemma. Ingen säger sig veta var han är eller när han kommer hem. Intuitivt känner dock fursten att Rogozjin finns i huset; han tycker sig ana honom bakom de fördragna gardinerna. Trots den varma sommardagen är alla hans fönster stängda, medan de står öppna i moderns avdelning.

Fursten återvänder till Rogozjins hus flera gånger under dagen, men med samma negativa resultat. Hans oro är stor och han känner av sin sjukdom. I sitt sökande gör han ett andra besök hos Nastasias hyresvärdinna, och ber nu om att få se hennes rum:

Det var två stora ljusa rum, det var högt i tak och de var ytterst väl möblerade [...]...han hade fått se en bok från ett lånebibliotek, som hade legat uppslagen på ett litet bord, den franska romanen ”Madame Bovary”, och med en liten vikning markerat den uppslagna sidan och bett att få ta den med sig [...] och när han fick se ett litet spelbord som var fyllt av kritmarkeringar hade han frågat vem som brukade spela kort här. De berättade att Nastasia Filippovna varje kväll brukade spela ”tok” med Rogozjin...alla sorters spel [...] (s.571f)

Fursten anar att en katastrof kan ha inträffat. Här kan dessa föremål fungera som koder till hans tankar: *Madame Bovary*, en parallell tragedi till vad han nu upplever, berättar om en kvinna som beslutar att ta sitt liv. Frustrerad i en kvävande småstadsverklighet ser hon ingen väg ut till ett meningsfullt liv. Identifierar sig Nastasia med kvinnans öde i *Madame Bovary*? Är också hon den som inte ser några möjligheter till ett fortsatt liv? Furstens tankar kretsar kring Nastasia. Kanske ser hon självmord som en omöjlighet. Men om någon annan dödar henne kan hon inte ställas ansvarig för sin död. Istället för att ta sitt liv väljer Nastasia att bli bortförd och räddad. Hon blir på så sätt ett offer som, liksom Jesus, ska sona världens ondska.<sup>134</sup>

Fursten återvänder till sitt värdshus, tung av sorg. ”Den dammiga, tryckande kvava Petersburgssommaren höll honom kvar i ett skruvstäd, [...] det hade nästan blivit kväll, när han gick in i sitt rum på hotellet.” (s. 572) Han befinner sig på samma hotell där Rogozjin tidigare hade försökt mörda honom med kniv. Han väntar på att Rogozjin kanske ska söka honom här igen, men till slut ger han sig åter ut och går i riktning mot Goročovaja, gatan där Rogozjins hus ligger. Här dyker äntligen Rogozjin upp. ” – Lev Nikolajevitj, kom med mig, gamle gosse, jag behöver dig.” När de närmar sig huset, frågar fursten: ”Är Nastasia Filippovna hemma hos dig? – Ja, det är hon.” (s.574) De tar sig osedda och i hemlighet in i huset. Rogozjin talar med viskande röst och uppmanar fursten att gå tyst. På frågan om var Nastasia är, för Rogozjin in fursten till arbetsrummet. Där har vissa förändringar skett sedan hans förra besök: tvärs igenom hela rummet har ett stort grönt sidendraperi blivit uppspant, varigenom arbetsrummet skiljs från sovalkoven. Det tunga draperiet är fördraget åt båda hållen. Stämningen i rummet förmedlas bland annat genom berättarens beskrivning av mörkret: ”Det var mycket mörkt i rummet; sommarens ”vita” petersburgsnätter hade börjat mörkna, och om det inte hade varit fullmåne, skulle det i Rogozjins mörka rum, med gardinerna fördragna, ha varit svårt att urskilja någonting.” (s. 575) På furstens fråga var Nastasia är, går Rogozjin fram till draperiet och bjuder fursten att stiga fram. Nastasia ligger

på bädden, övertäckt med ett vitt lakan, med de avtagna kläderna slängda omkring tillsammans med blommorna, banden och briljanterna. De går tillbaka och sätter sig mittemot varandra. Fursten darrar häftigare och häftigare och tar inte sin blick från Rogozjins ansikte och han frågar om det var Rogozjin som utfört dådet: ”– Ja .. det var jag...viskade Rogozjin och sänkte blicken.” (s. 577) Rogozjin berättar att de kommit fram på kvällen och att Nastasia hade velat följa med honom in i huset för hon var rädd att fursten skulle hitta henne hos hennes hyresvärdinna: ”[...] nej du ska gömma mig, och tidigt i morgon bitti far vi till Moskva”, och sen ville hon fara till Orjol någonstans. Och när hon gick och lade sig, talade hon hela tiden om att vi skulle fara till Orjol.”(s.578)<sup>135</sup> På furstens fråga om Rogozjin dödat henne med kniven svarar han jakande och berättar att han tagit fram kniven i morse, för allt hände vid fyratiden: ”[...] kniven gick bara in halvannan decimeter eller högst två....alldeles under vänstra bröstet ... men det kom bara ut så mycket som en halv matsked blod på skjortan; mer än så var det inte...” (s.579f)

Nu vill Rogozjin att de tillbringar natten tillsammans, nära den döda Nastasias kropp. Han har planerat att bädda åt dem på golvet med kuddar från soffan så de kan sova där, för nästa dag kommer de att bli upptäckta, och då ska han erkänna brottet. Men nu är han orolig för fursten som darrar hela tiden. Risker finns att han får ett anfall och avslöjar dem med sina skrik. Men efter en stund säger fursten med viskande röst:

[...] – jo... jag tänkte på ... de där korten...De sade att du spelade kort med henne?

– Ja, sade Rogozjin efter en liten stunds tystnad.

– Var är korten?

– Här är de ... sade Rogozjin efter ytterligare en stunds tystnad, här ...

Han tog fram en begagnad kortlek och räcker den till fursten. Denne tog den på ett litet frånvarande sätt. En ny sorgsen och tröstlös känsla grep honom om hjärtat; han insåg plötsligt att han just nu och under en lång stund inte alls hade talat om det som han egentligen hade velat tala om och att han inte alls gjorde det som han borde göra och att de här korten, som han höll i sin hand och som han så gärna velat ha, inte var till den ringaste hjälp för honom nu. (s. 580)

Till sist sätter sig fursten bredvid Rogozjin på golvet:

Fursten satt så där och såg och väntade; tiden gick och det började dagas. Då och då gav Rogozjin plötsligt till ett slags mumlande ljud, högt, tvärt och osammanhängande; han skrek till då och då och skrattade; fursten räckte ut en darrande hand mot honom och rörde sakta vid hans huvud och hår, smekte det och smekte hans kinder...mera kunde han inte göra! Han hade själv börjat darra så där igen, och åter började benen liksom plötsligt vika

---

<sup>135</sup> Orjol är en stad i sydvästra Ryssland och var under 1800-talets senare del centrum för narodikrörelsen, vilken förespråkade en socialism förankrad i de ryska bondemassorna. NE.

sig under honom. En slags helt ny förnimmelse pressade hans hjärta samman i oändlig ångest. Under tiden hade det blivit alldeles ljust, han hade till sist lagt sig ned mot kudden, i en slags yttersta utmattning och förtvivlan och tryckte sitt ansikte mot Rogozjins bleka och orörliga ansikte; tårarna strömmade ur hans ögon på Rogozjins kinder, men kanske var han inte längre medveten om sina egna tårar och visste inte om dem... (s.581)

Rogozjin behöver fursten i sin egen kamp mellan det onda och det goda. Fursten dömer inte Rogozjin utan känner ett stort medlidande med honom och genom att sitta vid hans sida och genom att smeka honom över huvudet och på kinden omfattar han Rogozjin med sin förlåtande kärlek.

Rogozjins betydelse för fursten tydliggörs i romanens sista scen. För sista gången drar han in fursten i en handlingsspiral genom att föra honom till den döda Nastasia i sitt hus i Petersburg, och här utsätts Furstens kärlek och medkänsla för enorma påfrestningar i detta drama om liv och död. Han lyckas inte förhindra mordet, men hans självutlämnande kärlek förblir densamma ända till slutet. Även om han inte lyckades rädda Nastasia genom sitt medlidande så kanske han kan rädda Rogozjin till ett nytt liv.

Kortleken får en symbolisk betydelse, då den för in ödet i handlingen; scenen vittnar om att spelet nu är över, Nastasia är död och fursten är den som har förlorat. Han inser att ödet, eller irrationella krafter, har gjort honom maktlös i kampen om hennes liv. Den medeltida bilden att spela schack med döden finns härmed som intermedierande ikon. Nastasia spelar kort om sitt öde med mörkrets representant. Rogozjin, som redan i inledningen beskrivs som mörk och dystert iklädd här en roll som Djävulen. Hans ondskefulla blick löper som en röd tråd genom berättelsen och förekommer ofta när handlingen tangerar det dunkla och svårfångade, när tiden står stilla, en äventyrstid, där onda makter hotar. Ibland drar han kring med sitt bullriga följe och uppfyller bilden av Djävulen som Goethes Faust – att vilja det onda men göra det goda. Rogozjins onda och oroande ögon kan ses som en negativ bild av ikonens goda blick; hans blick kan även ses som ett fönster mot de onda och förstörande krafterna, som måste finnas för att de goda kan framträda; tillsammans utgör de två krafter som samverkar på samma sätt som ljus och mörker, lidande och medlidande, liv och död. De är varandras nödvändiga motsatser, som ödet har placerat på varsin sida i kampen mellan det onda och det goda, vilket i sin tur kan förklara denna aparta situation när de två olycksbröderna tillsammans vakar över den döda Nastasia.

Berättarens beskrivning av den döda Nastasia i sovalkoven kan ses som en materialiserad bild, en ikon, av begreppet skönhet. Med hjälp av ljus och mörker, liv och död och skapar orden en förnimmelse hos läsaren av skönhet i rummet: den vita sidenklänningen och



briljanterna glänser i mörkret, blommor, band och spetsar ligger överallt och ger associationer till både liv och död genom ritualerna bröllop och begravning. Stillhet och tystnad råder; och under det vita lakanet sticker en fot fram: ”den såg ut som om den var mejslad ur marmor och den var kusligt orörlig.”(s. 577) En surrande fluga sätter sig vid huvudgården och den förgängliga tiden vars konsekventa gång leder till förruttnelse, bryter den sagolika stämningen. I ett annat rum i huset finns Holbeins tavla, där döden skildras som ful, våldsam och grym. Kontrasten mellan det sköna och det fula i skildringen av döden blir tydlig, paradoxen som helhetsbegrepp blir igen aktuell. Även Skönhetens idé måste dö för att kunna återuppstå. Man kan jämföra Nastasias död med Jesu död på korset; den inkarnerade Skönheten måste offras för att kunna uppstå som något nytt.

Fursten har inte lyckats rädda Nastasias liv med sin godhet; onskans krafter har varit starkare; spelet är förlorat, men inte desto mindre finns hoppet om att Rogozjin och Nastasia kan få förlåtelse och att deras tragiska öden kan omvandlas och återuppstå i nya former i likhet med vetekornet som dör men ger ny skörd. Detta hopp om förlåtelse och uppståndelse representeras av tavlan av den döde Kristus. Även Kristus besegrades av världens ondska, men enligt den kristna tron lyckades han besegra döden genom att visa på en annan tid och ett annat rum genom sin uppståndelse. Kampen mellan det onda och goda pågår till den världsliga tidens slut.

## Kapitel 3

### Sammanfattning och slutsatser

#### Romanens religiösa innehåll i den övergripande storyn

Uppsatsens utgångspunkt har bland annat varit Torsten Petterssons ’tredje synsätt’ vad gäller tolkningar av livsåskådningar i litteraturen. Med anknytning till författarens antagna meningsproduktion, samt att man kan relatera livsåskådningen till ett sociokulturellt sammanhang har min arbetshypotes varit att Dostojevskij skapar sina romankaraktärer utifrån en egen religiös etik. En förutsättning för hans framväxande religiösa tankesystem är hans kritik av Kants förnuftsbegrepp som ofullständigt, då lidandesproblematiken inte kan förklaras. Kritiken leder till att Dostojevskij vänder sig till den ryska ortodoxa traditionen för att hitta meningsfulla svar på frågorna om förnuft och tro. Huvudkaraktären i *Idioten*, furst Mysjkin, blir utifrån detta perspektiv bärare av idéer, som har sina rötter i den rysk-ortodoxa synen på lidande/medlidande och ondska/godhet.

Utifrån sin kritik av det västerländska förnuftet, formulerar Dostojevskij en annorlunda syn på kunskap, som kan beskrivas med hjälp av den apofatiska teologins teorier, vilka aktualiseras under 1800-talet. Denna negativa teologi säger att Gud är något som inte kan utsägas men genom kontemplation kan man nå kunskap i form av erfarenhet av ousägliga mysterier. I *Idioten* når furst Mysjkin en sådan erfarenhet genom sin epileptiska sjukdom. Texterna i ploten, som beskriver de epileptiska anfällen, intermedierar med flera kontexter, såsom författarens anteckningar vid första hustruns likvaka, Solovjovs tankar om Skönheten som en all-enhet i ett gudomligt kosmos och hesychasmens texter om att genom ljusupplevelser erfara ett gudsmottagande.<sup>136</sup>

*Idiotens* story handlar om denna icke-kunskap om varat och tiden, formulerad utifrån den heliga dårskapen och Nya Testamentets Kristus, som den inkarnerade, självutblottade människan. Den helige dåren har av sagt sig makt i syfte att nå ny kunskap genom icke-vetande, att nå bortom verkligheten, eller som Solovjov uttrycker det, ”en verklighet vi inte ser”. Furst Mysjkin är i sin idioti närmare denna icke-kunskap än vanliga människor. Eller som det står i Korintierbrevet: ”Den av er som tycker sig vara vis i världslig mening måste

---

<sup>136</sup> Här blir Petterssons tolkningsmodell av författarens närvaro i djupstrukturen aktuell. (Se under rubriken ”Tolkningsmetoder”).

först bli en dåre för att bli vis.” (3:18) Att författaren ger sin roman titeln *Idioten*, anger romanens signifikans, dess syfte; en okunnig människa, idioten furst Mysjkin, kommer till den syndiga världen S:t Petersburg för att visa på en annan kunskap om de existentiella frågorna om liv och död, en kunskap som leder till en etik, grundad på den kärlek Jesus visar på i en ond värld.

Döden är ett återkommande tema i romanen, och precis som Jostein Børtes påpekar, kan man tolka dödens alla varierande mönster i romanen såsom emanerande från Holbeins tavla ”Den döde Kristus i graven”. Men när Kraeger och Barnhard menar att *Idioten* handlar om korsfästelsen och *Bröderna Karamazov* om uppståndelsen, vill jag bestrida denna ensidiga tolkning av *Idioten* med att komplettera ”korsfästelse och uppståndelse” med ”kunskap och tro”. Förnuftet, kunskapen, ifrågasätts, och ersätts med icke-kunskap, som i sin tur kan kopplas till begreppet tro. Tron på inkarnationen transcenderar naturvetenskapens lagar. Genom att föra in samtalet på Holbeins tavla framstår motsatserna kring vetenskap och tro; Furst Mysjkins ställningstagande framkommer när han säger att religion handlar om att tro, eller känslor inför livets mysterier. Det handlar om en annorlunda kunskap som kan erfaras men inte förklaras av förnuftet.

Utgångspunkt för min tolkning med fokus på kunskap och tro är bland annat grundad på de medeltida teologerna Dionysos Areopagita och Johannes från Damaskus, som lyfter fram material som något gudomligt i stånd att förmedla visionen av det gudomliga. Om man tolkar de återkommande berättelserna om Holbeins tavla om korsfästelsen i *Idioten* utifrån dessa teologer får motivet en kenotisk, självutblottande betydelse. Bilden blir ett tecken på att det gudomliga har uppgivit något av sin gudomlighet, och tagit materiell gestalt. Jesus har kommit till världen som människa. Härmed har han av sagt sig sin gudomliga makt och dör slutligen i förnedring på korset.

För att övervinna världens synd och ofullkomlighet måste människan förnedras och dö för att kunna ge nytt liv, vilket stämmer överens med Huss’ tolkning av bibelcitatet i Johannesevangeliet om vetekornet som en symbol för den kenotiska utblottelsetanken i *Bröderna Karamazov*; att utblotta sig för att ge möjlighet till ett nytt liv i Kristi efterföljelse.<sup>137</sup> Kenosistanken behandlas även av George Fedotov, som betonar den ryska ortodoxins betydelse för synen på lidande och förnedring i förståelsen av människans förhållande till det gudomliga.<sup>138</sup> Att tömma sig på makt och överlåta sig till lidande och

---

<sup>137</sup> Se not 108 (Huss om efterföljelse och kristologi).

<sup>138</sup> Fedotov, Del 11, s. 95 ff.

förnedring, som Jesu död på korset, leder till försoning och nytt liv, och han jämför med liknelsen om vetekornet som måste dö för att ge skörd.

Jag menar att *Idioten* med sin huvudkaraktär furst Mysjkin kan tolkas som en imitationsmodell utifrån Fedotovs kenosisbegrepp. Min arbetshypotes har varit att Dostojevskij använder både tysk idealism och rysk ortodoxi när han skapar sin egen religion och sin religiösa etik. Idealismen har erbjudit strategier, som gjort det möjligt att komma till rätta med den moderna tidens alienation.<sup>139</sup> Kravet på förnuft och realism möter Dostojevskij med ett paradigm för en icke-alienerad erfarenhet av världen, då han genom att transformera en estetisk-idealiskt strukturerad idé till ett nytt semiotiskt språk med symboler från Nya Testamentet och den ortodoxa traditionen och skapar därmed ett nytt religiöst system. Idealismens idévärld med tankarna om att uppgå i en allenhhet finns närvarande i texterna om epilepsin, medan reflektionerna kring döden och Holbeins tavla visar på den ortodoxa mystiken med sin apofatiska kunskapssyn och sin syn på ondska och godhet som en paradoxal enhet. Dostojevskij uttrycker detta religiösa system i en handlingsfilosofi, där människan är unik i sin position i varat och där hon skapar mening genom sitt ansvar för världen. Hans religion handlar inte om dogmer och kyrka, utan presenterar snarare en religiös etik, vilken bygger på tron på den gudomliga kärleken till skapelsen, en kärlek som också kan definieras som godhet.

I *Idioten* kan man se fursten som en Kristusgestalt, som ska uppenbara sanningen om livet i sin milda och ljusa framtoning, men närvaron av döden, det mörka, följer berättelsen som en röd tråd i de många berättelserna om avrättningar och mord. Särskilt när fursten berör vad han kallar ”den stora gåtan” och reflekterar över begreppet tid är paradoxen mellan liv och död närvarande. Men precis som i fråga om Holbeins tavla, underminerar inte det mörka furstens förmåga att förmedla uppenbarelsetanken, utan visar tvärtom på Dostojevskijs förankring i en rysk-ortodox kenotisk tradition, där lidandet och döden är en förutsättning för medlidandet och uppståndelsen.

## Gestaltningen av den goda människan furst Mysjkin i romanens plot

I min analys av romanens plot har jag använt Johannesevangeliet som modell för berättelsen om furst Mysjkin. Inkarnationen beskrivs där som en verbal transformation; ”ordet blev kött

---

<sup>139</sup> Se not 59, Lillqvist angående den estetiska idealismens litterära tradition.

och tog sin boning ibland dem”. Detta kan tolkas som att ordet handlar om själva inkarnationen, att Gud blir människa genom att Jesus kommer till jorden. De existentiella villkoren för människan är att födas, leva och dö. Att vara människa innebär att personligen vara involverad i skapelsen enligt ett kristet personalistiskt perspektiv, utifrån vilket jag kan analysera Mysjkins ’inkarnation’ i den ryska världen. Med hjälp av R. Coathes tolkning av Bachtins *Toward a Philosophy of the Act* undersöker jag en djupstruktur i romanens plot, vilken handlar om ett existentiellt pågående drama; en dualistisk kamp mellan det onda och det goda som börjar med syndafallets inträde i skapelsen.<sup>140</sup> När Fursten möter det syndiga Petersburg, involveras han i en händelsekedja som kan liknas vid en klassisk tragedi och som slutar med död och dårskap. Den vardagliga, banala ondskan finns i samhället där den girige Ganja är beredd att för pengar offra sin familjs heder och i egenskap av rik man har Totskij rätt att köpa och sexuellt utnyttja den unga Nastasia och därmed fördärva hennes heder. Godheten finns i furstens möten med sina medmänniskor, och precis som Jesus inte dömer äktenskapsbryterskan i Johannesevangeliet, så dömer han inte Nastasia. Han förstår att Ganja och Totskij är vanliga människor, eller offer för den banala ondskan.

Den demoniska ondskan är, enligt ortodox teologi, en del i skapelsen och den yttrar sig i lidandet, som i sig väcker medlidande i en ständig process, där lidande, skuld och medlidande leder till förnyelse, vilket ska leda till den fullkomliga skapelsen, där det goda har vunnit över det onda. Lars Erik Blomqvist talar om två djävulstraditioner i rysk litteratur, demonen, den fallne ängeln, den evige upprorsmannen, Jesu jämlike, antikrist, och den rena satanismen, den förkroppsligade nedrigheten, vulgariteten, lågsinnet, det motbudande.<sup>141</sup> Rogozjin är den aktive, som provocerar världen och driver processer framåt. Ibland framstår Rogozjin i en narraktig eller djävulsk skepnad, lik en figur från den medeltida karnevalen, och ibland är han antikrist. Han framhåller att ödet har fört honom och fursten samman, och att ödet bestämmer över deras liv. Han ser det goda i fursten och kallar honom en dåre i Kristus, någon som världen behöver. Fursten å sin sida tvingas in i Rogozjins värld, eftersom båda är involverade i Nastasias liv. Han ville egentligen inte återvända till Petersburg, men dras dit av en inre kraft. Han måste fortsätta leva sitt liv tillsammans med Rogozjin, sin olycksbroder, inför vilken han känner både skräck och medlidande.

---

<sup>140</sup> Se Joseph Frank, not 23. Han tolkar liksom Coates, se not 27, Bachtins etik som en form av religiös existentialism.

<sup>141</sup> Se not 29, 30 som handlar om *Mästaren och Margarita*.

Med hjälp av Bachtins relationsmodell ”jag-för-mig själv”, ”jag-för-den andre”, ”den andre-för mig” har jag analyserat furstens självförståelse och hans ord och handlingar i dialog med ”den andre” – Rogozjin, Nastasia, Aglaja – för att se hur godhetens idé gestaltas.

Redan i tågkupén framställs furst Mysjkin som en person som liknar en helig dåre. Han berättar att han har varit sjuk och blivit betraktad som en idiot. Han är inte riktigt frisk än; han betraktar sig som en ofullständig människa då sjukdomen gör att han inte kan ha en fysisk relation till en kvinna. Han säger sig dessutom vara utan kunskaper om världen. Han är unik så till vida att han är den ende i sin släkt. I mötet med Nastasia känner fursten sig både hänförd över hennes skönhet och osäker i hur han ska förhålla sig till henne. Han står inför henne som inför en helgonbild. I hennes ansikte ser han att hon har lidit mycket och att detta lidande har renat hennes själ. Som genom en ikon erfar han i hennes ansikte fullkomligheten. Han säger att han älskar henne, att han vill dö för henne och att han känner sig utvald att rädda henne från fördärvet som hotar henne. Men allt eftersom tiden går och Nastasia tvivlar på att hon kan räddas, blir han alltmer osäker på sin ”position i varat” i förhållande till Nastasia. Han börjar också känna sig alltmer maktlös inför slumpen, ödet. När hon utmanar honom att välja henne, ställs han inför ett val som skrämmer honom. Han börjar inse att hon ser sig själv som skyldig till den situation hon befinner sig i och inte kan se förlåtelsen som en kraft som skulle kunna förändra hennes liv. Fursten anar att hon går mot sin undergång men kan inte göra något annat än älska henne som ett oskyldigt barn i hennes lidande. Kanske anar han att båda två är på väg mot galenskap och död. När han ser *Madame Bovary* och kortleken på bordet i Nastasias rum förstår han att ödets makter har segrat och att de måste finna sig i sitt öde.

Aglaja framstår för honom som en ung oskyldig kvinna, som ser på världen utifrån sin position i varat, det vill säga den tidens Petersburgssocietet. Han blir förälskad i hennes ungdomliga charm, och hon kan betraktas som en frestelse från den syndiga världen som för in honom i ett tillstånd av dunkel förvirring. Genom hastiga, slumpartade möten bestäms det att de ska gifta sig. Förlovningsfesten blir dramatisk och efter ett exalterat tal om att visa ryssen den ”ryska världen” med dess dolda skatter som kan innebära hela människosläktets förnyelse och pånyttfödelse, lyckas han fullfölja Aglajas förutsägelse att slå ner den kinesiska vasen och kort därefter få ett epileptiskt anfall. Dessa händelser leder till att han av sin omgivning betraktas som sjuk, och en förlovningsverkan inte aktuell. Om man betraktar Mysjkins karaktär som en ordinär person, en numera rik furste i Petersburgs högre kretsar, ifrågasätts äktenskapet främst på grund av hans sjukdom. Men om karaktären tolkas som en kenotisk Jesuskopia upplever läsaren att furstens och Aglajas relation är omöjlig på grund av

att de i grunden står för olika värden, han är förankrad i den ryska traditionen och hon i den västeuropeiska. Vad som dock driver handlingen framåt är hennes romantiska förälskelse i Fursten som ”den olycklige riddaren”.

Dramats upplösning och dess slutscen handlar om, som i den grekiska tragedin, att ingen kan undgå sitt öde. Nastasia vill räddas från att gifta sig med Mysjkin och flyr från sitt bröllop tillsammans med Rogozjin. De kommer tillsammans till Rogozjins hus i Petersburg sent på bröllopdagens kväll. I gryningen dagen därpå mördar Rogozjin henne genom att sticka en kniv i hennes hjärta. Nastasia, tragedins skönhet, vars namn kopplas både till offerlamm och återuppståndelse, måste dö då hennes synd inte kan transformeras till godhet; hennes självkänsla, hennes själ, är förstörd. Hon måste dö för att sona sin skuld. Dramats slutscen kan tolkas genom att applicera Fedotovs rysk-ortodoxa teorier om lidandets och förnedringens betydelse för förståelsen av människans förhållande till det gudomliga. Att tömma sig på makt och överlåta sig till lidande och förnedring som Jesu död på korset leder till försoning och nytt liv. Nastasia kunde inte räddas av fursten då hon kände sig skyldig till sin egen synd och valde därför medvetet Rogozjin, som hon visste skulle döda henne i sin mörka och ondskefulla passion. Att hon såg döden som en räddning framkommer när hon ropar till honom: ”Rädda mig! För bort mig!”

Rogozjin, den onda, aktiva makten, blir den som utför mordet, medan Mysjkin blir den som självutlämnande förlåter och känner medlidande och kärlek till syndaren. På så sätt blir fursten en räddning för Rogozjin som genom ånger och förlåtelse kan börja ett nytt liv. Vad gäller furst Mysjkin stod det inte i hans makt att rädda Nastasia. Precis som Jesus var dömd till att dö, var Nastasia det också, vilket gör det relevant att tolka Nastasia som en Jesusgestalt.

Furst Mysjkin är inte identisk med Kristus utan endast en avspegling av honom. Att återgå till dårskapens värld blir på något sätt logiskt.:

Ty eftersom världen, omgiven av Guds vishet inte lärde känna Gud genom visheten, beslöt Gud att genom dårskapen i förkunnelsen rädda dem som tror. (Kor.1:21) Den av er som tycker sig vara vis i världslig mening måste först bli en dåre för att bli vis. (Kor.3:18) Vi är dårar för Kristi skull.” (Kor.4:10)

Fursten har utgjort en förebild för den goda människan och liksom ett helgon finns han nu i en annan värld, uppe i de schweiziska bergen, där mänskligt förnuft har tagit en dåres skepnad.

## Idioten furst Mysjkin och världen

Dostojevskijs roman *Idioten* tillhör världslitteraturen genom sitt estetiskt konstnärliga värde och sin spridning över världen och över tid. Med sitt komplexa tanke-system, där filosofi, teologi och politik vävs samman till en enhet, tillhör verket den litteratur som innebär att kraft och skönhet får betydelse och ”kan rädda världen”. Med sin roman om furst Mysjkin ville författaren skapa en hjälte som skulle visa på hur det onda kan bekämpas med godhetens kraft och hur en ny värld är möjlig. Cervantes’ Don Quijote, riddaren av den sorgliga skepnaden, är godhetens komiska hjälte, men Dostojevskijs hjälte är en allvarlig riddare som är lik en helig dåre i sin syn på världen. I en av massscenerna på furstens terrass i Pavlovsk anspelar Aglaja på furst Mysjkins ridderliga egenskaper och jämför honom med både Don Quijote och ’den fattige riddaren’ i en dikt av Alexander Pusjkin. (s. 237–241.) Hon menar att fursten står för romantikens idé om godhet som en bild av ren skönhet. Hon representerar med denna uppfattning idealismens syn på skönhet. Men Dostojevskij vill med sin hjälte fördjupa detta skönhetsbegrepp genom att skapa en hjälte utifrån den rysk-ortodoxa synen på tillvarons symbiotiska förhållande mellan godhet och ondska. Genom en transformering av Johannesevangeliets berättelse om den historiske Jesus skapar författaren en fiktiv person utifrån evangeliernas dårskapsfilosofi; hans hjälte visar i ord och handling på godhetens makt i förhållande till onskans banala och demoniska närvaro i människans liv.

Författaren Dostojevskij är kritisk till nihilister och ateister, vars åsikter han anser står för en västerländsk ideologi, där rationalism och materialism leder till egoism och hänsynslöshet. Utifrån en eskatologisk vision med rötter i den ortodoxa tron, skapar författaren med sin romanhjälte furst Mysjkin en motbild till sin tids samhälle genom att låta honom motarbeta onskan genom kärleken till medmänniskan, ’den andre’. Vägen till slutmålet, en god värld, bygger på en filosofi i form av religiös existentialism, där människan är aktiv och ansvarsfull medskapare i ett vara, där hennes handlingar driver historien framåt.<sup>142</sup> För att skapa en god värld, menar författaren, måste människan handla utifrån en etik grundad på kärleken till nästan, den fria viljan och individuellt ansvar för medmänniskan i en värld, där godhet och

---

<sup>142</sup> ”Messianism”: Dostojevskij kritiserar sin samtids politiska klimat och ansluter sig intellektuellt till slavofilin, en rörelse som har rötter i Hegels filosofi. Man ser på historien som en messiansk utveckling, där målet är att Gudsriket ska förverkligas vid tidens slut. Enligt Berdjajev har Dostojevskij tydligt uttryckt det ryska messianska medvetandet och han menar att författarens litteratur syftar till att rädda det ryska folket och skapa en ny verklighet. Berdjajev, N, *Om Dostojevskij*, s 17-25.



ondska existerar i växelvis verkan.<sup>143</sup> Denna ideologi, eller författarens intention med *Idioten*, är fortfarande aktuell och ytterst intressant som en tolkningsmodell av vår egen materialistiska tid.<sup>144</sup>

Johannesevangeliets berättelse om Jesus slutar med hans död på korset och hans uppståndelse i en annan tid. *Idioten* slutar med furst Mysjkins återgång till ett tillstånd i idioti, men romanen som konstverk lever vidare och sprider sin vision om en tro på godhetens närvarande kraft i tillvaron.

---

<sup>143</sup>Författarens intention: Ruth Coates skriver under rubriken ”The exiled author” i sin analys av Bachtin om förhållandet mellan författaren och hans verk på sidan 42: “Thus for Bachtin the author/self combines in himself activity, energy, and authority, being the initiator and sustainer of an intense interactive event which is always - the last feature of the creative act to be stressed – productive in character, affirming and enriching being.” Även Petterssons modell är applicerbar på en tolkning av författarens närvaro i texten.

<sup>144</sup> Så är *Idiotens* idéer om individens ansvar relevanta för en diskussion om nazismens anti-humanistiska ideologi, vilken resulterade i ”den slutliga lösningen” genom förintelsen av sex miljoner judar och romer. Hannah Ahrendt har i *Den banala ondskan*, först utgiven i USA 1963, undersökt den enskildes ansvar i vad som hände i Tyskland under denna period. Hon drar slutsatsen, att auktoritära system, där rädsla och egoism går hand i hand, skapar lydiga individer utan eget ansvar.

# Käll- och litteraturförteckning

Ahrendt, Hannah, *Den banala ondskan. Eichmann i Jerusalem*. Övers. Barbro Lundberg och Ingemar Lundberg, Göteborg 2013.

*Att fånga världen i ord. Litteratur och livsåskådning. Teoretiska perspektiv*. Red. Carl Reinhold Bråkenhielm, Torsten Pettersson, Skellefteå 2003.

Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbro 1988.

Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik*, övers. Johan Öberg, Gråbo 1991.

Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia. Francois Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. övers. Lars Fyhr, Bokförlaget Anthropos 2007.

Bachtin, Michael, *Toward a Philosophy of the Act*, Texas 1993.

Barry, Peter, *Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory*. Third edition. Manchester University Press 2009.

Berchen, Wil van den, *Christian Fiction and Religious Realism in the Novels of Dostoevsky*, Anthem Press, Uk, USA 2011.

Berdjajev, Nikolaj, *Om Dostojevskij*, Skellefteå 1992.

Berdjajev, Nikolaj, *Den ryska idén. De grundläggande problemen i det ryska tänkandet under 1800-talet och början på 1900-talet*, Skellefteå 1996.

Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, Fjärde och aktualiserade upplagan, Lund 2001 (1982, 1989).

Bibeln, Bibelkommissionens översättning, Örebro 1999.

Bodin, Per Arne, *Den oväntade glädjen*, Skellefteå 1991.

Bodin, Per Arne, "Dialogen är gudomlig", artikel i *Dagens Nyheter*, 17/11 2000.

Bodin, Per Arne, "Dårskapen i Kristus i rysk ortodox tradition". *Gnosis* 1 – 2, 88/89.

Bodin, Per Arne, *Världen som ikon*, Skellefteå 1987.

- Bulgakov, Michail, *Mästaren och Margarita*, övers. Lars Erik Blomqvist, Stockholm 1971.
- Börtes, Jostein, "Religion", i *The classic Russian novels*, red. Malcolm V. Jones and Robin Feuer Miller, Cambridge University Press 1998.
- Cassedy, Steven, *Dostoevsky's Religion*, Californien 2005.
- Coates, Ruth, *Christianity in Bachtin. God and the exiled author*. Cambridge 1998.
- Culler, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford 2000.
- Dostojevskij, Fjodor, *Idioten*, övers. Staffan Dahl, Stockholm 1991.
- Dostojevskij, Fjodor, *Bröderna Karamazov*, övers. Staffan Dahl, Stockholm 1986.
- Elleström, Lars, "Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier". *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2008.
- Emerson, Caryl, "Symbolist and Modernist world-building: three cities, three novels, and the Devil: City myths: Petersburg, Moscow, OneState" i *The Cambridge Introduction to Russian Literature*, Cambridge 2000.
- En bok om Nya testamentet*, utgiven av Birger Gerhardsson under medverkan av Lars Hartman, Edvin Larsson, Ragnar Qvarnström, Harald Riesenfeld, Gleerups, Universitetsförlaget, 1969.
- Frank, Joseph "The Voices of Mikhail Bakhtin". *The New York Review of Books* 1986.
- Fedotov, George P., *The Russian Religious Mind*, Del I och II, Cambridge Mass., 1946-1966. Del I: Kievan Christianity, the 10<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> Centuries, och del II: The Middle Ages, the 13<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Centuries.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, övers. Jane E. Lewin, Ithacka och New York 1980.
- Genette, Gérard, *Palimpsest*, University of Nebraska Press 1997.
- Gorodetsky, Nadejda, *Saint Tikhon of Zadonsk. Inspirer of Dostoevsky*. 1951, 1976, New York.
- Holte, Ragnar, Hof, Hans, *Etiska problem*, Lund 1977.
- Huss, Mattias, *Vetekornets väg. Utblottelse hos Dostojevskij och i romanen Bröderna Karamazov*, Skellefteå 2008.

Jones, W Gareth, "Russia's eighteenth century Enlightenment", i *A History of Russian Thought*, red. av Leatherbarrow och Offord, Cambridge University Press 2010.

Jones, Malcolm, *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, London 2005.

Kjetsaa, Geir, *Fjodor Dostojevskij. Ett diktarliv*. Övers. Urban Andersson, Stockholm 1986.

Kraeger, Linda, Barnhart, Joe, *Dostoevsky on Evil and Atonement. The Ontology of Personalism in His Major Fiction*. The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York, 1992.

Lillquist, Holger, *Avgrund och paradis. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Helsingfors 2001.

Lossky, Vladimir, *Östkyrkans mystiska teologi*, Skellefteå 1997.

Moi, Torild, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, Oxford 2006

Naess, Arne, "Fra renessansen til vår egen tid", i *Filosofiens historie*, s 217 ff, Scandinavian University Books, 1962.

Namli, Elena, *Kamp med förnuftet. Rysk kritik av västerländsk rationalism*, Skellefteå 2009.

Peace, Richard, "Nihilism", i *A History of Russian Thought*, red. av Leatherbarrow och Offord, Cambridge University Press 2010.

Rydén, Lennart, "Om helig dårskap i bysantinsk tradition". *Gnosis* 1-2, 88/89.

"Rysk formalism", i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Del 1. Lund 1992

Terras, Victor, *The Idiot. An Interpretation*, Boston 1990.

Zernov, Nicolas, *Vishet i exil. Den ryska religiösa revolutionen i det 20:e århundradet*, Skellefteå 1993.