

Indledning

Er det egentlig ikke mærkeligt, at en russisk forfatter fra 1800-tallet med det specielle navn Dostojevskij er så kendt i dagens Danmark? Mange kender ham måske kun af navn og nævner ham som netop et eksempel på tung og vanskelig litteratur. Men ofte følger derefter et ønske om at få læst en af hans store romaner. En del har allerede læst mindst et værk, og der kommer stadig nye generationer af læsere til. På forunderlig vis er netop Fjodor Dostojevskij (1821-1881) tilsyneladende blevet den forfatter, der for læsere tydeligst signalerer en litterær og menneskelig modenhed, en uomgængelig del af den almene dannelse, ikke bare som namedropping men som en potentielt livsformende oplevelse, man ikke vil være foruden.

Måske er det ikke så underligt endda, for som andre af verdenslitteraturens store værker rummer Dostojevskijs nogle særlige kvaliteter, som har vist sig egnede til at gå på tværs af tid, sted og forskellige kulturer, og som tilsyneladende lader sig overføre fra russisk til andre sprog.

Det er ikke mindst de kvaliteter, jeg vil se nærmere på i denne bog om forfatterskabet. Først i overordnet form her i indledningen, og efterfølgende i gennemgangen af forfatterskabets perioder og konkrete værker. Undervejs vil jeg placere værkerne solidt i den sammenhæng, de blev skrevet i, da det kan bidrage til læseoplevelsen og forståelsen. Bogen er udformet som en introduktion til forfatterskabet, så også nye læsere kan være med, men samtidig som en invitation til fornyet refleksion over allerede

kendte og måske endda elskede værker. Den er baseret på mange års forskning, men tilstræber at være alment tilgængelig. Overordnet håber jeg at bidrage til at fastholde og kvalificere interessen for Dostojevskij, men også rykke ved fordommene om en vanskelig og dystert læseoplevelse ved at vise gangbare og endda opløftende veje ind i værkerne.

Dostojevskijs emner

Emnemæssigt imødekommer Dostojevskijs værker en interesse for de store spørgsmål i 1800-tallets Rusland, spørgsmål, som allerede dengang blev kaldt evige, og som behandlede i litteraturen i mangel af fri politisk debat i det enevældige tsardømme. Det handler om intet mindre end samfundets rette indretning; troens plads og rolle i et århundrede præget af moderne udviklinger inden for industri og videnskab; Ruslands forhold til Europa og Ruslands plads eller ligefrem mission i verden. Gennem de konkrete fiktive personer i værkerne tematiserer Dostojevskij dog også mere almenmenneskelige udfordringer som den enkeltes plads i samfundet og mulighederne for at have indflydelse ikke bare på eget livsforløb, men på de større sammenhænge.

I Dostojevskijs værker udspiller dramaet sig ofte i eller omkring en konkret – som regel uharmonisk – familie eller en på anden måde lukket kreds af mennesker i berøring med hinanden på kryds og tværs, mens refleksionerne og diskussionerne går langt ud over stepperne til tanker om nationen, verden og menneskeheden. Dostojevskij går som forfatter hele vejen og konfronterer sine personer og dermed læseren med de store eksistentielle, filosofiske og religiøse spørgsmål, som også vor tids menneske kan opleve at stille sig selv: Hvad er meningen med mit liv og med menneskelivet som sådan? Hvordan skal jeg forholde mig til ulykke og ondskab, hos mig selv, hos andre, i verden? Er det som moderne, oplyst menneske muligt at tro på ophøjede følelser som

kærlighed og samhørighed? Er det muligt at tro på Gud? Hvis Gud ikke findes, er alt så tilladt?

Det er nok ikke mindst livtagene med disse helt store spørgsmål, og de lange refleksioner, de kaster af sig, der har givet Dostojevskij ry af at være en tung forfatter. Og han ses også som dyster på grund af de hårde vilkår og utrolige kvaler, hans personer må udholde. En munter udlægning beskriver, hvordan lidelsen er det, der definerer Dostojevskij: Forfatteren led, mens han skrev værkerne, personerne lider i værkerne, og læseren lider under læsningen af de lange, lidelsesfyldte romaner. Det kan der være noget om, for Dostojevskij måtte virkelig gennemgå mange trængsler som menneske og som forfatter, og i værkerne insisterer han på at fremhæve både den lidelse, der allerede findes i verden, og den som abstrakte samfundsteorier risikerer at påføre konkrete mennesker. Med få undtagelser er det alvorlige emner, han vier forfatterskabet til.

Alligevel er det min erfaring, at hans værker også er opmuntrende og underholdende læsning. Dels fordi Dostojevskij med sine uforfærdede udforskninger stiller sig solidarisk side om side med os, når vi selv prøver at finde mening i en verden fuld af lidelse. Og dels fordi han hele tiden holder fast i det konkrete menneskeliv som der, hvor det hele foregår, og dermed viser os menneskelivets iboende absurditet. Et eksempel er de mange eksistentielle bekendelser, hans personer kaster sig ud i, for de bliver ofte ufrivilligt morsomme, hvad enten det skyldes slet skjult forfængelighed, egoisme forklædt som næstekærlighed, ærlighed, der kammer over i ondskabsfuldhed, eller bare trangen til at digte en god historie ud fra tilfældige, banale hændelser. Som jeg vil vise i denne bog, hænger Dostojevskijs humor sammen med hans sans for det uforenelige i menneskelivets og menneskekroppens banaliteter med ophøjede tanker om meningen med dette liv. Når vi fordyber os i vigtige værker af denne store 1800-talsfor-

fatter, skal vi altså ikke regne med at få lov at glemme vores eget livs banaliteter – han skal nok minde os om, at vores bestræbelser på at finde mening altid vil være underkastet de jordiske vilkår i den udgave af et samfund, vi nu måtte være havnet i, og at den situation i sig selv nemt risikerer at tage sig latterlig ud. Omvendt viser han også, hvordan vi uanset vores økonomiske og sociale omstændigheder, uanset vores status i samfundet, alle kan opleve en trang til at se ud over det umiddelbare og reflektere over menneskelivet som sådan. Disse på én gang menneskekloge og tragikomiske elementer er i mine øjne karakteristiske for Dostojevskij, og jeg håber at kunne anspore læserne til at have øje for dem frem for at læse hen over dem i misforstået ærbødighed for den store forfatter.

Nærlæsning af Dostojevskij

Ægte kendskab til forfatteren Dostojevskij kræver, at han ikke kun læses i referat og citeres for sine egne udsagn eller enkeltudsagn fra værkerne, at han ikke søges forstået som tankesystem eller reduceres til at prædike en bestemt livsfilosofi. Dostojevskij var ikke filosof, politisk tænkner eller teolog, men netop litterær forfatter, og vi vinder ikke noget ved at ville klemme hans værker ind i filosofiske, politiske eller teologiske skemaer eller omformulere dem i et tilsvarende vokabular. Faktisk handler mange af hans værker netop om det på én gang farlige og umulige ved at ville forstå livet teoretisk og skematisk. Ægte kendskab til Dostojevskij kræver, at hans værker læses, som de er skrevet, så tæt som muligt på originalen.

De helt tekstnære læsninger er mulige for os, der forstår russisk og har kendskab til 1800-tallets samfund, kultur og litteratur, men den seneste tids nyoversættelser giver faktisk danske læsere bedre forudsætninger for nærlæsning end nogensinde. Tidligere oversatte man ikke så tekstnært, nogle gange gik man via andre sprog, udelod det, man så som uheldige passager og upassende formuleringer, eller pyntede på sproget – sådan som ikke mindst

den store Dostojevskij-oversætter Ejnar Thomassen (1881-1977) er kendt for at gøre. Dette påviste filolog og litteraturhistoriker Ad. Stender-Petersen (1893-1963) i 1954, da han blev bedt om at forklare de påfaldende store forskelle på Thomassens oversættelser af Dostojevskijs store romaner og de meget kortere og kun lidt nyere oversættelser af Georg Sarauw (1907-1988). I Thomassens oversættelser, som mange forståeligt nok elsker for deres beherskelse af det danske sprog, fremstår Dostojevskijs stil ofte mere litterær og kompliceret, end der er belæg for i originalerne, og påfaldende gentagelser gengives i mere elegante variationer, således at visse tekstpointer faktisk skjules. Flere af Sarauws oversættelser forkorter og komprimerer til gengæld originalerne, muligvis på opdrag af hans forlag. Parallelt med den såkaldte nykritiks respekt for den selvstændige litterære tekst har oversættelsesidealet ændret sig, så oversættere nu holder sig så tæt som muligt på originalen. Derfor citerer jeg i denne bog fra de nyeste danske oversættelser, som gør det muligt at udpege flere vigtige aspekter af Dostojevskijs særlige sprogkunst. De ældre oversættelser virker måske tættere på originalen, fordi de efterhånden også er gamle, men ud over at der som nævnt kan være tale om en anden oversætteretik eller et andet oversættelsesideal, er det også en falsk forestilling: Dostojevskij skrev lige så lidt på 1940'er-dansk, som han skrev på nutidsdansk.

Nærlæsning indebærer også, at værkerne læses som skønlitteratur. Det vil sige, at de læses ud fra den præmis, at de er genemtænkte fiktioner, hvis udformning har afgørende betydning. Indholdet kan ikke skilles fra formen og fiktionen uden at reducere forfatterens idé med værket og uden at banalisere den mening, værket giver som et sprogligt kunstværk. At dette ikke er så vanskeligt, som det lyder, og ikke kræver forhåndskendskab til hverken litteraturteori eller litteraturanalyse, håber jeg at vise i mine værklæsninger. Men først nogle overordnede pointer om

sammenhængen mellem form og indhold i Dostojevskijs særlige realisme.

Dostojevskijs realisme

Dostojevskij er en af de store russiske realister. At han skriver realistisk, betyder kort fortalt, at han forpligter sig på at afbilde en konkret social virkelighed i sine fiktioner, og at hans personer inden for værkets rammer fremstår som mennesker, der kunne eksistere i virkeligheden. De er muligvis outrerede, men ikke desto mindre livagtige. Deres liv udfolder sig på vilkår defineret af menneskekroppen og menneskelivet, af det givne samfund og den givne verden, vilkår, som ikke er væsensforskellige fra vilkårene uden for værket. Som andre realistiske forfattere tematiserer Dostojevskij tendenser i samtiden ved at lade sine litterære hovedpersoner kæmpe for genkendelige ideer og sager og ved at lade dem forholde sig til faktuelle begivenheder.

Noget særligt for Dostojevskijs realisme er den ekstreme grad, hvormed han forpligter sig på de konkrete fiktive karakterer, han frembringer i sine værker. Han er ikke interesseret i at illustrere en på forhånd givne sandhed gennem forskellige mennesketyper; han går heller ikke efter at lade en enkelt person argumentere overbevisende for Dostojevskijs egne synspunkter. Derimod undersøger han ved hjælp af fiktionen, hvordan forskellige mennesker, ud fra deres sociale vilkår, personlighed og tanker, realistisk set ville forholde sig til bestemte hændelser. Disse hændelser er for eksperimentets skyld ofte sat på spidsen, og som værklæsningerne vil uddybe, skorter det ikke på dramatisk ophobede krænkelser, mord, selvmord og andre uhyrligheder især i Dostojevskijs sene værker. Men skønt koncentrationen i den fiktive fortællings begrænsede tid og sted kan virke urealistisk, er selve begivenhederne det sådan set ikke, for de er ofte direkte inspireret af forbrydelser, kriminalitetsrapporter og retsreportager i datidens Rusland.

Trods alle deres forskelligheder deler Dostojevskijs hovedpersoner et gennemgående træk: De er alle mere eller mindre splittede, og det er de ikke mindst, når deres møjsommeligt ud tænkte ideer og idealer ikke kan forenes med deres følelser, det være sig i deres selvopfattelse eller i deres møde med andre. Hvis man ser Dostojevskijs litterære hovedpersoner som entydige symboler på bestemte ideologier eller livsfilosofier, er det ikke bare en kraftig reducere af, hvad hans værker handler om, men også i direkte modstrid med hans fremstilling af personerne som først og fremmest levende og sammensatte personligheder.

Er det ikke også sådan, vi husker dem efter at have læst værkerne? Som komplicerede, levende personer, der ligesom virkelighedens mennesker er sammensatte, fejlbarlige, forfængelige, optagede af småting såvel som de store spørgsmål, ulogiske i deres tænkning og inkonsekvente i deres handlinger, men så meget desto mere fascinerende. Om så på den frastødende måde, som Fjodor Karamazov, eller på den mere elskelige måde, som fyrst Mysjkin i *Idioten*. Religionshistoriker Vilhelm Grønbech fremhæver i sin Dostojevskij-bog fra 1948, at hvor vi hos andre forfattere møder sjæleudredninger, er det et *sjæledrama*, vi oplever hos Dostojevskij. Dostojevskijs udkrængning af den menneskelige psyke indefra fik i samtiden nogle – herunder den lidt yngre Lev Tolstoj (1828-1910) – til at mistænke en usund interesse for det sygelige. Selv mente Dostojevskij, at det splittede menneske og det komplekse sjæleliv var en realitet, som absolut skulle udforskes, især når nu hans forfatterkolleger, ikke mindst den alt for påene, feterede Ivan Turgenev (1818-1883), forsømte at gøre det.

Mod slutningen af sit liv beskrev Dostojevskij sin metode i en siden ofte citeret optegnelse i en notesbog. Han reagerede afvisende på at blive kaldt ”psykolog”, en dengang ny betegnelse, som han ikke forbandt med noget godt. Og han imødegik netop betegnelsen med en definition af sin realisme: ”Under fuld rea-

lisme at finde mennesket i mennesket. (...) Man kalder mig psykolog: Det er ikke sandt, jeg er blot realist i en højere forstand, det vil sige jeg skildrer alle menneskesjælens dybder.” (27:65) Denne særlige dostojevskijske uforfærdethed er til stede allerede fra begyndelsen af forfatterskabet, hvor han ikke lader litterære konventioner og stilkrav stå i vejen for en realistisk præsentation og repræsentation af sine hovedpersoners liv og tanker, men den bliver tydeligere i det senere forfatterskabs udforskning af livsløgne, manipulationer og ondskab.

Dostojevskijs subjektive stil

Uanset om Dostojevskij benægtede at være psykolog, er den menneskelige psyke til stede overalt i hans værker: Socialt gør det ondt, når man ikke bliver set og anerkendt, eksistentielt er det en pine, når man ikke kan se en højere mening med livet, religiøst er det martrende, når Gud ikke belønner viljen til at tro med en åbenbaring. Dostojevskijs ”psykologiske realisme”, som Ad. Stender-Petersen definerer den i *Den russiske litteraturs historie* fra 1952, afføder samtidig en subjektiv stil, domineret af de litterære karakterers personlige perspektiver og tilsvarende personlige udtryksmåder. Som Stender-Petersen formulerede det i den tidligere nævnte artikel om Dostojevskij-oversættelserne: ”Han gjorde talesproget – i dets krasse modsætning til skriftsproget – til litterært middel, og deri bestod den væsentligste effekt og det nye i hans kunst.” Stender-Petersen mener så også, at Dostojevskij nogle gange går over gevind og ofte gør sig skyldig i ”en ret ulidelig snakkesalighed”.

Mange af Dostojevskijs personer er virkelig temmelig enerverende, når de gentager og modsiger sig selv og har lange indre monologer, men jeg vil insistere på, at der er mening med galskaben, når Dostojevskij lader sine personer rable løs. Forklaringen ligger i hans radikalt realistiske stil, som indebærer, at han i ekstrem grad

lader sin pen føre af de litterære karakterer. Når de spekulerer og taler meget, er det tydeligvis, fordi de er optagede af noget – hvad enten det er store ideer og en tørst efter at forstå, en trang til at tale ud eller til at aflede andres opmærksomhed. Og Dostojevskij præsenterer dem for os, sådan som de ville fremstå i den uredigerede virkelighed, frem for i en kondenseret og forskønnet udgave eller i et fortællerreferat. Dette aspekt af Dostojevskijs realisme har også Grønbech fat i: ”Hver enkelthed forudsætter hos Dostojefski helheden, han forlanger at læseren skal have hele fortællingen med alle dens scener og replikker klart for sig. Det betyder jo i virkeligheden at vi skal opleve hans digtede personer på samme måde som vi oplever vore bekendte ude i livet.” (51)

Den slags tekst kan være anstrengende at læse, ganske som virkelighedens snakkehoveder kan udfordre vores tålmodighed, men jeg tror faktisk ikke, Dostojevskij ville have noget imod, at vi som læsere også reagerer realistisk og tillader os indimellem at læse lidt mindre opmærksomt. Det vigtige er, at vi får et solidt indtryk af, hvad der optager personerne, og hvordan de giver udtryk for det; hvad det er, de kredser om; og hvad deres formuleringer på både direkte og indirekte vis afslører om deres syn på verden, på sig selv og på dem, de henvender sig til. Nogle af dem behersker en høj, ”litterær” stil, men de fleste er nøjagtig lige så upræcise, usikre, usammenhængende og lange i spytet som mennesker er flest, mens enkelte fremstår som nogle decideret vrøvlende, men ofte underholdende, lystløgnere.

I Dostojevskijs samtid blev hans værker ofte beskyldt for at være præget af ”dårlig stil”, og også i Danmark blev han lanceret med den karakteristik, på uforglemmelig vis formuleret således af en ellers Dostojevskij-begejstret Georg Brandes i bogen *Indtryk fra Rusland* (1888): ”Han, der i saa høj Grad var Digter, var i ringe Grad Kunstner. Sine Skrifter lod han alle sammen trykke, som de flød ham af Pennen, uden nogensomhelst Gjennemarbejden,

endsige Omarbejden af dem.” (444) Myten om Dostojevskijs ”sjuskede” tekster er stadig udbredt, skønt den for længst er blevet modbevist af indblik i hans notesbøger og af mere fordomsfri litterære analyser. Dostojevskij var ikke en ren ”idéforfatter”, som var mindre optaget af den litterære form – de to sider hænger uløseligt sammen i hans poetik, som den gradvis udarbejdedes gennem udkast, omskrivninger og variationer. Han var til stadighed optaget af at ramme helt rigtigt, ikke bare i de vigtigste begreber og beskrivelser, men også i alle de småord, intonationer og fortællelser, vi normalt regner for ubetydelige eller ulitterære. Med andre ord: Stilen og sproget i hans værker hænger nært sammen med, hvad hans personer og bag dem han selv som forfatter har på hjerte. I min præsentation af de enkelte værker vil jeg give konkrete eksempler på, hvilke pointer der skjuler sig i Dostojevskijs særlige sprogkunst og faktisk også i hans værkers tilsyneladende tilfældige eller kaotiske komposition, som jeg nu vil præsentere overordnede aspekter af.

Melodramaet

Mange af Dostojevskijs romaner er temmelig melodramatiske i deres komposition: Begivenheder hober sig op i et hæsblæsende tempo i et kriminalplot af forbrydelser, mysterier og hemmeligheder, og læseren efterlades ikke sjældent hængende i *suspense* i slutningen af de afsnit, som oprindeligt blev publiceret et efter et, i føljeton-format, i litterære tidsskrifter. I forhold til samtidens første læsere har vi samme fordel som dem, der ventede til bogudgaven: Vi kan skynde os at læse videre og få spændingen udløst. Hvis den da vel at mærke udløses, for så melodramatisk er Dostojevskij alligevel ikke, at han følger den populære genre til punkt og prikke.

Som påpeget allerede i 1920'erne af den russiske forfatter og litterat Leonid Grossman (1888-1965) lånte Dostojevskij især

rigtig meget fra en af 1800-tallets første og største populærforfattere, mesteren udi romanføljetoner Eugène Sue (1804-1857). Ikke mindst hans roman *Paris' mysterier* (1843) har, som jeg har vist i en artikel fra 2003, rent ud sagt chokerende mange træk til fælles med *Forbrydelse og straf* og *Idioten*. Dostojevskij delte Sues grundlæggende humanitære engagement og tilstræbte ligesom han indlevelse i levevilkårene for samfundets svageste. Og meget af det, vi tænker på som typisk dostojevskijsk, findes hos Sue: forvekslinger, sammenstimlen, usandsynlige skæbnemøder, intime afsløringer, afpresning, forbrydelser, manipulation, sadisme, ædelmodighed, rå realisme og sentimental idyl. Minsandtten om der ikke også i Sues Paris kredser gamle vellystninge rundt om uskyldige piger, og i hans Pariser-roman spiller en ægtemands hemmeligholdte epilepsi en rolle i plottet og bidrager generelt til mystikken i form af en særlig, hemmelighedsfuld bleghed. Alle de underlige fagter, pludselige feberanfald, besvimelser og unaturlige ansigtsfarver, de forskellige nervøse tilstande, som vi kender som karakteristiske for Dostojevskijs personer og som et tegn på underliggende dilemmaer, dubiøse motivationer og kriminelle hensigter og handlinger, kan føres direkte tilbage til det rene melodramas højspændte følelser og altafgørende etiske konflikt mellem godt og ondt.

Men der er også forskel. Hos Sue er det gode og det onde ret entydige og klart adskilte størrelser. De gode mennesker er smukke, mens de, der har en moralsk brist, også har mindst én kropslig deformitet, hvis ikke de lige er ”maskeagtigt” skønne som de psykopater, vi kender helt op i nutidens melodramaer. Og hos Sue ender det gode med at sejre til sidst, mens de onde får deres fortjente straf. Dostojevskij bruger på mindre harmonisk vis melodramaets virkemidler og dets grundlæggende konflikt mellem det gode og det onde til at pege på en anden virkelighed under den umiddelbart givne og til at problematisere enhver illusion

om, at det gode og det onde er entydige størrelser. Og han forkæler os ikke ligefrem med lykkelige slutninger. Men den melodramatiske form hjalp ham med at konkretisere de store åndelige dramaer, han så i samtiden, og helt sikkert også med at nå så mange læsere så i muligt med sit vigtige budskab.

Grossman formulerede det meget simpelt: Dostojevskij overtog nærmest alt fra Sue, men tilsatte Platon – hvormed han henleder til Platons gengivelse af Sokrates' filosofiske udforskninger i samtaleform, i dialoger. Grossmans forståelse for det særlige ved Dostojevskijs romaner som litterære kompositioner blev siden hyldet som banebrydende af den noget mere kendte Mikhail Bakhtin (1895-1975), der for alvor fik sat Dostojevskijs særlige litterære form på dagsordenen.

Dialogiske kompositioner

I Dostojevskijs samtid og flere år efter hans død satte mange pris på hans værkers indhold, men der var udbredt enighed, også blandt litteraturkritikere og forskere, om at kritisere deres ulitterære sprog og form, som man ofte forklarede med hastværk forårsaget af forfatterens velkendte kroniske pengemangel. I nogle vestlige udlægninger var det dog prisen for værkernes store realisme, at formen, kompositionen blev forvrænget i en grad, så vestlige litteraturkritikere vægrede sig ved at kalde Dostojevskijs romaner for romaner i egentlig forstand. Det samme gjaldt i øvrigt Tolstojs romaner, som var grænseoverskridende på deres egen måde. Den opfattelse ændrede sig, da realismen fik selskab af en kunstnerisk modernisme i både Rusland og Europa. I begyndelsen af 1900-tallet begyndte ikke mindst andre forfattere at se de vilde russiske værker som vigtige fornyelser af romanformen og efterhånden som nærmest førende inden for genren, sådan som mange også ser dem i dag. Virginia Woolf (1882-1941) var en af de første til at udtrykke denne anerkendelse, og hun var stor beundrer af Dosto-

jevskij. Og i 1929 udkom i Rusland en banebrydende forskningspublikation, som ikke bare tog formen på Dostojevskijs værker alvorligt, men så den som helt afgørende. Denne publikation, som i første omgang blev fjernet af sovjetcensuren, udkom efter forfatterens rehabilitering i en andenudgave (1963), som fik varig indflydelse på Dostojevskij-forskningen og litteraturforskningen generelt både i og uden for Rusland. Det drejer sig om *Problemer i Dostojevskijs poetik* af Mikhail Bakhtin.

Bakhtin definerer det dialogiske som bærende princip hos Dostojevskij: Hans litterære personer får lov til at præsentere og definere sig selv, og det gør de i et dialogisk forhold til andre. Hver eneste af deres replikker tager forbehold for eller søger en respons, og selv i indre monologer er der altid andre stemmer til stede. Dostojevskij lader os således følge de litterære personers forsøg på at forholde sig til verden og til sig selv. Dette er i princippet en uafsluttet proces, og selv om værkerne afsluttes, forbliver de litterære personer uafsluttede. Tænk bare på kælder mennesket i *Optegnelser fra en undergrund*, hvis ”udgiver” afslutningsvis meddeler: ”Forresten slutter denne paradoksmagers ’optegnelser’ ikke her. Han kunne ikke modstå fristelsen og fortsatte med at skrive.” (172)

Ifølge Bakhtin udviklede Dostojevskij i løbet af sit forfatter-skab det dialogiske princip til en ny romanform, den *polyfone roman*, som i skikkelse af *Brødrene Karamazov* udgør et enestående verdenslitteraturhistorisk højdepunkt. I den polyfone roman fremstår den litterære person som en selvstændig, uafhængig bevidsthed, der ikke er underlagt forfatterens autoritet. Forfatteren er selvfølgelig stadig ophavsmand til teksten, men skaber den uden at dominere, uden at ”monologisere” den. I stedet for at stå over værket som den ultimative meningsautoritet er Dostojevskij til stede overalt i teksten som den, der både skaber og selv deltager i romanens store dialog: ”Til sine personer søger han

fuldgyldige og forfatteruafhængige ord (...). *Til forfatteren og som forfatter søger han provokerende, drillende, undersøgende, dialogiserende ord og plotsituationer.*” (39)

I forlængelse af Grossman sætter Bakhtin Dostojevskij i en litteraturhistorisk tradition, som ikke bare bygger videre på de ironisk sandhedssøgende sokratiske dialoger, der med en slags ”jordemoder”-metode bringer samtalepartneren til selv at opnå erkendelse, men også indoptager det middelalderlige karnevals ritualer i form af ”karnevaliseret litteratur”: Karnevallets latter, narrekroninger og dobbeltfigurer går videre i litteraturen – herunder hos Dostojevskij – i form af kontraster, omvendinger og ironi.

Bakhtin kalder det dialogiske og polyfoniske for Dostojevskijs ”formskabende ideologi”: Hans værker formes af ideen om, at et menneskes forhold til den anden, til sin næste, er afgørende for menneskets identitet og perspektiv på verden (96-98). Denne idé former hans persongalleri, deres stemmer, møder og replikker og det enkelte værks samlede komposition. Dostojevskij komponerer sine romaner sådan, at alle nærmest møder alle, ofte over meget kort tid og i en kombination af intime eller hemmelige samtaler og store (altid skandaleramte) salonselskaber. Dette er således ikke bare melodramatiske træk, men også hans metode til at dramatisere både kampen mellem forskellige ideer og det enkelte menneskes indre konflikter. Disse indre konflikter kommer ofte frem i form af bekendelser: Flere af Dostojevskijs personer føler trang til at ”sige det sidste ord”, tale endeligt og ærligt ud, men for at kunne det har de også brug for et andet menneske, og for dette menneskes anerkendelse og agtelse. Ikke mindst tvinger de mange dobbeltgængerskikkelser i hans værker personerne til at forholde sig til forskellige sider af sig selv, tydeligst i *Dobbeltgængereren* fra 1846, men også i de senere romaner i form af hallucinerede djævle og spøgelser eller, mere subtilt, forskellige bipersoner, der konfronterer hovedpersonerne med deres indre tvivl og alternative livsvalg.

Bakhtins udlægning af Dostojevskijs dialogiske princip er almindeligt anerkendt i forskningen og genkendeligt for enhver læser, der har fulgt diskussionerne mellem alverdens slags mennesker og ideer i hans værker og måske også selv har oplevet at blive draget ind i romandialogen. Hos Dostojevskij eksisterer levemænd og helgener, forbrydere og ofre, altruister og egoister, slavofile og vestvendte, revolutionære og konformister, studenter, prostituerede og pantelånersker side om side. Ikke bare giver han alle disse mennesker en stemme, han lader også mange af de mest usympatiske få stærke argumenter og konstruerer ingen stråmænd at bevise sin egen sandhed på. I en original tilføjelse til Bakhtins Dostojevskij-tilgang har Gary Saul Morson påvist, at i sin kamp for at skabe de litterære personer som frie – en egentlig umulig opgave i et netop konstrueret litterært værk – griber Dostojevskij i de store romaner ikke kun til frie stemmer, dialoger og polyfoni, men til det, som Morson kalder ”pseudo-foreshadowing” eller ”sideshadowing”. Til forskel fra det udbredte litterære greb ”foreshadowing”, hvor kommende begivenheder i en fortælling varsles eller antydes, hentyder Dostojevskijs fortællere ofte til hændelser og sammenhænge, der ikke nødvendigvis indtræder og ofte er modsætningsfyldte. Dermed afgiver han en del af kontrollen over den litterære konstruktion: Alt kan stadig ske, tiden virker lige så åben som i virkeligheden, og selv når vi har læst værket til ende, præges vores fortolkning af alle de potentialiteter, det også rummede.

Bakhtin er dog også blevet kritiseret for en generaliserende fokus på det dialogiske, som sine steder kammer over i en fremstilling af Dostojevskijs værker som nærmest fredeligt demokratiske, selv om alt jo ikke ligefrem er lutter idyl hos Dostojevskij: Hans personers selvbevidsthed tager ofte form af selvbedrag; egoisme og solipsisme er lige så fremtrædende som dialogisk indstilling; og bevidste manipulationer ofte mere påfaldende end den

frihed, åbenhed og ligeværdighed, som ifølge Bakhtin findes i romanens ”store dialog”. Og fordi Bakhtin så demonstrativt – og tiltrængt – fokuserer på værkerens form, bliver formen nærmest også indholdet, og dialogismen og polyfonien bliver for ham det vigtigste budskab i værkerne. Både Bakhtin selv og hans Dostojevskij fremstår i en vis forstand som primært dialogfilosoffer. Også Bakhtins begrebsmæssige uklarhed er en udfordring, og den har været medvirkende til, at andres anvendelse af hans teorier nogle gange går langt ud over hans ærinde, som især Ken Hirschkop har vist. Den stadig mest solide og omfattende begrebsmæssige afklaring findes i Morson og Emersons bog fra 1990, og i et selvstændigt værk fra 1997 har Caryl Emerson på oplysende vis præsenteret de store linjer i brugen af Bakhtin både i og uden for Rusland. Her peger hun på, at Bakhtin tydeligvis er bedre til at høre end til at se, hvad der foregår hos Dostojevskij, det vil sige, at han ikke har så meget sans for det, der ikke siges. Hendes malende udtryk for dette er, at Bakhtin ikke ville opdage et lig, om så det lå midt på vejen foran ham! (155) Det kan der være noget om, og blandt andet derfor kan Bakhtins analyse ikke stå alene. Netop de tavse personer og tavse scener er blevet fremhævet af andre forskere, og jeg vil gå så langt som at kalde dem nogle af de vigtigste pejlemærker for en fortolkning af Dostojevskijs overordnede ”budskab” i virvaret af alle de mange personer, stemmer og ideer.

Hvad er meningen?

Når jeg ovenfor sætter ”budskab” i anførselstegn og bruger ordet ”pejlemærker”, er det for at understrege, at vi ikke kan konkludere noget endeligt eller entydigt om Dostojevskijs intention med værkerne og heller ikke finde et sådant budskab repræsenteret i enkeltpersoner eller enkeltreplikker fra et givet værk. Vi kan stile efter en fortolkning af, hvad Dostojevskij mon gerne ville have sine læsere til at opleve, forstå eller tænke over, men

det må vi gøre ud fra værket som en gennemtænkt litterær konstruktion og som en enhed af form og indhold. Vi må tilstræbe at forstå hans valg af temaer, og hvordan han griber dem an. Hvordan er det konkrete værk udformet, hvilken ramme og rækkefølge har han givet historien, hvem står for at fortælle den, hvilke personer, ideer og argumenter indgår i dialogerne, og hvad sker der med de forskellige personer?

Og her er det, vi skal huske at have blik for de tavse personer og scener, som synes at repræsentere højere sandheder, der ikke nødvendigvis lader sig udtrykke i ord. Jeg vil i den forbindelse råde læserne til at holde særligt godt øje med de tavse eller fåmælte *ofre* i hans værker, dem, som forbrydelserne og overgrebene går ud over, og som Dostojevskij i høj grad synes at skrive sine værker på vegne af. De er samfundets svageste, som regel kvinder og børn, der realistisk set ikke har magt til at ændre ret meget på deres ødelæggende livsvilkår. Men er disse ofre uundgåelige? Og hvordan forholder netop sådanne magtesløse sig til tilværelsen? Hvilken betydning lader Dostojevskij dem have for de mennesker, de møder?

Et andet pejlemærke for, hvad Dostojevskij er optaget af, er de mange parallellismer – eller med Jan Meijers udtryk fra hans bog om *Brødrene Karamazov*: ”situationsrim” – i værkerne og mellem værkerne op gennem forfatterskabet. Med andre ord: situationer, der minder om hinanden, men gentages med forskellige variationer. For eksempel findes der mange dialoger, der mere eller mindre direkte handler om det såkaldte teodicé-problem: Hvordan kan man tro på en almægtig og god Gud, når der findes så megen lidelse i verden? Men Dostojevskij er tydeligvis også optaget af grænsen mellem uskyldig kærlighed og lidenskab, mellem lidenskab og jalousi, mellem jalousi og had i de mellem menneskelige forhold. Og de kærlighedsforhold, han skildrer, foregår ofte i trekantsrelationer og involverer det, som René Girard har kaldt

mimetisk eller imitativt begær: at den begærende på forunderlig vis er mere optaget af sin rival end af den begærede. Vi møder desuden mange forskellige udgaver af, hvad der sker, når et stolt og intelligent menneske konfronteres med et naivt og troskyldigt, eller når et meget reflekteret menneske overvejer fordelene ved at være mere umiddelbar og frimodig. Og Dostojevskijs værker rummer utallige variationer af bekendelser, som peger på hans interesse i at forstå den menneskelige trang til at tale ud, ligesom de mange lystløgnere i hans værker viser en afhængighed af dette mærkelige, ofte selvskadende fænomen. Alt dette vil jeg komme nærmere ind på i værkklæsningerne.

Atter andre pejlemærker ligger uden for fiktionen. Titlen på et givet værk er Dostojevskijs valg og selvfølgelig et signal til læseren om, hvordan forfatteren selv ser værkets helhed. Det samme gælder undertitler og genrebetegnelser, som især i hans tidlige værker varierer meget. Endelig er der epigraferne, de små citater på værkernes første sider, som jo ikke kan henføres til nogen inde i værket, men fungerer som en slags forfatterkommentar. Skulle virvaret af ideer, den stærke fokus på nihilisme og ikke mindst de mange tvivlere i de sene værker bringe også læseren til at tvivle om budskabet, tjener ikke bare de uskyldige ofre, men også de bibelcitater, Dostojevskij vælger som værkepigrafer, til at vise Det Nye Testaments høje moralske autoritet i hans poetik.

Mellem hellige dårer og onde ånder

Skønt det tilsyneladende har været udbredt i Danmark, under indflydelse af 1900-tallets franske eksistentialisme, at læse Dostojevskij som først og fremmest eksistentialist, er det ikke en hvilken som helst mening med livet, han undersøger i sine værker. Han er umiskendeligt en kristen forfatter i den forstand, at hans forfatterskabs mellemværende med verden er dybt forankret i den kristne tro, hvis overordnede sandheder og fordringer,

han var engageret i hele livet. Dette har ikke mindst tidligere ærkebiskop af Canterbury, Rowan Williams, udfoldet på glimrende vis i *Dostojevskij - sprog, tro og fiktion* (2008, dansk oversættelse 2013). At sandhederne ikke nødvendigvis er nemme at definere og fordringerne i høj grad udfordrende, ser vi til fulde udfoldet i forfattereskabet, der jo som nævnt er realistisk forpligtet på den menneskelige psyke og det menneskelige samfund. Forankringen i det kristne næstekærlighedsbudskab – og blikket for dette budskabs vanskelige vilkår og stærke fordring til den enkelte – er stærk lige fra de tidligste værker, men trosspørgsmålene og deres paradokser bliver stadig større og tydeligere gennem forfattereskabet. Dette sker, i takt med at værkerne afspejler forfatterens livtag med en stadig mere udfordrende samtid, med fremvæksten af et naturvidenskabeligt, ateistisk livssyn, med et retssystem, der begynder at se gerningsmanden som undskyldt af sine omstændigheder, og med terroristbevægelser og politiske mord ...

Det er altså ikke en dyrkelse af troen i abstrakt forstand eller som adskilt fra verdens tummel, forfatteren Dostojevskij bakser med. Og hans værker er realistiske og litterære, ikke teologisk prædikende eller forbilledligt opbyggelige. Værkerne rummer faktisk flere eksempler på nihilisme end på tro, mere egoisme end næstekærlighed, mere hyklery og forstillelse end oprigtighed og troskyldighed, masser af tvivl og tvivlere, og heller ikke hans frommeste skikkelser går fri af latterlighedens fare. Denne mangfoldighed har givet anledning til mange forskellige fortolkninger af Dostojevskijs ærinde, men grundlæggende er dette hans metode til at udforske de store trusler mod netop den kristne tro – som personlig tro og som fælles værdigrundlag – i samtidens Rusland. Det er derfor i høj grad op til læseren at negere alt det ødelæggende negative – egoisme, nihilisme, kynisme, forfængelighed, materialisme, vellyst osv. – for at få øje på de positive idealer, som forfatteren Dostojevskij efter alt at dømme håber kan (for)blive pejle-

mærker for i det mindste nogle af personerne i hans værker. Og for hans reale læsere. I hans realistiske opfattelse kan mennesket ikke i det jordiske liv undslippe sin personlighed og grundlæggende egoisme. Og derfor kan han ikke udfolde en perfekt, næstekærlig, kristen helt, der hviler i sin tro og agerer på den til alles bedste, men lader snarere enkelte ”hellige dårer” dukke op som ofte tavse, men betydningsfulde bifigurer. Hovedpersonen i *Idioten*, fyrst Mysjkin, er en markant undtagelse, der på sin vis taler, handler og mislykkes på vegne af alle disse dårer i Dostojevskijs forfatterskab. Hellige dårer (*jurodivyje*) er i russisk-ortodoks tradition, hvor nogle blev kåret som helgener, en særlig type af enfoldige, asketiske, omstrejfende, beskidte og halv- eller helnøgne karakterer med upassende opførsel, som anses for i deres enfoldighed at have særlig forbindelse til Gud og deres usammenhængende tale tilsvarende at rumme højere sandheder. Deres særlige vanvid står i modsætning til den galskab, man betragtede som djævelens værk, fordi man blev besat af smådjævl eller onde ånder (*besy*), titlen på en anden af Dostojevskijs store romaner.

Med sine romankompositioner og -karakterer hjælper Dostojevskij os til at se den forskel, det gør at tilstræbe kristen næstekærlighed, uanset hvor umuligt et ideal, det er, i stedet for at se kynisk-materialistisk på mennesket og menneskelivet og dermed utilitaristisk på alt, hvad det indebærer, det vil sige i stedet for udelukkende at vurdere mennesket og menneskelivet ud fra dets nytteværdi.

Den biografiske Dostojevskij

Selv om det kan være relevant for vores læsning af forfatterskabet at afklare, hvad personen Dostojevskij var optaget af og involveret i, som jeg også vil gøre i denne bog, vil jeg gerne advare mod at søge simple forklaringer i hans livshistorie. Biografien er unægtelig begivenhedsrig og spændende, og man kan sagtens fordybe

sig i den som interessant i sig selv, men den bør ikke betragtes som en nøgle til værkerne. Fra Dostojevskijs breve ved vi for eksempel, at han jævnligt døjede med hæmorider, og derfor er det baseret på egen erfaring, når dette lidet åndelige fænomen nævnes i hans værker. Men selvfølgelig bruger han det her med overlæg og, som vi skal se, med henblik på en særlig effekt i værkets sammenhæng, ikke for at dele sin personlige pinefulde oplevelse med læseren. Og først Mysjkin i *Idioten* har ikke epilepsi, *fordi* Dostojevskij selv havde det; snarere kan man sige, at Dostojevskijs egne oplevelser med sygdommen gav ham grundlag for og måske også interesse i at udforske den epileptiske erfaring, dens særlige tidsoplevelse og heraf følgende perspektiv på verden. Dette gør han flere steder i forfatterskabet, men især ud fra ”idioten” først Mysjkin, der imidlertid også har andre særtræk og ikke ellers ligner sin forfatter. Fjodor Karamazovs sønner bliver ikke undersøgt for deres rolle i hans mord, *fordi* Dostojevskij selv måske følte en vis medskyld i sin faders død. Men når han vier romanen om *Brødrene Karamazov* til blandt meget andet at af søge fadermordets anatomi og komplekse skyldsspørgsmål, sker det muligvis også delvis på basis af egne samvittighedsgranskninger. Visse kvindelige hovedpersoner ved navn Varvara har ikke nødvendigvis ret meget personligt til fælles med Dostojevskijs søster af samme navn, ligesom det kræver en del fortolkning at nå frem til, hvorfor han mon har valgt at give temmelig usympatiske personer sit eget navn, Fjodor. Biografien forklarer altså ikke noget i sig selv, men Dostojevskij bruger tilsyneladende også værkerne til at komme til klarhed over vilkår, hændelser og udfordringer i sit eget liv. Og til at dykke længere ned i betydningen af sådanne vilkår, hændelser og udfordringer for et menneske som sådan, for mennesket i mennesket.

I denne bog er fokus på forfatterskabet og værkerne, og biografien inddrages kun i store træk og for at sætte rammen for,

hvad der synes at være på spil for *forfatteren* Dostojevskij. For de yderligere biografisk interesserede vil jeg anbefale Joseph Franks autoritative fembindsværk, som også er kommet i en komprimeret etbindsudgave. Frank præsenterer det biografiske materiale på ekstrem veldokumenteret vis og hele tiden med forfatter-skabet for øje uden at banalisere sammenhængen mellem liv og værk. Det lykkes ham dermed at fastholde, at Dostojevskij primært interesserer os på grund af sit forfatterskab, og samtidig at give værkfortolkningerne en solid forankring i tidens sociale og kulturelle miljø og i Dostojevskijs erfaringer, viden, inspirationer og idealer. Franks fembindsbiografi udgør sammen med den russiske 30-bindts akademiudgave af Dostojevskijs samlede værker (1972-90) det gennemgående kildegrundlag for min fremstilling af Dostojevskijs tid, liv og publikationer.

Denne bogs ambition og opbygning

Præmissen for denne introduktion til Dostojevskij er, at han var en samfundsendageret og verdensvendt forfatter, der skrev om mennesker til mennesker. Hans kompositioner og personer passer ikke ind i trivallitteraturens forsimplede, melodramatiske skabeloner og klicheer, og det er heller ikke umiddelbart en genkendelig hverdagsvirkelighed, vi møder i værkerne, men man behøver ikke gøre ham unødigt kompliceret: Der er store ideer på spil, stor seriøsitet, hvad angår livets højere mening, men også alment forståelige både følelsesmæssige, eksistentielle og humoristiske pointer for enhver læser. Som forskningsbaseret men alment forståelig indføring er bogen først og fremmest en opfordring og forhåbentlig også en støtte til at gå fordomsfrit og tålmodigt til læsningen af nogle værker, der måske umiddelbart kan synes meget fremmede.

Dostojevskij-forskningen er både enorm og varieret, og jeg vil ikke kunne inddrage alle relevante publikationer og vil heller

ikke tynde fremstillingen med mange henvisninger. Mine egne fortolkninger vil dominere, men de er baseret på mange års beskæftigelse med både originalværkerne og forskningen, hvis konsensus jeg mestendels følger, og jeg gør opmærksom på, hvornår jeg afviger fra den. Derudover vil jeg inddrage og henvise til de mest banebrydende læsninger af Dostojevskij. Jeg har allerede nævnt nogle af dem og vil i det følgende yderligere inddrage de analyser, der i mine øjne har bidraget med de væsentligste erkendelser af værkernes hovedanliggender og poetik. Ud over disse værker fra den enorme forskningslitteratur på russisk og andre fremmedsprog vil jeg have særlig opmærksomhed på danske og nordiske forskningsbidrag. Der er også udkommet et hav af formidlingsværker om Dostojevskij på mange sprog, men faktisk ikke så mange på dansk. Vilhelm Grønbechs *Dostojevski og hans Rusland* (1948), som jeg har citeret nogle mindeværdige betragtninger fra i epigraf og indledning, har ikke så meget mere at byde på til denne bog. Vigtigst blandt de dansksprogede introduktioner er Knud Hansens *Dostojevskij* (1973). Hansen har kun andethåndskendskab til Dostojevskij-forskningen og Bakhtin, men baserer sig i sine værk gennemgange og -referater på en god forståelse af Dostojevskijs særlige stil, de frie stemmer og polyfonien, og af hans syn på mennesket som sammensat og ikke lig med hverken typer eller ideer. Hansen dækker dog langt fra hele forfatter-skabet og har desuden en særlig interesse for de specifikt kristne spørgsmål i udvalgte romaner, som refereres tekstnært. For nylig udkom desuden i dansk oversættelse den schweiziske teolog Eduard Thurneysens (1888-1974) *Dostojevskij* (1921, dansk 2021), som på fængende vis fremhæver det banebrydende og vilde ved Dostojevskijs værker i en række engagerede livtag med hans kristne tænkning. Også den danske udgaves efterskrift, der udlægger og kontekstualiserer Thurneysens Dostojevskij-læsning, er anbefalelsesværdigt. Derudover er Geir Kjetsaas værkinddragende

biografi *Fjodor Dostojevskij – et digterliv* (1985, dansk 1986) et væsentligt værk i nordisk sammenhæng, dog med vægt på biografien og dermed på forfatterens liv og forfatterskabets kontekst frem for på fortolkningen af værkerne som litteratur. Et nyligt dansk bidrag til den såkaldte biofiktion om Dostojevskij, det vil sige litterære udlægninger af hans liv, er Kjeld Laursens *Lyset skinner i mørket* (2017), med undertitlen ”Dokumentarisk roman”.

Jeg præsenterer i denne bog hele Dostojevskijs forfatterskab inddelt i perioder med hver deres særtræk. I forskningen findes forskellige opdelinger af forfatterskabet, alt efter fokus. Alle er enige om at se ungdomsværkerne (1846-49) som en separat kategori, adskilt fra det senere genoptagne forfatterskab af 10 års forvisning til Sibirien. Til forskel fra de fleste andre tildeler jeg ungdomsværkerne forholdsmæssigt meget plads i bogen og analyserer dem som vedkommende i sig selv snarere end kun som forstadier til de senere store værker. Her er mindre værker og ufærdige tekster, men også interessante eksperimenter og formfuldendte små mesterværker, som jeg hermed stiler efter at introducere læserne for og installere på deres retmæssige plads i forfatterskabet. Jeg præsenterer derudover midterværkerne (1859-65) som adskilt fra de modne værker (1866-81), da der er forskellige forfatterambitioner og litterære formater på spil i de to perioder. *Kældermennesket* (1864) har mindst ét ben inde i de modne værker, men der er også en vis sammenhæng mellem dette værk og *Det døde hus* (1860-62). Tilsammen udgør de to, i øvrigt meget forskelligartede, værker et solidt, nyt fodfæste for de ambitiøse projekter, der udfoldes i form af de store, kendte romaner i den sene del af forfatterskabet.

Fra hver periode præsenteres og fortolkes de litterært vigtigste værker udførligt, mens øvrige værker omtales kortere. Da jeg ikke ser plottet men derimod sprogkunsten, de psykologiske skildringer og behandlingen af spørgsmål om livets mening som afgørende for

værkernes kvalitet, og da der er tale om klassiske værker, gør jeg ikke noget for at skjule hovedhandlingen eller fortie, hvordan de fleste værker ender. Der er i den forstand en del *spoilers* i denne bog, men mit håb er, at det ikke spolerer læsningen, men derimod befordrer et dybere engagement med værkerne. Jeg gør desuden mest ud af de værker, som jeg selv finder mest interessante både emne- og formmæssigt. Jeg beklager på forhånd over for de læsere, som ser deres yndlingsværker behandlet mindre udførligt end ønsket, men heldigvis er der jo så masser af andre Dostojevskij-analyser at gå til. Alle Dostojevskijs værker nævnes og placeres i sammenhængen, og bagest i bogen findes en kronologisk værkliste med angivelse af de danske Dostojevskij-oversættelser, jeg citerer fra, efterfulgt af en kronologi over Dostojevskijs liv. Her findes også en liste over den direkte anvendte litteratur til hver af bogens dele og en oversigt over yderligere anbefalet litteratur. Dostojevskijs breve, digte og andet citeres i mine egne oversættelser af originalteksterne i akademiudgaven (*Polnoje sobranije sotjinenij v tridtsati tomakh*), som der henvises til med bind og side-tal, som ovenfor om Dostojevskijs realisme (27:65).

Bogen kan læses fra ende til anden som en almen indføring, men vil med støtte i indholdsfortegnelsen også kunne bruges som et opslagsværk og en slags ståbi ved læsning af et bestemt værk.

Russiske navne – en kort forklaring

Afslutningsvis en kort forklaring af det russiske navnesystem, som synes at volde mange læsere problemer og måske ligefrem hindre deres vej ind i de klassiske russiske romaner. Den ene udfordring er, at man på russisk har fastholdt traditionen med fadersnavne mellem fornavn og efternavn. Dostojevskijs fulde navn er Fjodor Mikhajlovitj Dostojevskij, hvoraf vi kan se, at hans far hed Mikhail. Hans egen søn Fjodors fulde navn var Fjodor Fjodorovitj Dostojevskij. I almindelig høflig omgangsform tiltalte man i 1800-

tallet ikke ”hr. Dostojevskij”, men netop med navn og fadersnavn: ”Fjodor Mikhajlovitj” og ”Fjodor Fjodorovitj”. Her er det vigtigt ikke at forveksle fadersnavne med efternavne, så man tror, der er endnu flere forskellige personer at holde øje med.

En yderligere komplikation er, at både fadersnavne og efternavne har en hankønsform og en hunkønsform. Dostojevskijs anden kone, Anna Grigorjevna Snitkina (datter af Grigorij Snitkin), blev ved ægteskabet til Anna Grigorjevna Dostojevskaja. I danske oversættelser har man for at undgå forvirring nogle gange valgt at normalisere kvinders efternavne til hankønsformen – Anna Grigorjevna Dostojevskij – men det mest udbredte er at fastholde dem i den russiske form. Den danske læser skal derfor endelig ikke tro, at det er to forskellige efternavne, der er på spil, når endelserne varierer mellem -yj/ij og -aja. Og man skal være opmærksom på, at en kvinde med fadersnavnet Grigorjevna kan være datter af samme fader, der har en søn med fadersnavnet Grigorjevitj.

Endelig er der den udbredte russiske brug af kælenavne i familiær sammenhæng. Fjodor kan kaldes Fedja, Fedenka, Fedjusja, Fedjasja, Fedulja, Fedunja og mange andre varianter. Anna kan kaldes Anja, Annusjka, Annotjka og en række stadig nogenlunde genkendelige varianter, men faktisk også Njura. Mest kendt er nok kælenavnet Sasja, som forvirrende nok kan henvise enten til en Aleksander eller til en Aleksandra, ligesom Zjenja kan være Jevgenij eller Jevgenija. Ved kælenavne vil oversættere til dansk ofte give en hjælpende hånd og oversætte til et genkendeligt navn, mens det familiære i kælenavnet udtrykkes på anden vis, for eksempel ved at tilføje min kære, min søde, lille eller andet. Men det kan stadig være forvirrende for læseren, og mit bedste råd vil være at huske på, at disse kælenavne eksisterer og bruge konteksten og personernes andre kendetegn til at identificere dem og ikke lade sig slå af pinden af navnevariationerne.