

Anker Gemzøe

Dostojevskijs dialoger. Fra appelord til polyfoni¹

Undergrunden som åbning

Kældermennesket. Optegnelser fra en undergrund (1864)² er et tærskelværk i Fjodor M.

Dostojevskijs forfatterskab og et pionerværk i moderne prosa. Førstedelens stemme, der taler og taler i en kæde af selvnegeringer, peger frem mod nogle af det 20. århundredes vigtigste eksperimentelle prosaister, f.eks. Kafka, Joyce og Beckett. Anden dels rystende fortælling om et uforløst møde, en lukket åbning, en svigtet hengivelse, anslår ligeledes et hovedtema i moderne litteratur.

Det er også det grundigst analyserede værk i Michail M. Bachtins *Problemer i Dostojevskijs poetik*³. Jeg vil – suppleret med egne og andres betragtninger – i korthed indkredse Bachtins omfattende og nuancerede analyse af *Kældermennesket*, som placerer dette værk centralt hos Dostojevskij. Analysen er spredt ud over kapitlerne i *Dostojevskijs poetik*, rummer en lang række mere eller mindre kendte nøglebegreber og peger ud i alle dele af Bachtins værk. Med dette udgangspunkt vil jeg vise videre ud i Dostojevskijs forfatterskab til dialogens mange former og den fuldt udfoldede polyfoni i de store romaner.

Optegnelser fra en undergrund er første gang offentliggjort i Dostojevskijs tidsskrift *Vremja*. Det er en *novelle*, der i lighed med mange af Blichers fremtræder som *dokumentfiktion* – præsenteret som to fragmenter af jegpersonens optegnelser. En subjektiv synsvinkel og spring i tid er dermed karakteristisk. Ifølge forfatterens forord præsenterer jegpersonen i det første fragment "Undergrunden" "sig selv og sit synspunkt", i det følgende "Om tøsne" sine egentlige "optegnelser" vedrørende nogle tildragelser i sit liv (Dostojevskij 1994: 19).

¹ Nærværende tekst er mit let bearbejdede manuskript til en forelæsning holdt på heldagsseminaret *Dostojevskij mellem himmel og kælder*, arrangeret af *Magasinet rØst*, afholdt den 22.10.2011 på Københavns Universitet.

² Oversat af Ole Husted Jensen, Forord af Villy Sørensen, Kælderbiblioteket, København 1994. *Kældermennesket* er tidligere oversat af Ejnar Thomassen 1948, og udgivet selvstændigt såvel som i Thomassens udvalg af *En forfatters dagbog*, f.eks. 1966. Jeg har valgt Husted Jensens som den nyeste og mest mundrette.

³ Førsteudgaven fra 1929 havde titlen *Problemer i Dostojevskijs værk*. Andenudgaven fra 1963 foreligger i f.eks. fransk, engelsk (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984) og svensk oversættelse. Jeg henholder mig især til den nyeste svenske udgave *Dostojevskijs poetik*, Anthropos, Gråbo 2010. Hvor intet andet anføres, er oversættelser af fremmedsproglige citater fra givne værker mine.

En sådan dobbelthed af anskuelser og liv kender vi fra en lang filosofisk-litterær hybridtradition tilbage til *den sokratiske dialog* og *den menippæiske satire*. Oppe i titlen er de samme betegnelser i Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* (1760-67) og Johannes Ewalds *Levnet og Meeninger* (skr. 1774-78). Dostojevskij kendte og beundrede forfattere som Diderot (den menippæiske roman *Jacques le fataliste et son maitre (Fatalisten Jacques og hans herre)*, skr. 1773, og ikke mindst *Le neveu de Rameau (Rameaus nevø)*, filosofisk dialog og originalportræt), og som E. T. A. Hoffmann og Edgar Allan Poe. I Dostojevskij-bogens femte kapitel om "Ordet" genrebestemmer Bachtin den som "en bekendende *Ich-erzählung*" (Bachtin 2010: 276). Den blev faktisk annonceret i *Vremja* under titlen "En bekendelse". Bachtin betoner, at den er ombrudt, refrakteret, ikke et personligt dokument, men et fiktivt kunstværk – altså dokumentfiktion. Inden for bekendelsens store tradition er *Kældermennesket* et parodisk vrængende skriftemål. I Dostojevskij-bogens fjerde kapitel om *genre* og *plot* indplaceres *Kældermennesket* i den groteske, menippæiske tradition:

Dette værk er opbygget som en diatribe (en samtale med en ikke nærværende samtalepartner), mættet med åben og skjult polemik og indeholdende væsentlige elementer af selvbekendelse. I anden del indføres en beretning med en tilspidset anakrisis. I *Optegnelser fra en undergrund* møder vi også andre velkendte kendetegn på menippæen: tilspidsede dialogiske "synkriser", familiarisering og profanering, slumnaturalisme etc. Dette værk kendetegnes ligeledes af en usædvanlig iderigdom: næsten alle temaer og ideer i Dostojevskij's kommende værker aftegner sig her i forenklet og blotlagt form. (187).

Kældermennesket er også et ekstremt selvrefleksivt, metafiktivt værk. I første del reflekterer jegpersonen over *bekendelsens* sandhedsværdi:

Heine hævder at sandfærdige selvbiografier er næsten umulige, det enkelte menneske vil sandsynligvis lyve om sig selv. Efter hans mening løj Rousseau for eksempel konstant om sig selv i sine bekendelser, han gjort det endda med fuldt overlæg, af forfængelighed. Jeg er overbevist om at Heine har ret. (Dostojevskij 1994: 62f.).

Med samme bevidsthed og skepsis reflekterer han sidst i andendelen over genrerne "*beretning*" (*skaz*, som også kan oversættes med *novelle*, som Thomassen har gjort) og "roman": "I hvert fald har jeg skammet mig hele tiden mens jeg skrev denne *beretning*. Der er altså ikke tale om litteratur, men om forbedringsstraf." (170). "I en roman skal der være en helt, men her er *bevidst*

samlet alle træk til en antihelt, og alt dette vil først og fremmest skabe et overordentlig ubehageligt indtryk fordi vi alle sammen er blevet fremmede over for livet, vi er alle, hver især mere eller mindre invaliderede." (171). Ligesom kældermennesket mener at falde uden for alle faste ideer om mennesket, hævder han, at hans beretning falder uden for alle litterære genrer – men med det *bevidst antiheroiske* hentyder han samtidig genrebevidst til bekendelsens tendens til selvsværtning.

Personlighed og ide

Bachtins analyse indledes i Dostojevskij-bogens andet kapitel, der omhandler "Helten og forfatterens position i forhold til helten i Dostojevskijs værk". Begreber og tilgang er på mange måder de samme som i ungdomsværket *Forfatteren og helten i den æstetiske virksomhed*, men med omvurdering af de æstetiske værdier.⁴ Vægten på det paniske, eksistentielle ord i *Kældermennesket* ser Bachtin som udtryk for Dostojevskijs opgør med den mere lukkede karakter til fordel for den åbne, uafsluttede *personlighed*:

Helten interesserer ikke Dostojevskij som et fænomen i virkeligheden, udrustet med bestemte og faste social-typiske og individual-karakterologiske kendetegn, ikke som en bestemt gestalt, opbygget af entydige og objektive træk, som tilsammen besvarer spørgsmålet "Hvem er han?". Nej, helten interesserer Dostojevskij som et *særligt syn på verden og på sig selv*, som menneskets tolkende og vurderende position i forhold til sig selv og den omgivende virkelighed. (59).

For Dostojevskij er det afgørende, i et opgør med alle objektiverende bestemmelser af mennesket, at lade helten stå som åben, ufuldendt og ubestemt. Det gøres ved at overlade 'det sidste ord' til helten og lade *selvbevidstheden* være den *kunstneriske dominant*: "han fremstiller ikke en karakter, en type eller et temperament, han giver slet ikke noget objektiveret billede af helten, men netop heltens *ord* om sig selv og sin verden." (67).

⁴ *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten*, Anthropos, Gråbo 2001. Bachtins æstetiske omvurdering, hans 'kopernikanske revolution' har jeg skildret i en række artikler, herunder "Bachtin, autoriteten og modernismen", *K&Knr.* 86,1998. Jf. også "Bachtin, Author-ity and Modernism". Hjemmesiden for *Bachtinselskabet i Danmark*: www.bachtinselskabet.dk. Revideret engelsksproget version.

Kælder mennesket ved praktisk talt alt om sig selv, lige så meget som fortælleren eller læseren, og gør det til genstand for sin uophørlige, reflekterende ordstrøm. Hermed opløses alle faste træk i karakteren, alle fikserede bestemmelser. Han ved, at han har *det sidste ord* og klamrer sig til det, netop fordi hans "selvbevidsthed lever af sin ufuldbyrdede, åbne og ubestemte karakter." (67). Hans ikke-forudbestemte "selvtydeliggørende og selvafslørende" ord om sig selv er Dostojevskijs kunstneriske hovedmål. Men den til det sygelige overdrevne selvbevidsthed er også kælder menneskets problem (hvorom siden). Dermed er *fremstillingsformen* (altså den kunstneriske dominant) og *personkarakteristikken* to sider af samme sag.

"Kun i form af et skriftemåls selvudsagn kan der ifølge Dostojevskij gives det sidste ord om et menneske, det for dette virkelig adækvate ord." (70). Det skyldes at "man må ikke forvandle et menneske til et stumt objekt for viden, som fuldbyrder det i dets fravær. *Hos mennesket findes der altid noget, som kun det selv kan opdage i en selvbevidsthedens og ordets frie akt [...]*" (73).

Derfor stræber Dostojevskijs helte altid efter at knuse den ramme, som udgøres af andres ord om dem, og som de oplever som dødbringende. Og derfor er den nye forfatterposition i Dostojevskijs polyfone roman en

i fuldt alvor virkeliggjort og konsekvent gennemført dialogisk position, som hævder heltens selvstændighed, indre frihed, ufuldbyrdethed og ubestemthed. Helten er for forfatteren hverken "han" eller "jeg", men et fuldgyldigt "du", dvs. et andet og fremmed fuldgyldigt "jeg" ("du er"). Helten er subjekt i en dybt alvorlig, virkelig, ikke retorisk fremstillet eller litterært-konventionel dialogisk tiltale. (79)

Til belysning af denne dunkle formulering vil jeg henvise til den gennemgribende dikotomi mellem jeg- og du-bevidsthed i Bachtins tidlige, fænomenologiske værk *Forfatteren og helten i den æstetiske virksomhed*.⁵ Den indre jegoplevelse og blikket på den anden er to forskellige måder at have verden på, etisk og æstetisk. Der er dog mulige medieringer, især den etisk betydningsfulde position *jeg-for-den-anden*, hvor jeg ser mig selv med den andens blik. Den anden kompletterer mig, relativiserer og udvider mit selvbillede og er i disse egenskaber uundværlig. I *Dostojevskijs poetik* fremhæver Bachtin imidlertid ofte det belastende i

⁵ Jf. min artikel "Tid og rum i Bachtins værker" (in Nina Møller Andersen og Jan Lundquist (red.): *Smuthuller – Perspektiver i dansk Bachtin-forskning*, Politisk Revy, København 2003), hvor jeg sammenfatter disse positioner i en overskuelig tospaltet opstilling.

bevidstheden om den andens blik på mig⁶ – og intetsteds mere end i forbindelse med *Kældermennesket*. Derimod er det pointen i Bachtins definition af den dialogiske forfatterposition, at autor her forholder sig til den anden som et *jeg-for-mig-selv*, altså ikke som en afrundet helhed, men i min jeg-følelses billede som en uafsluttet, fri, vælgende personlighed. Helten er i subjektposition. Mennesket er ikke et *færdigt*, men et *skabende* væsen.

Dette er også, hvad kældermennesket *selv* er optaget af at hævde i en aggressivt polemisk tone. I Tredje kapitel, "Ideen hos Dostojevskij", fremhæver Bachtin, at kældermennesket er den første egentlig *ideolog* hos Dostojevskij, altså hævder og angriber værdier: "Derfor sammensmelter ordet om verden med bekendelsesordet om sig selv." (95). I sit forord til udgaven med Ole Husted Jensens oversættelse har Villy Sørensen gjort udmærket rede for kældermennesket som ideolog. Kort sammenfattende og let supplerende vil jeg nævne følgende hovedpunkter:

Kældermennesket vender sig implicit mod tidens udbredte hegelianisme og eksplicit mod den engelske nyttefilosof Henry Thomas Buckle.⁷ Mod det optimistiske menneskebillede, der baserer sig på en tro på 'historiens logik', en fremskridtstro, påpeger han, at blodet fortsat flyder i strømme, så overstrømmende som champagne. Han anfører i den forbindelse Napoleon (den store og den nuværende), den igangværende amerikanske borgerkrig (1861-65) og den – i 1864 – lige så igangværende krig om Slesvig-Holsten. Ja, han betegner ligefrem med tænderskærende ironi sin samtid som "den Slesvig-Holstenske periode i menneskehedens historie" (50). Det må være første gang den dansk-tyske krig i 1864 ('Den anden slesvigske krig') spiller en rolle i væsentlig litteratur – før J. P. Jacobsens *Niels Lyhne* og Herman Bangs *Tine*.

Lige så kritisk er han over for de progressives utopiske forhåbninger til fremtiden, som han symboliserer med et prægtigt *krystalpalads*, der dog også sammenlignes med en *myretue*. Det vender han flere gange tilbage i sin tærskens langhalm (f.eks. s. 57f.). Dostojevskij havde netop på sin Europarejse noteret den svimlende sociale kontrast i London mellem Crystal Palace og Whitechapels arbejderslum. Men især alluderer han gennem kældermennesket polemisk til et centralt billede i den netop udkomne roman *Hvad må der gøres? Fortællinger om nye mennesker* (1863) af socialisten Nikolaj G. Tjernysjevskij (1828-89). Jeg forbigår denne romans interessante

⁶ Som senere Sartre i *L'être et le néant (Væren og Intet)*, Forlaget Philosophia, København 2008).

⁷ Buckles *History of Civilization in England* (1857-61) var blevet præsenteret i et russisk tidsskrift 1863.

utopi om nye, ukonventionelle samlivs- og samfundsformer og nøjes med at konstatere, at romanens rationelle tendens og billede af moderniteten stærkt provokerede Dostojevskij (og for den sags skyld Tolstoj).⁸

I tråd med Kierkegaards kritik af Hegels tro på fornuften og historiens logik fremhæver kældermennesket (her givetvis på linje med Dostojevskij) menneskets ubetingede frihed til at sige fra over for ethvert system, ethvert påtvunget 'gode', selv naturlovene og matematikken.

Appelordet

"Godt, kald mig bare et vrøvlehed" tilråber kældermennesket sin fraværende læser, som han både skriver og ikke skriver sine optegnelser for. Og han forsvarer sig med et paradoks: "Men hvad skal man gøre når ethvert fornuftigt menneskes direkte og eneste bestemmelse er at vrøvle løs, altså med fuldt overlæg at tærse langhalm?" (38). Det gør han gennem de 12 afsnit, der udgør førstedelen "Undergrunden". Især snakker han løs om og til sig selv. "Jeg er et sygt menneske ...", lyder hans første ord (19), men hvis vi tilhørere eller læsere tror, han angler efter medlidenhed, er det ham magtpåliggende at fortælle os, at vi tager fejl. Han korrigerer vores formodede reaktion aggressivt ved at sværte sig selv: "Jeg er et onskabsfuldt menneske." Og endnu mørkere: "Et utiltalende menneske."

Bachtin hæfter sig ved den stadige, aggressivt polemiske foregribelse af den fraværende læsers formodede vurderinger og reaktioner, en foregribelse, der har karakter af en *håbløs uendelighed*, en form for "egenartet perpetuum mobile i hans indre polemik mod den anden og mod sig selv." (279). Han er fanget i en ond cirkel af aggression mod og angstfuld afhængighed af sine medmennesker. Han diskuterer med sig selv (det kaldes et *solilokvium*), med andres formodede mening, som han personificerer i *os*, hans fraværende læsere (*diatribe*). Som nævnt polemiserer han samtidig mod kendte anskuelser i sin samtid – foruden selve verdens indretning, som han oplever som en personlig forulempelse. Derfor er hans tale ekstremt og skarpt dialogiseret, gennemkrydset af indre og ydre dialoger. Fremherskende er den *negative tone*, som en vredladet reaktion på en foregribet reaktion fra os andre: "Rasere og tilsmudse sit billede i

⁸ Relationen mellem Tjemysjevskij og Dostojevskij er grundigt belyst i Carl Stief: *Den russiske Nihilisme: baggrunden for Dostoevskijs roman De Besatte*, Luno, København 1969.

den anden, som et sidste fortvivlet forsøg på at befri sig fra den fremmede bevidstheds magt over sig selv og nå frem til sig selv for sig selv – sådan er rettetheden i hele ”undergrundsmennesket”s bekendelse.” (Bachtin 2010: 282).

Bachtin betoner, at førstedelen egentlig er *lyrisk* – som det er udbredt i bekendende jegfortællinger, f.eks. Goethes *Werther*. “Men denne egenartede lyrik svarer til et lyrisk udtryk for tandpine”, siger han, hvilket hænger sammen med, at den har “en indre polemisk rettethed mod tilhøreren og den lidende selv” (280f.). Det lyriske ord gennemgår således en kynisk-objektiv *prosaisering* med samtidig installering af en vrængen ad læseren. Dermed kombineres det lyriske ords maksimale ekspressivitet med en hyperkompleks intersubjektiv og sproglig receptivitet.

Kældermennesket sværter sig, gør sit ord om sig selv uskønt – ligesom han hader sit ansigt i spejlet. Forholdet til ‘det fremmede ord’ er subtilt sammenvævet med forholdet til ‘det fremmede blik’. Til selvbevidstheden som kunstnerisk dominant svarer det, at vi ikke får nogen autorstyret skildring af (anti)heltens udseende i *Kældermennesket*. Kun i jegfortællerens ord hører vi, at han i almindelighed hader sit eget ansigt, og præsenteres i spejls scenen på bordellet glimtvis for enkelte træk af det, forvrænget af fuldskab og ophidselse. Han ser sig selv med den andens fremmede blik. Og ligesom han i sin aggressive selvhævdelse gør den andens *ord* om sig værst tænkeligt, tilsværter han sig med den andens *blik* – i et mislykket forsøg på at ryste det af sig.

Kældermenneskets ord er *ord med sideblik* på de andres ord, *det fremmede ord*. Han søger at få det sidste ord. Men det er også *ord med smuthul*. Han forbeholder sig det sidste ord om sig selv og håber (som alle forfattere af bekendelser) skjult på modsigelse (tilgivelse, frikendelse) fra de medmennesker, hvis dom han åbenlyst udgyder sin foragt over.

Alle hans ord er derfor dialogiserede, præget af interferens, af polytonalitet. Og de er helt og holdent *appelord* (Bachtin 2010: 288). At tale *om* sig selv, *om* den anden, *om* verden er for kældermennesket at henvende sig *til* sig selv, *til* den anden, *til* verden. Men samtidig henvender han sig til en tredje person, tilhøreren, vidnet, dommeren.⁹ I alt dette er *Kældermennesket* et ekstremt eksempel på en grundtendens hos Dostojevskij, hvis hele værk kendetegnes af "appel-

⁹ Bachtin berører her en relation, han i sine sene noter sætter på begreb som *superadressaten*.

ordet, et ord som dialogisk træffer sammen med det andet ord, et ord om ordet, rettet til ordet." (ibid).

Lad mig i korthed hævde, at *appelordet* – som et nøglebegreb på tværs af kategorierne i det berømte metalingvistiske skema i samme kapitel af Dostojevskij-bogen – åbner specielt anskueligt for et indblik i den store sammenhæng fra hans fænomenologiske ungdomsværker hele vejen igennem de følgende centrale værker om ordet og kronotopen til Rabelais-bogen og videre til de sene noter.

Og lad mig slutte dette afsnit om *ordet* ved at fremdrage Dorrit Cohns interessante udredning¹⁰ af det komplicerede forhold mellem skriftlighed og mundtlighed i *Kældermennesket*:

Til trods for dets titel, et udgiver-efterskrift og kældermenneskets egen benævnelse af sin skriftlige aktivitet, er hans fremtræden udpræget oratorisk. Han henviser evig og altid til sin egen "snakken" eller "talen", og på et punkt ligefrem til det åndedræt, han har brugt op i en særligt eksklamatorisk passage: "Jeg har ret til at tale sådan fordi jeg selv kommer til at leve til jeg bliver tres. Til jeg bliver halvfjerds! Til jeg bliver firs! ... Et øjeblik! Lad mig lige få vejret ..." (Dostojevskij 1994: 22, Cohn 1983: 176).

Tvetydigheden mellem skrift og tale blandes desuden med den tilsvarende pendlen mellem selv-henvendelse og publikumshenvendelse. (ibid.). Cohn kan således udskille mindst tre lag:

1. En nedskrevet beretning.
2. En mundtlig tale henvendt til tilhørere.
3. En stiltiende selv-henvendelse.

Undergrundsmænd skriver, som om han tænker, men han tænker, som om han henvendte sig til andre. Hans tankes anden-rettethed er – langt fra at være en tom form – faktisk en form fyldt med betydning: ved at forme en samtale med sig selv som en social gestus indiceres det, at redelighed ikke er mere tilgængelig i tale henvendt til en selv end i tale henvendt til andre. (177).

Og derfor skaber *Kældermennesket* et indtryk af indre-dialogisk monolog uanset præsentationen som skrevet dokument.

¹⁰ I *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness*, Princeton University Press, Princeton 1983.

Dialogen – fra indre til ydre

”Alt i Dostojevskijs romaner løber sammen i dialogen, i den dialogiske modsætning, som er dens centrum. Alt er middel, dialogen er målet.” Således skriver Bachtin i afsnittet ”Dialogen hos Dostojevskij (307). Og han fortsætter: ”Grundskemaet for dialogen hos Dostojevskij er meget enkelt: modsætningen mellem menneske og menneske, som en modsætning mellem ”jeg” og ”den anden”.” (308). Tidligt i forfatterskabet har denne modsætning en noget abstrakt karakter, påpeger han: ”Jeg er en, og de er *alle andre*” (68), tænker kældermennesket i sin ungdom. Og denne lejrtenkning i ”jeg” og ”de andre” bestemmer på tragisk vis hans efterfølgende liv:

Den virkelige ”anden” kan kun træde ind i kældermenneskets liv i egenskab af denne ”anden”, med hvem han allerede bedriver sin udsigtsløse indre polemik. Enhver virkelig fremmed stemme sammensmelter uvægerligt med den fremmede stemme, som allerede lyder i heltens ører. (308).

Han afkræver tyrannisk den anden en total anerkendelse og accept, men kan ikke holde ud at modtage den, da han så ville fremstå som svag og afhængig, hvilket ville såre hans stolthed.

Det er derfor, det går så galt, da Lisa sidst i andendelen besøger ham, og han bekender alle sine pinagtige problemer, lægger sit indre blot for hende. Idet jeg udbygger Bachtins betragtninger med mine egne, vil jeg sige, at fortælleren ikke kan bære kærligheden, som ellers møder ham i Lisa som en alt gennemskuende og forvandlende kraft (Dostojevskij 1994: 167), af skam, og fordi den strider mod hans ideologi om alle mellem menneskelige forhold som magtrelationer, som over- eller underordning. Han kan ikke udholde sin egen bekendelse, sin hensynsløse selvudlevering, som hendes nærvær fremtvinger. Han kan ikke være god, for godhed opfatter han som udtryk for svaghed og som noget uforklarligt. *Kældermennesket* er et af verdenslitteraturens stærkeste (selv)portrætter af et *dæmonisk* menneske i Kierkegaards forstand, et menneske lammet af panisk angst for det gode. Ved et brutalt samleje – og den teatraliske kynisme at ville betale hende – krænker han hende uopretteligt og fordømmer sig for resten af sit liv til undergrundens uendelige indre dialog.

Imidlertid er den indre dialog (mirodialogen), der her lukker sig om den tænkende/talende som et fængsel, grundlaget også for alle de ydre dialoger hos Dostojevskij. Hans dialoger er struktureret således, at samtaleparterne på forskellig vis repræsenterer eller i det mindste kontakter den skjulte replik i den anden parts indre dialog: ”En dybt væsentlig forbindelse eller

et partielt sammenfald mellem den ene helts fremmede ord og den anden helts indre og hemmelige ord er et obligatorisk moment i alle vigtige dialoger hos Dostojevskij [...]” (310). Mens den virkelige anden ikke kan trænge gennem det fastlåste billede af ham i kældermenneskets indre dialog, er denne forbindelse mellem indre og ydre dialog det vigtigste vehikel for menneskelig forvandling og frigørelse andetsteds i Dostojevskijs forfatterskab.

Blandt de mange mulige eksempler vil jeg henvise til de fantastiske dialoger i *Forbrydelse og straf*, så fremragende oversat af Jan Hansen, mellem undersøgelsesdommeren Porfirij Petrovitj og Rodion Raskolnikov. I forhold til sidstnævnte repræsenterer Porfirij dels den ’ydre’ retsmyndighed, dels kontakter og aktiviserer han den stemme i Raskolnikovs indre dialog, der kender ham skyldig. I dialogerne med Sonja trækker hun gennem tilsvarende mekanismer, men på en anden, kærligere måde, i samme hovedretning.

En af Bachtins mest udfoldede og perspektivrige eksempelanalyser er af dialogerne omkring den intellektuelle og oprørske Ivan i *Brødrene Karamasov*. Her bliver Ivans indre stemme grebet af halvbroderen Smerdjakov, der opfatter den som en utvetydig, ideologisk motiveret opfordring til at dræbe deres modbydelige fader. Aspekter af denne stemme inkarneres siden i Djævelen i den berømte samtale mellem ham og Ivan. Den fromme lillebroder Aljosja intervenserer derimod på den modsatte side i Ivans indre dialog.

Lad mig tilføje, at mislykkede dialoger, det som Peter Alberg Jensen har betegnet som ’dialogicitet uden dialog’ fortsat spiller en stor rolle i Dostojevskijs sene værker. Det for mig mest slående eksempel er Tolvte og sidste bog af *Brødrene Karamasov*: ”Justitsmordet.” Over halvandet hundrede sider refereres her i de mindste detaljer en retssag, der ud fra sine forudsætninger og indre logik *må* resultere i et justitsmord. Med Dostojevskijs polyfoni i sin mest raffinerede udformning konfronteres en lang række opfattelser, retorikker og logikker, der – skønt indbyrdes modstridende – alle er misforståelser, alle er opdigting.

Den polyfone roman

Med dialoger bygger Dostojevskij sine store polyfone romaner. En mangfoldighed af strukturelt betydningsfulde stemmer – i et kompliceret forhold mellem skriftligt og mundtligt, som berørt af Cohn ovenfor – står i et kontrapunktisk forhold til hinanden. De er aflyttet Dostojevskijs turbulente tid som *prototyper på ideologier*, der får personligt kød og blod og tvinges ind i

intense dialogiske konfrontationer. I Dostojevskij-bogens introduktionskapitel "Dostojevskijs polyfone roman og dens behandling i litteraturkritikken" udfoldes tankegangen således:

Derfor har hos ham alle relationer mellem ydre og indre dele og elementer i romanen en dialogisk karakter, og romanen er i sin helhed opbygget som en "stor dialog". Inden for denne "store dialog" lyder heltens kompositionelt udtrykte dialoger, som belyser og fortætter den, og i sidste instans går dialogen indad i hvert af romanens ord og gør det tostemmigt, i hver en gestus, i hver en mimisk bevægelse i heltens ansigt og gør det konvulsivisk og kramagtigt; her har vi allerede den "mikrodialog", som bestemmer den stilistiske egenart i Dostojevskijs værk. (54).

I et interview med den polske litteraturhistoriker Zbigniew Podgorzec 1971¹¹ sammenfattede Bachtin sin definition af den polyfone roman således: "Dostojevskij er efter min mening skaberen af den polyfone, flerstemmige roman, opbygget som en intensiv og passioneret dialog om de sidste, afgørende spørgsmål. Forfatteren afslutter ikke denne dialog, han løser den ikke med litterære midler. Han frilægger den menneskelige tænkning i dens modsigelsesfulde og ufuldbyrdede tilblivelse." (339). Han tilføjer senere: "Hele sagen ligger i mangfoldigheden, som inkarneres i forskellige personligheder. Hele sagen ligger i denne dialog, og det i en dialog, som bevidst er uafsluttet." (340).

Tidligere i Dostojevskij-bogens første kapitel sættes Dostojevskijs specifikke kunstneriske syn op mod Goethes og bestemmes som "*sameksistens* og *vekselvirkning*" (37).¹² Dostojevskij opfatter verden som rumlig snarere end tidlig og fremstiller ikke et sammenhængende udviklingsforløb, men en dramatisk sammenstilling og konfrontation: "At få greb om verden betød for ham at tænke sig alle dens indhold som samtidige og at *gætte alle deres indbyrdes relationer i et og samme øjeblik*" (38). Selv faserne i en enkeltpersons udvikling dramatiseres i rummet: helten stilles ansigt til ansigt med sit bedre jeg eller sin dæmoniske dobbeltgænger. Dostojevskij tiltrækkes dermed af det dramatiske princip om tidens enhed: "Heraf også den katastrofeagtige hastighed i handlingen, det "hvirvlende hændelsesforløb", dynamikken hos Dostojevskij. Dynamik og hastighed er her (som for øvrigt overalt) ikke tidens triumf, men dens overvindelse, for hastighed er det eneste middel til at overvinde tiden i tiden" (39).

¹¹ "Om polyfonin i Dostojevskijs romaner", Bachtin 2010, s. 339-349.

¹² jf. min fremstilling i "Modernismens opgør med fortællingen", i *K&K* nr. 76, 1994.

Det bemærkes, at Bachtin undervejs gør opmærksom på begrænsninger hos Dostojevskij: at store og væsentlige sider af tilværelsen faldt uden for hans kunstneriske synsfelt. Hertil svarer markeringen i Dostojevskij-bogens kondenserede "Afslutning" af den fortsatte gyldighed af andre genrer og karakterer end Dostojevskijs. De gamle genrers gestaltningsformer er adækvate for hver deres specielle eksistenssfære. Dostojevskijs nye romanform gør imidlertid hidtil ufremstillelige sider af tilværelsen kunstnerisk tilgængelige. Og relativiserer i lighed med romanens rolle i almindelighed¹³ de gamle genrer, fratager dem deres naivitet, udfordrer dem og animerer dem til fornyelse.

Perspektiverende slutord

Bachtins nøglebegreber om dialog og polyfon roman har været hedt og kritisk debatteret, også af mig, og hans billede af Dostojevskij anfægtet, ja, forkastet. Jeg mener, at hans tilgang til Dostojevskij har været i særklasse øjenåbnende for det særlige og væsentlige i dette besynderlige, dragende og provokerende forfatterskab, der aldrig slipper taget i en, når man først har læst sig lidt ind på det.

Begrebet *dialog*, som Bachtin bruger det, er gang på gang blevet forkastet,¹⁴ men har vist sig ganske uundværligt. Begrebet *den polyfone roman* har tilsvarende været under konstant beskydning. Jeg har selv gjort opmærksom på nogle af de karakteristiske selvmodsigelser hos Bachtin (som vi også kunne kalde for hans egen *indre dialog*). I adskillige af hans værker (fx *Kronotopen* og *Ordet i romanen*) fremstår Dostojevskij som mindre enestående, og nogle af fortjenester, der tilskrives ham i *Dostojevskijs poetik*, synes at udspringe af romangenren som sådan eller i hvert fald den dialogiske hovedstrøm i romanens udvikling.

Der er også den prekære diskussion om arten af den polyfone romans 'neutralitet'. Jeg mener (og mener mig her på linje med Bachtin), at den polyfone roman aldrig blot er en 'neutral' præsentation af stridende værdier, men en fortolkning, der på den uafrundede dialogs præmisser selv forfægter værdier. Ikke en passiv afspejling, men et engageret indlæg. Dostojevskijs

¹³ Jf. Bachtins artikel "Epos og roman" fra 1941, tilgængelig bl.a. på norsk, på engelsk - og på svensk i *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1987/91.

¹⁴ Fx af Horace Engdahl i *Beröringens ABC: en essä om rösten i litteraturen*, Bonnier, Stockholm 1994, med al den megalomane arrogance, han har kunnet opbyde.

forfatterskab såvel som Bachtins eminente fortolkning af det har efter min opfattelse kastet masser af nyt lys over den indre modsætning mellem relativitet og værdiorienteret intentionalitet, der er litteraturens udfordring og charme – og som gør litteraturlæsning og -kritik så givende og krævende.