

En koncessionsløs tekst

Fjodor Dostojevskijs Idioten læst som anti- og procesroman

Jeg tog en risiko, som ved rouletten:

*“Måske den [romanens idé]
vil udvikle sig under min pen!”*

Det er utilgiveligt.

Dostojevskij¹

Der er mange forskellige både negative og positive forsøg på at kalde Dostojevskijs i flere henseender uregerlige roman *Idioten* til orden. De negative kritiserer romanen for at være usammenhængende og portrætteret af dens hovedperson for at være uforløst.² De positive eller affirmative forsøg på at få styr på romanen opfatter den som kreativ og innovativ i form og indhold. Robin Feuer Millers *Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrative, and Reader* fra 1981 er en sådan affirmativ analyse af romanen. Heri kortlægges nuanceret og perspektivrigt de vidt forskellige fortælle måder og stemmeføringer, der fra start til slut flourer i teksten, herunder deres bemærkelsesværdige ‘gotiske’ forskydninger i overgangen fra del I og II til del III og IV.

Miller deler på ingen måde opfattelsen af, at virvaret af fortælle måder og deres cæsurer og stemmeføringer gør romanen kaotisk på en uhensigtsmæssig måde eller portrætteret af fyrst Mysjkin mislykket eller ufuldendt.³ Tværtimod opfatter hun det som romanens væsentligste styrke og kvalitet, ved at forstå den som en læserens roman. Den tilbyder ikke læseren afsikrede fortolkningsgreb, tværtimod sætter den ham eller hende på åbent fortolkningsarbejde uden stabile holdepunkter. Hun skriver, at

“ [t]he narrator’s voices in *The Idiot* shape the reader’s response to the novel as much as do the voices of any of the characters. The kaleidoscopic mode of narration in *The Idiot* forces the reader to work. He must separate the narrator’s overview of events from the events themselves and proceed to meaning in the novel by a delicate process of adapting some of the narrator’s renderings while rejecting others. (Miller 1981: 230)

Receptionsæstetisk set er det vel til en vis grad sådan med al litteratur, at læseren er medskaber, men i varierende grad mellem lukkede og åbne værker. Dostojevskijs roman er et åbent værk. Den er på én gang genkendelsesrig og genkendelsesløs. Jo nærmere den analyseres, jo mere kastes læseren tilbage på sig selv og egne valg i forståelser af plot, idé, protagonist, persongalleri og ærinde.

Anskuet i dette perspektiv kan man godt kalde *Idioten* for en moderne roman, men ikke en protomodernistisk idé- eller konceptroman. Dens synsvinkler, fortælleformer, sprog, stil og komposition formidles af en mangestemmet, til tider distraet, til tider impulsiv, til tider snakkende og belærende, til tider ekvilibristisk og kølig, men altid situationsbestemt fortæller, som aldrig er konsekvent styret af stabile konceptuelle idéer. Romanens fortælleteknik bliver derfor ikke gjort betydningsbærende gennem anvendelsen af narrativer, der er gennemarbejdede på konceptuelle og systematiske måder og i kontinuitet fra detaljer til storform, sådan som vi kender det fra modernistiske klassikere som fx Virginia Woolfs *Til fyret* eller *Ulysses* af James Joyce, *Malte Laurids Brigges optegnelser* af Rainer Maria Rilke eller *Doktor Faustus* af Thomas Mann. Det er heller ikke en stilren moderne roman med, efter datidens normer, censurkrævende sekvenser⁴ som Gustave Flauberts *Madame Bovary*, en uafviselig monstrøs monolit som Herman Melvilles *Moby-Dick*, en gennemkomponeret og humoristisk-besk fortælling som Nikolaj Gogols *Døde sjæle* eller et velmoduleret studie i russisk nihilisme som Ivan Turgenjevs *Fædre og sønner*.

Idioten har ingen entydig eller lokalisierbar poetik, der kan sammenfattes eller konceptualiseres med få ord, den er og bliver ‘-ismeløs’ i sin romanæstetik. I kontrast til portrætterne af Mrs. Ramsay, Leopold Bloom, Malte, Emma Bovary, Adrian Leverkühn, Ishmael, Tjitjikov og Bazarov – der hver for sig er lige så komplekse som narrativt kohærente – er portrættet af Fyrst Mysjkin betingelsesløst processuelt, inkohærent og uden konceptuelle holdepunkter. Han dukker straks fra romanens start, og uden egentlig forhistorie, op i en togkupé på vej hjem til Skt. Petersborg fra et langvarigt ophold på et schweizisk sanatorium. Dernæst hjemsøger han i resten af romanen, gennem et halvt års tid og uden nævneværdige formål Skt. Petersborgs bedre borgerskab som en anden *stranger in town*. Ved romanens slutning efterlades han atter som umælende idiot for derefter at gå igen som en af den moderne litteratur- og kulturhistories mest ubegribelige og fascinerende skikkelser, der idéhistorisk har tiltrukket sig opmærksomhed hos bl.a. Friedrich Nietzsche.⁵ Han lider af den mystiske faldesyge, hvilket antydes i romanens antrit: “Hans øjne var store, blå og gennemtrængende; der var noget blidt og sagtmodigt, men samtidig tungt i hans blik, dette mærkelige udtryk, der gør det muligt for visse mennesker ved første øjekast at genkende en epileptiker” (s. 10).

Hvordan skal vi forstå ham? Hvordan forstår romanen ham? Er han overhovedet til at forstå? Er han en rendyrket, sekulariseret og moderne Kristus-figur med eksistentialistiske fortegn? Eller er han det modsatte, et eksempel på djævelsk ondskab ved at være en lige så troskyldig som intelligent og følsom figur med en foruroligende mangel på social kompetence, med alt hvad det fører med sig af hån, forvirring, fascination, forelskelse, had, momentant vanvid og død i omgivelserne? Er han et socialt-diskursivt troldspejl, der udstiller den kyniske optagethed af penge, sex, magt og tingsliggørelse, der præger de miljøer, han tumler rundt i? Eller er han

et eksempel på det enestående, hypersensitive og geniale menneske, der – præget af faldesygens mystik – er dømt til at forgå i en rå og egoman verden?

Spørgsmålenes formuleringer er mine, men de er naturligvis til en vis grad præget af de mange fortolkninger i romanens sammensatte receptionshistorie, som helt eller delvis aktiveres nærmest hver gang, den kommer på tale.⁶

Ikke blot hovedpersonen, men også romanens idé er omdiskuteret og uden faste konturer eller holdepunkter. Hvad går plottet ud på? Hvilken funktion har romanens mange mere eller mindre perifere personer, der af og til har deres egne indlagte eller knopskydende fortællinger i fortællingen, hvor den kiksede suicidalfantast Ippolits lange og selvoplæste tekst er den mest berømte? Dertil kommer de nærmest ufiltrerede autobiografiske historier fra Dostojevskijs virkelige verden. Hans sidste øjeblikkenbådning på skafottet er indarbejdet i Mysjkins fortælling om delinkventens terminale tanker lige før en henrettelse (s. 87f.). Hans fascinerede møde med Holbeins Kristusbillede i Basel er indlejret i Mysjkins møde med billedet i Rogozjins hus (s. 291f.). Hans erfaringer med epilepsi skinner tydeligt igennem i beskrivelserne af Mysjkins to anfald (s. 312f. og 733).

Grundplottet er det dobbelte kærlighedsdrama, det primære mellem Mysjkin, Nastasja og Rogozjin og det sekundære mellem Mysjkin, Nastasja og Aglaja. Sidstnævntes mor Jelizaveta Prokofjevna, der langt ude er i familie med fyrsten, fungerer stedvis som Mysjkins rådgiver og opdrager. Det primære kærlighedsdrama anslås allerede i romanens åbning og fungerer undervejs som narrativ vehikel for til slut at udgøre romanens tingsliggørende finale (se herom i Erslev Andersen 2012: 127). Undervejs i romanen er der mange delhistorier, bipersoner og fortællemæssige og fortællerkommenterende digressioner.

Forklaringen på de mange digressioner, de mere eller mindre løse ender og de skiftende fortælleforhold kunne findes i bogens kaotiske tilblivelse. Man kan i Dostojevskijs notesbøger til *Idioten* studere hans overvejelser over hovedpersonens karakter (først idiotisk ond, siden idiotisk god), de øvrige hovedfigurer, galleriet af bipersoner, personnavnene, romanens emne og ærinde. Alt skifter radikalt karakter gennem de ialt otte planer, han udkaster fra september til december 1867. Fra november tager skriveprocessen fart, men romanen ender med at realisere sin helt egen og uforudsigelige plan, der, som han selv skriver i brevet til Apollon Majkov, udvikler sig situationelt og processuelt “under pennen” (Dostoevsky 1989: 295-302). Der skrives uden fortrydelsesret og uden mulighed for korrektioner, da afsnittene udgives løbende som føljeton i *Russkij vestnik* (*Den russiske budbringer*) fra januar 1868 til februar 1869. Dostojevskijs noter, dagbøger og breve fortæller om en tumultuarisk skriveproces i vinterkolde lejligheder i Schweiz og Italien. Forarmet, gældsplaget og med truende kreditorer halsende efter sig, syg (epilepsi), ramt af hjemve og personlige tragedier, fortvivlet og håbefuld arbejdede han sammen med sin hustru Anna på den store roman, som Wasiolek resumerer det i indledningen til den amerikanske udgave af notesbøgerne til *Idioten* (Dostoevsky 1967: 1).

Alt det spiller muligvis en rolle for romanens karakter. Det mest interessante er imidlertid ikke dette, men selve romanen som tekst, som her giver anledning til nogle overvejelser over emnerne anti- og procesroman, som vil blive samlet under betegnelsen ‘koncessionsløshed’.

Antiroman?

Betegnelsen ‘antiroman’, som her tentativt forsøges anvendt på *Idioten*,⁷ er inspireret af Peter Seeberg, der kalder Friedrich Hölderlins digtning for “u-poesi” og derved forstår ham som en slags ‘antidigter’, der ikke digter for digtningens skyld, men forsøger at indkredse en poetisk urkraft (Erslev Andersen 2005a: 67). Hos Seeberg er betegnelsen tydeligvis af livsfilosofisk (nietzscheansk) aftapning. Her vil termen ‘antiroman’ imidlertid ikke blive forstået livsfilosofisk, men litteraturkritisk, idet der eksperimentelt oprettes en skelnen mellem ‘proromanen’ og ‘antiromanen’. Betegnelserne er ikke normative, men fænomenologiske og er fremkommet gennem åbne (indeterminative) eidetiske variationslæsninger af enkeltværkerne og efterfølgende fænomenologiske reduktioner, hvor et givet værks *eidos*⁸ tilbageføres til litteraturhistoriske kontekster og diskurser. I den forstand forstås termerne deskriptivt.

‘Proromanen’ er den teknisk og konceptuelt set både gennemkomponerede og genreeksperimenterende roman eller, med en traderet betegnelse, et helstøbt værk. Fra stilistiske og formelle detaljer til storformens komposition er det gennemtænkt og med en idématrix, der som sådan kan spores i selv de mest komplekse romaner af slagsen som fx Sternes *Tristram Shandy* eller Joyces *Finnegans Wake*. Emne, stofvalg, idé og anliggende er formidlet på måder, der reducerer skellet mellem form og indhold til et minimum. Eksemplerne herpå er legio i den gængse europæiske romankanon og i eurocentrisk romanæstetik og kan hentes hos blandt mange andre Richardson, Defoe, Swift, Goethe, Dickens, Stendahl, Balzac, Beckett, Woolf, Céline, Blixen, Bové, Houellebecq og Knausgård.

En sådan roman er *Idioten* slet ikke. Den forsynder sig mod stort set samtlige gængse regler for kanoniseret romanæstetik og uden at dette kan spores som et gennemtænkt eller -komponeret eksperimentelt eller epistemologisk ærinde. Alligevel regnes den som bekendt for at være et af litteraturhistoriens absolutte mesterværker. Den indgår derfor, vil jeg foreslå, i en anden kanon, antiromanens kanon. Antiromanen er kendetegnet ved at befinde sig i et genremæssigt *terra incognita*. Teksten har romankarakter nærmest på trods af romanæstetiske forventninger om et givet værks konsistens på to forskellige måder, der begge vedrører emnet om kohærens.

Antiromanen afviger enten fra forventninger om en detaljeret, stilistisk, narrativ og kompositorisk kohærens med fokus på det indholdsmæssige, sådan som vi kender det fra mange klassiske værker. Eller den afviger fra forventninger om en konceptuelt og systemisk gennemtænkt kohærens med fokus på formelle aspekter, sådan som vi kender det fra modernisme- og avantgardetekster (fx Beckett, Rousset, Robbe-Grillet, Perec).

Antiromanen har ikke præfikset ‘anti-’ som et bevidst projekt, den er ‘anti-’, fordi den ikke kan være andet. Dens succes blandt læsere og kritikere opstår på trods. I rækken af antilitterære mesterværker indgår blandt de mest kendte Cervantes’ fortælle-mæssigt dobbelteksponerede og episodiske *Don Quixote*, som jo ikke vidste den var en (meta)-roman og tilmed romangenrens installationstekst, Rabelais’ veneriske *Gargantua og Pantagruel* og Thomas Mores selvforhandlende *Utopia*, Hölderlins cirkulære politisk-filosofiske brevroman *Hyperion* og Bonaventuras (alias Klingemanns) maskepier i *Nachtwachen*, Nervals *by proxy* selvbiografiske dobbelt-

tekst *Aurélia* og J.P. Jacobsens tableauæstetiske *Niels Lyhne*, Marcel Prousts *På sporet af den tabte tid* og Robet Musils *Manden uden egenskaber*.⁹

En anskueliggørelse af forskellen mellem proroman og antiroman er egentlig indbygget i *Idioten*. I den er der en reference til Flauberts samtidige roman *Madame Bovary* (1856/7). Mod slutningen af *Idioten* leder Mysjkin efter den forsvundne Nastasja Fillipovna, umiddelbart inden hun dør. På hendes værelse finder han en opslået biblioteksbog, tager den op, bøjer et æseløre på den opslåede side og putter bogen i lommen. Det er Flauberts *Madame Bovary*.

I juli 1867 besøgte Dostojevskij Ivan Turgenjev i Baden-Baden. Turgenjev anbefalede Dostojevskij at læse Flauberts roman, som han kaldte det sidste tiårs vigtigste roman overhovedet. Dostojevskij fulgte med det samme rådet og indarbejdede den umiddelbart efter i *Idioten* som betydningsbærende reference. Dette opfattes gerne som det første udslag af, hvad der senere er blevet kaldt 'le bovarysme', som betyder at efterligne en heltinde (Knapp 1998: 44-5). Dostojevskijs 'bovarisme' er dobbelt. For det første er der romanens bovarisme: Både Emma Bovary og Fillipovna dør, den sidste dog ikke ved selvmord, men ved Rogozjins hånd. For det andet er der Nastasjas bovarisme: Det er svært ikke at opfatte det sådan, at hun dør af grunde, der kan minde om Emma Bovarys, nemlig forliste forsøg på at overkomme mentale trængsler eller fortvivlelse gennem urealistisk ('romantisk') dagdrømmeri, ødselt pengeforbrug, extravagance og ustabile kærlighedsrelationer. Fillipovnas bovarisme udgør på denne måde et undertema til hovedtemaet vedrørende dette at være 'idiot'. Det er i sig selv interessant. Referencen er imidlertid også interessant af en anden grund, nemlig ved at relatere de to romaner til hinanden. Man finder ikke større romanæstetiske kontraster end netop disse to fortællinger og deres behandling af fællestemaet om idioten.

Dette kan kort eksemplificeres som følger.

De er begge først udkommet som føljetoner. *Madame Bovary* i et velordnet og koncentreret forløb i *Revue de Paris* fra den 1. oktober til 15. december 1856. *Idioten* som nævnt over et års tid i *Russkij vestnik* fra januar 1868 til februar 1869.

Flaubert havde arbejdet intenst med sin roman siden 1851, hvor stilistiske detaljer, persontegninger og den epokegørende realistiske fortællemodus var blevet gennemarbejdet og hvert enkelt ord endevendt. Det i en periode store råmanus blev dampet ind til den endelige romans formfuldendte komposition.

Dostojevskij dikterede teksten til hustruen Anna, der først udskrev sin stenografi og efterfølgende renskrev kladden efter Dostojevskijs sædvanligvis få rettelser, til afsendelse til udgiveren. Det omfattende manuskript til *Idioten* blev på denne måde skrevet over kort tid og som tidligere nævnt uden fortrydelsesret. Det er et udslag af, hvad Dostojevskij selv kalder en "fortryllet og lidenskabelig" måde at skrive på og som generelt opfattes som en ny og innovativ skrivemodus (Catteau 1989: 146-53). Dostojevskij forstod dog ikke dette som en ideel skrivemåde, men som begrundet i personlig og situationel nødvendighed. Han var således, erklærede han selv, misundelig på Turgenjevs skrivero og pekuniære stabilitet.

De to næsten samtidige romaners tilblivelser kunne næppe være mere forskellige, hvilket modsvares af, at de også som værker er hinandens nærmest absolutte modsætninger.

På det tematiske niveau deler de to romaner emner, men de behandler dem forskelligt. Hvor Fyrst Mysjkin forbliver en gåde for læseren (se Miller ovenfor), er det en udbredt opfattelse, at *Madame Bovary* udstiller den romantiske syge på realistiske præmisser. Emma er enten hovedsymbolet på det håbløse ved romantisk selvførelse eller lider af denne 'sygdom' som reaktion på provinslivets dræbende kedsommelighed og dets lige så intrigante som mandsdominerede sociale leben. Man kan differentiere og diskutere aspekter af Emmas karakter, men man står ikke tilbage med en helt og aldeles uløselig gåde, sådan som det er tilfældet med fyrst Mysjkin, dertil er romanens personkarakteristik for gennemarbejdet og realistisk.

Cervantesspecialisten Anthony J. Cascardi har undersøgt, hvad han kalder grænserne for rationel viden, hvor han i perspektivet af en analyse af *Don Quixote* diskuterer de to romaner i kontekst af en række romaner fra 1800-tallet med henblik på at fremstille en ikke-skepticistisk litterær tænkning som alternativ til rationalistisk videnskabelig tænkning (Cascardi 1987). Denne, forekommer det undertegnede, lidt hasarderede litteraturhistoriske optik kan om ikke andet give inspiration til følgende perspektiv: at både Emma og Mysjkin drager i felten til kamp mod den virkelige verdens rationalistiske fantasiløshed, pengemagt og sociale brutalitet, men kæmper forgæves, deres fantastier er dømt til nederlag.

De to romaner behandler imidlertid, kan man tilføje, dette emne forskelligt og på andre måder end i Cascardis læsning. Dostojevskijs roman er noget nærmere den fortælle-mæssige flerstemmighed og multiplicitet i Cervantes' roman, end Flauberts er det. Også i behandlingen af idiottemaet er Dostojevskij tættere på Cervantes end Flaubert, ved at henvise til temaet om 'den fattige ridder'.

Aglaja forsvarer således i en diskussion temperamentsfuldt ridderen af den bedrøvelige skikkelse som idealfigur. I en diskussion af Alexander Pusjkins digt "I verden var en fattig ridder" fra fragmentet *Scener fra riddertiden* (1835), hvor 'den fattige ridder' benyttes som slet skjult komisk henvisning til den tilstedeværende Fyrst Mysjkin, anfægter Aglaja i et rasende forsvar for Mysjkin dette ved at gøre fattigridderen til en idealistisk, ren og ophøjet helt som Don Quixote, men uden komiske træk:

“ Denne 'fattige ridder' er en Don Quijote, men en seriøs sådan, ikke spor komisk. Det forstod jeg ikke i begyndelsen, og jeg lo af ham, men nu elsker jeg 'den fattige ridder' og, hvad vigtigere er, beundrer ham for hans bedrifter. (s. 332)

I denne scene opfatter Aglaja altså ikke den fattige ridder *alias* Don Quixote *alias* Mysjkin som latterlig. Det er Mysjkin da heller ikke, hvis man vender blikket mod romanens slutning. Det er ikke hans rolle som objekt for andres hånlatter, der ender med at være hans skæbne. Han er derimod på en ikke særlig ridderlig måde medansvarlig for hele melodramaets fatalitet i form af Nastasjas død, Rogozjins forvisning til 15 års strafarbejde i Sibirien og sin egen håbløse genindtræden i idiottilstanden.

Aglajas henvisning til Cervantes' roman kan forstås sådan, at Dostojevskij her indirekte er ude i en fortolkning af *Don Quixote* vedrørende temaet om idiotens karakter og litterære funktion.¹⁰

der' med Don Quixote som indicium på den ufærdige diskussion eller forhandling, Dostojevskij romanen igennem fører med sig selv vedrørende sin hovedpersons karakter. I et brev fra 1. (13.) januar 1868 til niecen Sofia Aleksandrovna Ivanova – som *Idioten* er tilegnet – fortæller han om sit dramatiske arbejde med romanen. Han vil fremstille det skønne menneske (endnu en, skal det vise sig, forlist plan) og mener, at dette er det vanskeligste af alt i verden. Alle russiske og europæiske digtere, der har forsøgt sig i fremstillingen af denne positive, skønne og ædle skikkelse, har nemlig meldt pas. Han nævner Don Quixote som den mest fuldkomne beskrivelse af det ædle menneske i den kristne litteratur, men tilføjer så, at "skøn er han kun af den grund, at han tillige er latterlig" og fortsætter:

“ Vi har medfølelse med den spottede ædelbårne, der ikke selv er sig sit værd bevidst, og hos læseren udvikler medfølelsen sig til sympati. Hemmeligheden ved denne humor består just i déri, at den vækker læserens medfølelse. (Dostojevskij 1966: 59)

Det er denne humorens hemmelige empatiske funktion Aglaja anfægter i forståelsen af Mysjkins heltestatus. Det er tillige et indicium på den forandring af Fyrst Mysjkin fra at være en 'skøn' og 'ædel helt', det vil sige en uvirkelig idealskikkelse i såvel Dostojevskijs brev til Sofia som i Aglajas bemærkning, til overalt i romanen at være en langt mere realistisk beskrevet skikkelse. Han idealiseres patetisk af Aglaja, men ikke i romanen som sådan. Heri beskrives han både før og efter Aglajas udbrud som ufuldkommen, delvis naiv og præget af den mystiske faldesygge (epilepsi), der antydes i beskrivelsen af Mysjkins blik i romanens start og hvis første dramatiske anfald er grunden til, at ridderdiskussionen finder sted i Lebedevs sommervilla. Her opholder fyrsten sig af rekreative grunde efter sit epileptiske anfald. Denne transformation er kendetegnende for Dostojevskijs processuelle realismemodus. Den er ikke som hos Flaubert formelt set positiv, det vil sige, at verden er kohærent og kan beskrives som sådan,¹¹ men formelt set negativ, det vil sige, at verden er fragmentarisk og derfor ikke kan beskrives på en sammenhængende måde. Kompositoriske fragmentarier og fortællelemæssige heterogeniteter er ikke en del af den realismemodus, som Flaubert narrativt knæsetter i og med den særdeles velordnede og stilskabende roman *Madame Bovary*. De er derimod på forskellige måder kendetegnende både for *Don Quixote* og *Idioten*.¹²

Denne korte sammenligning mellem *Madame Bovary* og *Idioten* antyder forskellen mellem 'proroman' og 'antiroman', mellem den stilskabende innovative kraft inden for romankonventionernes rammer i Flauberts roman og den monstrøse sprængning af disse i Dostojevskijs.

Idéen om 'antiromanen' åbner nærmest af sig selv for et andet aspekt, nemlig det processuelle. Teksten i *Idioten* er, som allerede antydet, styret af situationerne, frem for af narrative systemer og strukturer. De enkelte scener og delfortællinger har til en vis grad deres eget liv, som fungerer uafhængig af storformens narrative konstruktion og forløb. Eller med Millers ord i det tidligere bragte citat: Læseren må skille fortællerens overblik over romanens enkelte begivenheder fra selve begivenhederne og acceptere at skulle anskue de enkelte scener eller situationer som til en vis grad selvstændige elementer. De synes etableret i en sideordnet feltstruktur sna-

rere end i en sammenhængende lineær kædestruktur, og sådan som vi også møder det i *Don Quixote* eller i *Gargantua et Pantagruel*, men på forskellige måder, naturligvis. Dette procesuelle aspekt er i sig selv interessant. Her vil det imidlertid fungere som incitament til at åbne for et andet aspekt. Romanens proceskarakter inviterer nemlig til at læse teksten perspektivisk og relateret til kontekster, ikke i romanen som sådan, men defineret af dens enkelte situationer, hvor konteksterne har flugtlinjer ud af og ind i romanen – romanens litteratur- og kulturhistoriske processor, kunne man kalde det. Billedlig talt kunne man måske tale om en slags læsningens selvmuterende algoritmefunktion indlejret i romanens receptionsæstetiske effekt.

Procesroman – læsning i flugtlinjer

Et eksempel herpå kan være funktionen af Holbeins maleri *Kristus i graven* fra 1521-1522 i romanen. Det kan forstås som en åbning af et af romanens mange 'skjulte' idiottemaer.¹³ Holbeins maleri indgår i det, der kaldes 'erasmiansk kunst'/Erasmian Art (Bätschmann 1997: 88f.). Det er aflangt og viser Kristus i graven efter nedtagningen af korset. Det er et stærkt realistisk billede af et mishandlet lig, uden forskønnende eller forsonende træk. Det beskrives i romanen indgående af Ippolit og med referencer til dets kødelige bogstaveliggørelse af Kristus som lig.¹⁴ Ippolits exegetiske tilgang, grundige beskrivelse og nuancerede diskussion af billedets betydning modsvares af Mysjkins intense reaktion på det, som beskrives ganske kort.

Mysjkins reaktion er meget tæt på den reaktion Dostojevskij selv havde, da han i august 1867 så billedet i Basel. Hans hustru trak ham væk fra et fascineret studium af billedet og forhindrede efter eget udsagn ved den lejlighed et epileptisk anfald. Holbein afsluttede sit arbejde med *Kristus i graven* året før han i 1523 malede det kendte portræt af Erasmus af Rotterdam. Man kan derfor forsvare at medtænke Erasmus som en underliggende del af Holbein-referencen, herunder dette, at han med *Tåbelighedens lovprisning* indgår i tematiseringen i europæisk idéhistorie af idioten/tåben som skalkeskjul for originale indsigter og eksponent for omvendingsfigurer mellem indre og ydre, som billedliggøres med henvisning til den antikke silénfigur. Den optræder i slutningen af Platons *Symposion*, hvor Alkibiades sammenligner Sokrates med Silénfiguren, der udvendigt er hæslig, men indvendigt indeholder gudestatuetter (Platon 1998: 74). Figuren benyttes også direkte af Rabalais og indirekte af Thomas More (Erslev Andersen 2006). Den omhandler dette ikke at skue hunden på hårene, ikke at tage det ydre for pålydende i forhold til det indre, der kan være helt modsat af det ydre, og det hvad enten vi møder grimme, fattige eller tåbelige mennesker eller rige og smukke, skinnet bedrager ofte. Erasmus henviser eksemplificerende til den fattige lazaron, der er Guds søn.¹⁵

Mysjkin er på en måde både en mental og en social silenisk figur, idet han udløser to forskellige typer af effekter. Han fremstår for det første som naiv og blåøjet, men er det modsatte, hvilket Nastasja, Aglaja og Jelizaveta Prokofjevna på hver deres måde gennemskuer. For det andet fremstår han som social inkompetent, som en verdensfjern ignorant i selskabelige sammenhænge, men er, når det kommer til stykket, den mest klarsynede og empatiske socialanalytiker af alle.

Denne sileniske funktion gør Mysjkins karakter enigmatisk. Det er ikke til at

vide, om man skal tage ham for pålydende, eller om han skjuler en anden kvalitet, der er forskellig fra den manifesterede. Denne dobbelthed er tilstede i reaktionen på Holbeins Kristusbillede udmøntet i udbruddet om, at det kan få mange til at miste troen.

Hans udsagn er nemlig *ikke*, at det kan få *ham selv* til at miste troen, ligesom han både undrer sig over og undgår at svare på Rogozjins spørgsmål, om han tror på Gud. På samme måde som den rå realisme i Holbeins billede har en i kunsthistorien velkendt ikonoklastisk brod mod forskønnende afgudsdyrkelse (Bätschmann 1997: 89f.), har Mysjkins fysiske reaktion på billedet – der er bestemt af, at han føler sig tung i hovedet og er en medvirkende årsag til, at han umiddelbart efter får et epileptisk anfald – en tilsvarende brod mod dette definitivt eller højlydt at proklamere sin tro. Effekten er, at ingen ved, om han reelt er troende eller ej. Han formulerer sig dobbelttydigt på en måde, der kunne kaldes ‘silenisk’ i et retorisk-erasmusiansk perspektiv.

En sådan perspektivisk kulturhistorisk flugtlæsning er forskellig fra læsninger, der forstår Mysjkins og Ippolits reaktioner på Holbeins billede som sammenhængs-skabende momenter i romanens narrative struktur eller som et spørgsmål om tro overfor ikke-tro (Young 2008; Kasatkina 2011). Ved at flugtlæse fra Holbeins maleri til Erasmus fremkommer en silenisk-erasmusiansk forståelse af fyrst Mysjkins gådefulde habitus i tekstens processuelle realisme. Det vil sige af hans formelle karakter, uden fixerede indholdsmæssige kvaliteter, og således at momenter af renæssance-humanisme kan lokaliseres på to internt inkongruente måder i teksten.

Koncession og koncessionsløshed

At *Idioten* har proceskarakter diskuteres indgående i Catteaus store studie *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation* (Catteau 1989), hvori den indgår i tematiserede studier i hele Dostojevskijs forfatterskab af, hvorledes han skrev sine romaner, samt af epilepsiens indflydelse på og Dostojevskijs styring af skriveprocesserne. Catteau går op imod de synspunkter, der opfatter skriveprocesserne og romanerne som kaotiske og ufærdige, og han anser som tidligere nævnt Dostojevskijs skrivemåde som innovativ og som lanceringen af en ny form for litterær kreativitet.

Også Gary Saul Morson har læst *Idioten* som en genuin procesroman. Han betoner “foreshadowing” (foregribelse) som en modus, hvor en flerhed af oplagte muligheder for slutningens karakter er udlagt i den første del af romanen og således, at slutningens realisering af en af dem er dikteret af tilfældet og ikke af en gennemtænkt plan. Derved er det ikke ‘tænkte’ foregribelser, men snarere en række af mysterier, som er lige så virkelige for forfatteren som for læseren: “they are *real* mysteries, not a mere device” (Morson 2002: 227).

Catteau og Morsons forskellige analyser af romanens proceskarakter er overbevisende. Man kan imidlertid forstå romanens proceskarakter på endnu en måde, nemlig i relation til den procesfilosofi, der ledsager den aktuelle interesse for objekt- og tingsfilosofi.¹⁶ Heri aktualiseres Alfred North Whiteheads tænkning og hans begreb om ‘actual entity’ (Whitehead 1978: 147f. Stengers 2012: 305f.).¹⁷ Det er ikke her muligt nærmere at præsentere Whiteheads både komplekse, spekulative og kosmologiske filosofi, her skal blot – og i hårdt tilskåret form! – lånes en enkel lille

pointe vedrørende kategorien ‘aktuel entitet’.

Gennem en autonom morfologisk proces kan der fremkomme en entitet, der kun kan forstås gennem sig selv (*causa sui*). Den er imidlertid ‘ufærdig’ i den forstand, at den kun eksisterer i sin aktualitet. Som aktuel entitet både bevares og ændres dens kvaliteter, den undergår forandringer gennem aktualitetsformer, men uden at ændre grundegenskab.¹⁸ Det er oplagt at forstå Mysjkin som en aktuel entitet, der processuelt sættes i aktualitet gennem læseren og på mange forskellige måder, både fordi læserne er forskellige, og fordi han som entitet indeholder alle romanens procesmomenter.

Idioten har som antydning mange direkte og indirekte litteraturhistoriske referencer, men de danner ikke en konsistent kanon eller et stabilt referencerum. De er snarere situationelle og flydende og kan derfor kaldes koncessionsløse. Betegnelsen er inspireret af Peter Altenberg, der i sin ultrakorte selvbiografi fra 1899 kalder sig en mand uden koncessioner:

Ich bin arm, aber *ich* selbst!
 “ Ganz und gar *ich* selbst!
 Der Mann ohne Konzessionen!
 (Altenberg 1977)

Dette passer på en måde både på *Idioten* som roman og på dens protagonist, Fyrst Mysjkin. De er koncessionsløse, uden endegyldige aftaler med andre end sig selv. Til gengæld kan læseren indgå et hav af koncessioner med dem begge. Her slutter en af de positive.

Noter

- 1 Ubruddet er hentet fra Dostojevskijs brev til Apollon Majkov dateret Geneve 31 december 1867/12 januar 1868 (Dostoevsky 1989: 295), hvori han skriver om besværlighederne med at koncipere og skrive videre på idiotromanen efter afsendelsen af dens første del til tidsskriftet *Russkij vestnik* (*Den russiske budbringer*).
- 2 Den negative kritik af romanen præsenteres i Miller 1981: 232ff.
- 3 Emnet diskuteres kritisk i Catteau 1989.
- 4 I en 150 års jubilæumsudgave af *Madame Bovary* er Flauberts eget eksemplar af romanens førsteudgave genoptrykt med de originale indstregninger af de afsnit, der blev forsøgt bortcensureret, hvilket siden hen har været en del af dens æstetik (Flaubert 2007).
- 5 I receptionen optræder Fyrst Mysjkin gerne som en imaginær fantast (Kristuslignelsen) eller symbolsk eksistensreference (en slags eleveret kældermenneske), hvorved han indirekte bliver eksponent for det vanvid, den kødelighed og det sprogtab, der konstitutivt altid ledsager subjektivitetens objektivitet, altså hvad Jacques Lacan kalder det reelle og Friedrich Schlegel ironi. Et interessant perspektiv, som ikke er behandlet andre steder, men som her af pladmæssige årsager ikke kan forfølges.
- 6 Såvel spørgsmålene her som artiklen i det hele taget udspringer af læsninger under udarbejdelsen af mit korte portræt af Fyrst Mysjkin i *Den store karakterbog* og som ikke kunne indarbejdes deri (Erslev Andersen 2012).

- 7 En alternativ betegnelse kunne være 'kontraroman', hvilket ville harmonere med 'proroman'. Der er imidlertid ikke tale om en strid mellem 'for og imod romanen', men om generisk eller produktionsæstetisk set to forskellige romanformer, der begge romanæstetisk set har lige stor valør: proromanen stræber efter at opfylde romanens genreløvmæssigheder ved at forny genren 'indefra' og på sin egen tids præmisser, mens antiromanen kæmper en brav kamp med genrekra-vene og derfor og til en vis grad utilsigtet anfægter dem 'udefra'. J.P. Jacobsens mesterlige roman *Niels Lyhne* med dens uefterlignelige og både berygtede og berømmede (af kritikerne kaldet 'stil-lestående' eller 'udviklingsløse') tableauæstetik er et af de bedste eksempler på det sidste (Erslev Andersen 2005b: 146-161).
- 8 *Eidos* og eidetisk variation forstås her i forlængelse af Husserls fænomenologi og således, at givne fænomeners 'essens' (*eidos*) ikke henviser til en stabil hermeneutisk konciperet 'kerne' i gen-standen eller en ahistorisk essentialistisk invarians ved objektet. Husserls 'essens' forstås deri-mod dynamisk og ikke-substantielt, det vil sige som en stramt styret eksperimentel tankemæssig abstraktion, og således, at såvel den eidetiske variation som den fænomenologiske reduktion er en permanent og åben proces (Husserl 2009: § 70). Det er ikke ensbetydende med en strikt hus-serliansk bevidsthedsfænomenologisk optik, idet netop eidetisk variation og fænomenologisk tilbageføring (reduktion) er arvet og samtidig sat i nye perspektiver af Maurice Merleau-Pontys kropsfænomenologi og Jacques Derridas dekonstruktive fænomenologi. Begge er her medtænkt (Merleau-Ponty 1992; Derrida 1976 og 1989).
- 9 Listen er naturligvis både tentativ og diskutabel. Man kunne alternativt til opdelingen foreslå, at de to former, pro- og antiroman, eksisterer i alle værker, men graderet forskelligt og således, at nogle værker tenderer mod den ene, andre mod den anden yderpol. Det ville dog delvis og på en problematisk måde svække deres fænomenologi til fordel for en mere gængs dekonstruktivistisk stilistik.
- 10 I Stepanian 2011 gives en nuanceret komparativ analyse af protagonisterne Don Quixote og Fyrst Mysjkin med fokus på deres sammenblanding af drøm og virkelighed
- 11 Roland Barthes' begreb om 'realismeeffekten' (*l'effet de réel*) beskriver på en måde denne formelt positive realismetænkning, idet realismestilens metonymikæder på signifiantniveauet tenderer mod at positiveres ad infinitum.
- 12 Mikhail Bakhtin finder en særdeles tydelig karnevalisme i såvel roman som hovedperson og op-fatter den som en direkte indflydelse fra *Don Quixote* (Bakhtin 2011: 172ff.).
- 13 Romanens idiottema er ikke kun bestemt af litterære referencer til blandt mange andre Emma Bovary og Don Quixote, men nok så meget af russisk kultur- og religionshistorie, jf. Knapp 1998.
- 14 I Ippolits beskrivelse af Holbein-billedets naturalisme lægger Dostojevskij sig op ad Nikolaj Ka-ramzins *En russisk rejsendes breve*, hvori Dostojevskij første gang læste om billedet.
- 15 Jf. vedrørende silénens litteraturhistorie: Erslev Andersen 2006.
- 16 Jf. Harman 2009 og 2010.
- 17 Whitehead har dog længe spillet en mere eller mindre indirekte rolle i bl.a. Gilles Deleuzes tænk-ning, jf. Williams 2009, samt for Bruno Latour.
- 18 Der er på grund af emnet 'sui generis' ikke her tale om en aristotelisk formlære, men om en afart af leibnizianisme. Derimod kan Aristoteles' potentialitetstænkning formentlig og i en mo-dificeret form tilpasses teorien. Emnet er også inspireret af Descartes, idet der kan spørges til det jeg, der aktuelt tænker og altså er til. Formelt set er dette jeks komponenter til stede i jeget forstået som aktuel entitet. Som aktuel entitet formes imidlertid også entitetens mere stabile mulige konsekvenser på relationen mellem jeg, tænkning og eksistens. Det kan evt. (hypotetisk)

overføres som billede på læsningen som en både relationel og kontingent 'framing' af roman og protagonist som aktuelle entiteter.

Litteratur

Grundtekst:

Fjodor Dostojevskij (2006): *Idioten*. Jan Hansens oversættelse. Rosinante: København.

Baggrundstekster:

Altenberg, Peter (1977): *Das große Peter Altenberg Buch*, Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Bakhtin, Mikhail (2011): *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bätschmann, Oskar et al. (1997): *Hans Holbein*, London: Reaktion Books.

Cascardi, Anthony J. (1986): *The Bounds of Reason: Cervantes, Dostoevsky, Flaubert*, New York: Columbia UP.

Catteau, Jacques (1989): *Dostoyevsky and the Process of Literary Creation*, Cambridge: Cambridge UP.

Dostoevsky, Fyodor (1967): *The Notebooks for The Idiot*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Dostoevsky, Fyodor (1989): *Complete Letters II*, Michigan: Ardis Publishers.

Dostojevskij (1966): *Dostojevskijs breve i udvalg II*, København: Stig Vendelkjærs Forlag.

Derrida, Jacques (1976): *Of Grammatology*, Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.

Derrida, Jacques (1989): *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.

Erasmus af Rotterdam (1979): *Tåbelighedens lovprisning*, København: Gyldendal.

Erslev Andersen, Jørn (2005a): "Seebergs Hölderlin", IN: Maria Davidsen et al. (red.), *Peter Seeberg og Hald. At åbne arkivet*, Gylling: Gyldendal/Syddansk Universitetsforlag.

Erslev Andersen, Jørn (2005b): *Værkelighed*, Aarhus: Forlaget Modtryk.

Erslev Andersen, Jørn (2006): "Verden er et galehus", IN: Ole Høiris et al. (red.): *Renæssancens Verden*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Erslev Andersen, Jørn (2012): "Fyrst Mysjkin", IN: Anne-Marie Mai et al. (red.): *Den store karakterbog*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Flaubert, Gustave (2007): *Madame Bovary I+II*, Rouen: Alinéa, Point de vues, Libr. Elisabeth Brunet.

Harman, Graham (2009): *Towards Speculative Realism*, Winchester/Washington: zero books.

Harman, Graham (2010): *The Quadruple Object*, Winchester/Washington: zero books.

Husserl, Edmund (2009): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Kasatkina, Tatiana (2001): "After Seeing the Original. Hans Holbein the Younger's *Body of the Dead Christ in the Tomb* in the Structure of Dostoevsky's *Idiot*", IN: *Russian Studies in Literature*, vol. 47, nr. 3.

Knapp, Liza (red.) (1998): *Dostoevsky's The Idiot. A Critical Companion*, Evanston: Northwestern UP.

Merleau-Ponty, Maurice (1992): *Phenomenology of Perception*, London: Routledge.

Miller, Robin Feuer (1981): *Dostoyevsky and The Idiot. Author, Narrator, and Reader*, Cambridge/London: Harvard UP.

Morson, Gary Soul (2002): "Conclusion: reading Dostoevskii", IN: W.J. Leatherbarrow (red.), *The*

Cambridge Companion to Dostoevskii, Cambridge: Cambridge UP.

Platon (1998): *Symposion*, København: Gyldendal.

Stengers, Elisabeth (2011): *Thinking with Whitehead*, Cambridge/London: Harvard UP.

Stepanian, Karen (2011): "Don Quixote and Prince Myshkin in Search of Reality", IN: *Russian Studies in Literature*, vol. 47, nr. 3.

Young, Sarah (2008): "Holbein's *Christ in the Tomb* in the Structure of *The Idiot*", IN: *Russian Studies in Literature*, vol. 44, nr. 1.

Williams, James (2009): "A.N. Whitehead", IN: Graham Jones et al. (red.), *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edinburgh: Edinburgh UP.

Whitehead, Alfred North (1978): *Process and Reality*, New York: The Free Press.