

# **DEN POST-SOVJETISKE KRONOTOP:**

## *Krusanovs og Pelevins romanuniverser i lys av Bakhtins kronotopbegrep*



Vasilij Kandinskij. *Krugy v krug*. 1923

**Av Ninia Knappe-Poindecker**

Masteroppgave i russisk litteratur

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Våren 2011

## **TAKK**

Takk til min veileder Audun Johannes Mørch som alltid har holdt stø kurs til tross for tildels lange opphold underveis, takk for kyndig veiledning og givende faglige diskusjoner. Takk til min lille sønn og hans mormor som ga meg *tid* og *rom* til å fullføre masteroppgaven mens jeg var i barselpermisjon. Takk til min alltid støttende ektemann, Eirik, som ofret ferier og tok ekstra pappaperm for at jeg skulle få skrive. Takk til min far Gullik Hansen og mine brødre Kvive og Rodi, samt min svigerinne Kine, for ekstraordinær støtte og forståelse gjennom denne usosiale perioden. Takk til mitt alltid inspirerende og motiverende fagmiljø ved UiO; Isabel Renate Kemp. Takk til studiekonsulent Svetlana Danielsen som i mine år på Blindern alltid har hatt åpen dør.

En ekstra takk til min mor Marianne Bråthen Hansen og min kollega Isabel Renate Kemp for grundig korrekturlesning.

Oslo, 11. mai 2011  
Ninia Knappe-Poindecker

*«Но хронотопичен всякий художественно-литературный образ.»*

Mikhail Bakhtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 399.

*«Спасибо вам огромное, что иногда позволяете жить параллельной жизнью. Без  
этого настоящая была бы настолько мерзка!»*

Viktor Pelevin, *Generation "P"*, 279.

## INNHold

<b>Referansesystem, translitterering og transkribering.....</b>	<b>i</b>
<b>1.0 Innledning.....</b>	<b>1</b>
1.1 Oppgavens problemstilling.....	4
1.1.1 Kronotopbegrepets bruk og muligheter.....	6
1.2 Om Bakhtin.....	7
1.3 Om Krusanov.....	9
1.4 Om Pelevin.....	10
<b>2.0 Kronotopavhandlingene.....</b>	<b>11</b>
2.1 Forholdet mellom de to kronotopavhandlingene.....	12
2.2 Essayet “Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike”	13
2.2.1 Første type antikk roman.....	14
2.2.2 Andre type antikk roman.....	17
2.2.3 Tredje type antikk roman.....	20
2.2.4 Problemet med historisk inversjon og den folkloristiske kronotop.....	23
2.2.5 Middelalderromanen.....	26
2.2.6 Tre figurer med rot i middelalderen.....	28
2.2.7 Renessanseromanen.....	29
2.2.8 Den folkloristiske tidsfornemmelse.....	31
2.2.9 Den idylliske kronotop.....	33
2.2.10 Avsluttende bemerkninger fra 1973.....	36
2.3 Fragmentet “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”.....	40
2.4 Oppsummering.....	44
<b>3.0 P. V. Krusanovs <i>Ukus angela</i>.....</b>	<b>46</b>
3.1 Fortelleren i <i>Ukus angela</i> .....	48
3.2 Kronotopisk analyse av romankarakteren Ivan Nekitaev.....	51
3.3 Tid i <i>Ukus angela</i> .....	57
3.4 Rom i <i>Ukus angela</i> .....	61
3.5 Triaden.....	63
3.6 Oppsummering.....	63

<b>4.0 V. O. Pelevins <i>Generation "P"</i> .....</b>	<b>65</b>
4.1 Rus og magi i <i>Generation "P"</i> .....	65
4.1.1 Rusens kronotop.....	69
4.2 Kronotopisk analyse av romankarakteren Vavilen Tatarskij.....	70
4.3 Tid og rom i <i>Generation "P"</i> .....	75
4.4 Russisk identitet tematisert i <i>Generation "P"</i> og <i>Ukus angela</i> .....	76
4.4.1 Amerikas antagonistiske rolle i <i>Generation "P"</i> og <i>Ukus angela</i> .....	79
4.5 Oppsummering.....	80
<b>5.0 Den post-sovjetiske kronotop: Konklusjon.....</b>	<b>83</b>
<b>6.0 Litteratur.....</b>	<b>86</b>
6.1 Primær- og sekundærlitteratur.....	86
6.2 Oppslagsverk.....	88
6.3 Kilder fra internett.....	88
6.4 Forsidens illustrasjon.....	90

## REFERANSESYSTEM, TRANSLITTERERING OG TRANSKRIBERING

-Alle personnavn og stedsnavn er translitterert etter Scando-Slavica standarden, (se <http://foreninger.uio.no/nsf/scsl/instr.html> ).

-Der russiske navn har en etablert norsk transkribering, benyttes denne. Eksempelvis *Dostojevskij* ikke *Dostoevskij*, og *Kreml* ikke *Kreml'*.

-Transkriberte *Bakhtin* er etablert på norsk og brukes i teksten, mens translittererte *Bachtin* brukes i litteraturhenvisningene og litteraturlisten.

-Alle sitater gis på originalspråket, unntatt sitat fra Jorge Luis Borges.

-Henvisninger og andre opplysninger blir gitt som fotnoter nederst på hver side. Full bibliografisk referanse finnes i litteraturlisten.

## 1.0 Innledning

I sitt virke som litteraturteoretiker og språkfilosof var *romanen* og *ordet* to tilbakevendende temaer for Mikhail Mikhajlovitsj Bakhtin (1895-1975). Spesielt problematiserte han romanen som genre og det litterære ordet som diskurs.

I essayene fra 1930-tallet hvor han særlig jobbet med genretematikk, argumenterer han for at litterære genre ikke oppstår i isolasjon, men derimot springer ut fra hverandre. Han mente for eksempel at et litterært motiv som først opptrer i én genre kunne bli tatt opp i en helt annen genre. Dermed kunne et kjent motiv danne grunnlaget for en helt ny genre, og bli det definerende trekket ved denne. Ifølge Bakhtin var det i slike nydannelser at motivet oppnår sin fullkomne form og funksjon. Han mente at nydannelsesprosessene som regel kom til ved parodiering av en forutgående og formalt stivnet genre. Bakhtin hevdet altså at en ny genre oppstår som en reaksjon på den gamle genre's utilstrekkelighet eller "stivnethet".

I sitt kjente essay "Epos og roman" (1975: "Épos i roman") slo Bakhtin fast at romanen er den eneste uferdige genre vi har i dag<sup>1</sup> og derfor best evner å ta opp i seg elementer fra andre genre uten å miste sin egenart. Romangeneren unngår dermed å stivne slik som Bakhtin mente eksempelvis eposet og tragedien har gjort. Ifølge ham kan romanen altså regnes som en produktiv genre.

I tillegg til genreproblematikk var Bakhtin opptatt av hvordan litterær persepsjon og gjengivelse av tid og rom arter seg i romanen. I essayet "Tidens og kronotopens former i romanen. Essays i historisk poetikk" (1975: "Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike") studerer han dette temaet inngående. Han introduserer begrepet *kronotop*, som er satt sammen av de greske ordene *kronos* – tid og *topos* – rom. I begrepet uttrykker Bakhtin tidens og rommets enhet, det vil si sammensmeltning.

Det nær tohundre sider lange essayet er en kronologisk gjennomgang av tid-rom konstellasjoner i romanens historie og fremstår som et stort typologisk arbeide. Kronotopbegrepet er forholdsvis lite utforsket, men deler av essayet er gitt en gjennomgang av Bakhtin-ekspertene Gary Saul Morson og Caryl Emerson i *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* (1990). I kronotopessayet ser Bakhtin hovedsaklig på en type kronotoper som må kalles *genredefinerende*. Morson og Emerson påpeker at det oppstår forventninger eller forutinntatthet til handlingsforløpet når leseren eksponeres for en gjenkjennelig kronotop:

---

<sup>1</sup>Mikhail M. Bachtin, "Épos i roman" i *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznyh let*, 447-483 (Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1975), 447.

We know, for instance, that actions that would be highly implausible, if not impossible, in a nineteenth-century realist novel may be fully expected in a chivalric romance or other adventure tale; and we tend to shape our expectations to given works based on a sense of what is plausible in a work of that kind.<sup>2</sup>

Man kan altså tale om at leseren besitter en slags intuitiv fornemmelse av forskjellige typer *genredefinerende kronotoper*. Denne typen kronotop fremkaller forventninger til gitte verk, og legger føringer for hva som kan godtas eller oppfattes som troverdig. Det er den genredefinerende varianten Bakhtin fokuserer mest på, men han kaller disse kronotopene *store typologisk uforanderlige kronotoper*. Denne kategorien inneholder blant annet *de antikke romanenes kronotoper*, *ridderromanens kronotop* (middelalderen), *den rabelaisianske kronotop* (renessansen) og *den idylliske kronotop* (med utspring i antikken). Bakhtin hevder at dette er eldgamle kronotoper som har en innbyrdes forbindelse, ved at den ene er utviklet av eller bygger på den andre i en prosess som fortsetter gjennom tidene.

I kronotoptekstens avsluttende bemerkninger, som forfatteren skrev i 1973 – flere tiår etter fullførelsen av essayet, kommer han inn på en annen type kronotop:

В чем значение рассмотренных нами хронотопов? Прежде всего, очевидно их *сюжетное* значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение.<sup>3</sup>

Kronotopene kan altså også ha en *strukturberende funksjon* i handlingen, og den kan fungere *plottedannende*. En velkjent plottskapende kronotop er *veiens kronotop*. Den fungerer slik at handlingen drives fremover fordi hovedpersonen legger ut på en reise der veiens svinger og kryss bærer i seg et potensielt møte med andre personer. Det kan være personer fra forskjellige samfunnslag, som hovedpersonen ellers ikke ville kommet i kontakt med, slik som i Cervantes' *Don Quijote* (1605 og 1615), der hovedpersonen for eksempel møter soldater, sigøynere, prester og vertshusholdere. En analyse av disse kronotopene vil derfor kunne si noe helt grunnleggende om hvordan handlingen i en gitt roman er strukturert; hva som driver handlingen fremover og hva som hemmer den. Bakhtin hevder at særs vellykkede kronotoper sågar kan få et langt liv i stadig nye tekster, hos forskjellige forfattere. De kan være i bruk over år og til og med århundrer. Disse mindre, strukturerte og plottskapende kronotopene omslutes ifølge Bakhtin av *de store, genredefinerende kronotopene*.

---

<sup>2</sup> Gary Saul Morson og Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (California: Stanford University Press, 1990), 371.

<sup>3</sup> Michail M. Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane: Očerki po istoričeskoj poëtike" i *Voprosy literatury i estetiki: Issledovanija raznych let*, 234-407 (Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1975), 398.



Det som fremstår som den viktigste verdien av kronotopiske analyser er den betydning kronotopen har for tidsfremstillingen i romanen: “Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью.”<sup>4</sup> Dette i motsetning til andre ikke-litterære meddelelsesformer som også fremstiller tid, sted og hendelser, for eksempel rapporter: “О событиях можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения. Но событие не становится образом.”<sup>5</sup> Forskjellen Bakhtin her peker på må dreie seg om *selve det litterære* ved skjønnlitteraturen, med andre ord det som skiller en litterær fremstilling fra andre skriftlige fremstillinger av tid, rom og hendelser. Man kan dermed si at kronotopen representerer *realiseringen* av *selve det litterære* i et verk.

Å definere litteraturens litteraritet var et av de viktigste prosjektene til de russiske formalistene, og i så fall noe Bakhtin hadde til felles med dem. Ikke overraskende med tanke på at Bakhtins karriere tok til da formalismen hadde sin blomstringsperiode og var en retning han hadde et bevisst forhold til.<sup>6</sup>

I praksis ender Bakhtin sin studie av kronotopen med fragmentet om *dannelsesromanen* og Goethe. For Bakhtin var kronotopens høyeste potens realisert når den litterære fremstilling var helt realistisk, det vil si når romankronotopen sto nærmest mulig *realkronotopen*<sup>7</sup>. En trend i nyere russisk litteratur er å blande det realistiske med fantastikk og magi. I egentlig forstand er ikke dette noe nytt i russisk litteratur, men en fortsettelse av en tradisjon som hadde sitt utspring allerede i Nikolaj Gogols bondefortellinger og senere også Petersburgfortellinger. Mikhail Bulgakovs roman *Mesteren og Margarita* (først publisert 1966-67: *Master i Margarita*) og fortellingene *Hundehjertet* (1925: *Sobač'e serdce*) og *Fatale egg* (1924: *Rokovye jajca*) tilhører også denne linjen. To forfattere fra dagens Russland som er gode representanter for denne tilbakevendte tradisjonen i russisk litteratur er Pavel Krusanov og Viktor Pelevin.

Når det er tale om litteratur hvor det realistiske er blandet med fantastikk og magi, er det uunngåelig å trekke en parallell til den mer etablerte genren *magisk realisme* – et begrep som i utgangspunktet brukes om latin-amerikansk litteratur.<sup>8</sup> Her blir det naturlige sidestilt med

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., 398-399.

<sup>6</sup> James Michael Holquist, “Bakhtin” i *Handbook of Russian literature*, red. av Victor Terras, 34-36 (New Haven og London: Yale University Press, 1985), 35.

<sup>7</sup> *Realkronotop* vil si real tid-rom eller det virkelige, historiske tid-rom.

<sup>8</sup> På spansk *realismo mágico*, et begrep skapt av den cubanske romanforfatteren Alejo Carpentier på 1940-tallet. Noen forskere mener magisk realisme er en naturlig utvikling i all post-kolonial litteratur siden forfatterene må tilpasse erobrerens og den erobredes virkelighet til hverandre. Se *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/356736/magic-realism> (oppsøkt 13.05.09).

det overnaturlige. En beskrivelse som kan passe særlig godt på romantrilogien av Krusanov. Dette er en tradisjon som dermed kan sies ikke bare å omfavne *postkolonial sør-amerikansk* litteratur, men også *imperial* og *post-imperial russisk litteratur*, fordi: “[...] the catastrophes that befell Russia, especially during the 20th century, have such huge dimensions that they cannot really be understood within the framework of history as a scholarly discipline, nor artistically represented by realistic literature.”<sup>9</sup> Audun J. Mørchs påstand er altså at realistisk litteratur ikke evner å ta opp i seg eller forklare sovjettidens grusomheter og at forfatteren derfor tyr til myter og overnaturlighet for å uttrykke det han har opplevd, observert eller fått fortalt. Den russiske tradisjonen hvor det realistiske er blandet med fantastikk og magi kan med Gogol føres lengre tilbake enn den sør-amerikanske tradisjonen med *magisk realisme*. I tillegg rommer den ikke bare elementer av magi, men også fantastikk, herunder *science fiction*, og burde kanskje heller kunne kalles *russisk fantastisk realisme*.

### 1.1 Oppgavens problemstilling

Innledningsvis i avhandlingen om kronotopen understreker Bakhtin at han ikke på noen måte presenterer et fullstendig, avsluttet og uimotstridelig stykke forskningsarbeide:

Мы не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формулировок и определений. Только недавно началась – и у нас и за рубежом – серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романых хронопов.<sup>10</sup>

Bakhtin åpner altså for at andre forskere etter ham vil kunne gjøre alt fra å supplere hans eget arbeide, til å endre grunnleggende karakteristikk av romankronotopene som de fremstår hos ham. Denne åpne invitasjonen er et interessant utgangspunkt for en masteroppgave. Ved å gå i dialog med Bakhtin, håper jeg å ha funnet en fruktbar innfallspport for et første større og selvstendig prosjekt innenfor litteraturstudiet.

Målet med denne oppgaven er todelt. Først ønsker jeg å undersøke på hvilken måte Bakhtins kronotopbegrep kan fungere som redskap for analyse av nyere verker. Dernest ønsker jeg å undersøke hvorvidt det kan være snakk om en egen *post-sovjetisk kronotop* i de to verkene jeg har valgt å analysere i lys av Bakhtins kronotopbegrep.

---

<sup>9</sup> Audun J. Mørch, “In Search of the Grand: Pavel Krusanov” i *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration*, red. av Johanna Lindbladh, 127-137. CFE Conference Papers Series No. 3 (Lund: The Centre for European Studies, 2008), 133.

<sup>10</sup> Bakhtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 236.

Oppgaven kommer derfor til å bestå av to hoveddeler; en teoridel og en analysedel. I første del av oppgaven gjennomgås hele Bakhtins kronotopverk i et forsøk på å danne et velfundamentert utgangspunkt for en kronotopisk analyse av de to romanene. Siden Bakhtin ikke alltid er like stringent i fremstillingen av kronotopen, vil det parallelt suppleres fra et annet kronotopverk, det såkalte Goethe-fragmentet.<sup>11</sup> Ytterligere uklarheter søkes utredet ved hjelp av blant andre Morson og Emersons analyser. Slik kan det forhåpentligvis kartlegges på hvilken måte kronopteorien kan brukes som analyseredskap.

Teoridelen i denne oppgaven blir derfor forholdsvis omfangsrik, og ikke alt vil være relevant for den påfølgende analysen. Jeg vil understreke at målet for oppgaven er todelt og at begrepets relative utforskethet taler for å gi et innblikk også i den delen av teorien som ikke direkte kan knyttes til de to romanene som analyseres i andre hoveddel av oppgaven. Ved å gi dette innblikket mener jeg at min bruk av begrepet fremstår som mer velbegrunnet og sannsynlig, enn ved å utelate det og kun fremheve det som er i direkte bruk i analysen. Kronotopbegrepet er såpass mangefasettert og komplisert, at det må sies å være nødvendig å se på helheten for å kunne nyttiggjøre seg av dens forskjellige elementer.

I andre hoveddel vil jeg foreta en kronotopisk analyse av de russiske romanene, *Engelens bitt* (2000: *Ukus angela*) av Pavel Vasil'evič Krusanov og *Generasjon P* (1999: *Generation "P"*) av Viktor Olegovitsj Pelevin. *Ukus angela* er første bok i en trilogi som i tillegg består av *Bom-bom* (2002) og *Det amerikanske hullet* (2005: *Amerikanskaja dyrka*). Målet med analysen er å identifisere de elementene som kan danne grunnlaget for en eventuell *post-sovjetisk kronotop*. Hypotesen er at dette er en kronotop som har fjernet seg fra den realistiske linjen, hvis utvikling det er Bakhtin spesielt utreder i kronotopteksten. Det vil altså si at det er verkenes *store, genredefinerende kronotop* jeg hovedsakelig vil diskutere.

Jeg vil også komme til å se på om *den post-sovjetiske kronotop* utviser noe slektskap til noen av de kronotopene Bakhtin har identifisert. Krusanov-romanen er valgt blant annet fordi den er skrevet under det som kan kalles den post-sovjetiske epoken i Russlands historie og fordi handlingen utspiller seg i et alternativ-historisk univers. At han regnes som en kulturforfatter i Russland gjør forøvrigt også at han passer inn i bakhtinsk sammenheng, fordi Bakhtin selv gjerne valgte obskure forfattere som eksempler i sine argumentasjonsrekker.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Michail M. Bachtin, "Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma" i *Ėstetika slovesnogo tvorčestva* [1979], 199-249, 2. utg. (Moskva: Iskusstvo, 1986).

<sup>12</sup> Michael Holquist, introduksjon til *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, overs. av Caryl Emerson og Michael Holquist, red. av Michael Holquist, xv-xxxiii. (Austin: University of Texas Press, 2006), xvii.

For å kontrastere Krusanovs roman med annen post-sovjetisk litteratur vil det være interessant å foreta en kronotopisk analyse av Pelevins *Generation "P"*. Dette fordi både Krusanov og Pelevin beveger seg i et litterært rom hvor det realistiske blandes med det mytiske og mystiske – det vil si sovjetisk mytologi, magi og parallelle univers.

### 1.1.1 Kronotopbegrepets bruk og muligheter

Audun J. Mørch skriver i introduksjonsessayet til sin norske oversettelse av utvalgte Bakhtin-tekster at kronotopen sannsynligvis er det mest kraftfulle analyseredskapet Bakhtin har bidratt med.<sup>13</sup> Bakhtin-forskerne Morson og Emerson har følgende tanker om kronotopbegrepets vidtfavnende kapasitet:

In culture and in literature, the concept of the chronotope immediately raises a number of problems to which every specific well-developed chronotope offers answers: What is the relation of human action to its context? Is the context mere background, or does it actively shape events? Are actions dependent to a significant degree on where and when they occur? [...] [...] the very sense of time shaping its narrative determines its chronotope [...]. That sense of time and space – that chronotope – is itself the answer to the questions we have mentioned. As critics, we must probe not just representations but also the very ground for representing.<sup>14</sup>

En annen Bakhtin-ekspert, Michael Holquist, mener kronotopen kan sammenlignes med fonemet i lingvistikken: “a basic unit of study [...], which is the way in which a given text defines itself by means of the time/space relations its structure presupposes.”<sup>15</sup> Holquists definisjon er nok for snever, for som vi skal se omfatter kronotopene store og mindre komplekser av tid- og romrelasjoner som man finner i all slags litteratur, på et hvilket som helst språk, og kan ikke sees på som en enkeltkomponent som først i en bestemt relasjon, i et bestemt språk, får betydningsendrende funksjon – slik som fonemet<sup>16</sup>.

Begrepet er kanskje ett av Bakhtins mer kjente, men det har vært en tendens til å bruke det mer som en kuriositet eller et garnityr enn som et redskap,<sup>17</sup> resultatet kan da bli analyser som ikke er kronotopiske i egentlig forstand. Her i Norden har man de senere årene sett en gryende interesse for å ta begrepet i bruk som analyseredskap.<sup>18</sup> En indikasjon på

---

<sup>13</sup> Audun J. Mørch, “M. M. Bakhtin” i *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*, av Mikhail Bakhtin, overs. av Audun J. Mørch, 5-28. Cappelen upopulære skrifter. (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2003), 16.

<sup>14</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 369-370.

<sup>15</sup> Holquist, “Bakhtin” i *Handbook*, 36.

<sup>16</sup> Se Kristian Emil Kristoffersen, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen, red. *Språk: En grunnbok* (Oslo: Universitetsforlaget, 2005), 203-204, for definerende trekk ved fonemet.

<sup>17</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 10.

<sup>18</sup> For eksempler se bl.a. Rolf Gaaslands artikkel “Veien til livets tre, kronotopisk analyse av Hamsuns novelle ‘Et spøkelse’”: <http://www.hum.uit.no/nordlit/8/gaasland.html>, og masteroppgaver i nordisk og russisk litteratur ved Universitetet i Oslo: Vibeke Holm, “‘Spelände i nutid och med halvverkligheten bakom’: En studie av August Strindbergs *Till Damaskus* sett i forhold til Mikhail Bakhtins kronotopbegrep” (2007),

begrepets voksende viktighet her i Norge finner man ved å slå opp i henholdsvis 1997-utgaven og 2007-utgaven av Kunnskapsforlagets *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Den første utgaven inneholder en liten artikkel med tittelen *kronotope*, hvor det blant annet står at betegnelsen *særlig knyttes til* Mikhail Bakhtin. Artikkelen er forholdsvis vag og begrepet feilstavet. I andreutgaven er artikkelen utvidet, begrepet riktig stavet, definisjonen klar og relasjonen til Bakhtin som opphavsmann presisert. Det har også kommet til en artikkel med tittelen *kronotopisk motiv* som omhandler de små kronotopene som *veiens kronotop* med flere. Ellers kan det nevnes at kronotopbegrepet også har blitt brukt til å belyse andre fag som arkitektur, antropologi, film og pedagogikk.

## 1.2 Om Bakhtin

Mikhail Mihajlovitsj Bakhtin ble født i 1895 i den russiske byen Orjol (Orel) som ligger 320 kilometer sørvest for Moskva. Han vokste opp i Vilnius og senere Odessa, som da tilhørte det russiske imperiet. Han avla avgangseksamen 1918 i klassiske studier og filologi ved universitetet i Petrograd, dagens Sankt Petersburg. For å unngå borgerkrigen som herjet hovedstaden, flyttet han til den lille byen Nevel som ligger femten kilometer fra grensen til dagens Hviterussland, der jobbet han som lærer. I 1920 flyttet han til den hviterussiske byen Vitebsk hvor han fortsatte møtene med studiesirkelen som han hadde blitt en del av mens han bodde i Nevel. I 1929, i begynnelsen av Stalins skrekkvelde, ble han arrestert og dømt til ti års forvisning til Sibir, på grunn av anklager om illegal virksomhet for den russisk ortodokse kirken. Dette var i praksis en dødsdom fordi Bakhtin led av en alvorlig bensykdom og dermed hadde en skjør helse. Dommen ble senere omgjort til seks års forvisning til Kasakhstan, mye takket være hans innflytelsesrike venner. I disse årene bodde han på et kollektivbruk i Kostanaj og jobbet som bokholder. I 1936 begynte han å jobbe ved Den mordoviske statlige lærerhøyskolen i Saransk. I løpet av forvisningsårene og årene i Saransk skrev Bakhtin noen av sine viktigste avhandlinger om romangenren og romandiskurs. I 1938 måtte han amputere høyre ben som følge av bensykdommen, og dette bedret hans generelle helsetilstand. Først på 1950-tallet ble Bakhtins bok fra 1929 om Dostojevskij gjenoppdaget av en gruppe studenter i Moskva og da de fant ut at forfatteren fremdeles var i live, ble det starten på den renessanse for Bakhtins verker som fremdeles pågår. Ifølge Jostein Børtnes har gjenoppdagelsen av Bakhtin “virket befruktende ikke bare på russisk og internasjonal litteratur- og

---

<http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=59149&lang=en> , Ingrid Weme Knudsen, “Provinsen i russisk dramatik: En kronotopisk analyse av Vasilij Sigarevs *Černoe moloko*” (2007), <http://www.duo.uio.no/sok/work.html?WORKID=58010> (alle oppsøkt 11.05.11).

språkvitenskap, men på humanvitenskapene generelt.”<sup>19</sup> Doktoravhandlingen på Rabelais skapte kontroverser og derfor mottok Bakhtin ingen doktorgrad, men fikk i stedet en annen grad. Bakhtin døde i Moskva i 1975.<sup>20</sup>

Bakhtins arbeider deles ofte inn i fire perioder. Første periode varte fra 1918 til 1924 og kalles ofte for hans *metafysiske periode*. Denne perioden la grunnlaget for alle hans senere arbeider. Den andre varte fra 1924 til 1929 og kalles *Leningradperioden*, i løpet av denne perioden skrev han blant annet sin monografi om Dostojevskij. Den tredje perioden, som Bakhtin tilbragte i eksil, varte fra 1930 til 1960. Det var som nevnt i løpet av denne perioden at kronotopessayet og Goethe-boken ble til. I fjerde og siste periode, som varte fra 1961 til hans død, redigerte han tidligere arbeider og skrev noe nytt materiale.<sup>21</sup>

Når man leser Bakhtin er det tvingende nødvendig å ikke bare være i stand til å ha to, men *mange* tanker i hodet samtidig:

[...] всякое произведение имеет *начало* и *конец*, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах, в разных хронотопах, которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события – событие о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя.<sup>22</sup>

Dette utdraget er hentet fra kronotopessayets avsluttende kapittel og illustrerer hvordan Mikhail Bakhtin hele tiden evner å operere på makro- og mikronivå i litteraturen og den historiske-biografiske verden som omgir den og skaper den. Som litteraturteoretiker jobber han hele tiden på flere plan samtidig – han zoomer uanstrengt inn og ut på objektet, det vil si romanen, og alt som omgir den både på fiksjonsplan og historisk plan; den fysiske teksten, fortelleren, forfatteren, leseren og så videre. Som student blir man hele tiden rådet til å avgrense og konsentrere det man vil forske på eller drøfte, mens Bakhtin kan nærmest i tilfeldige bisetninger finne på å komme med utsagn som rommer *den store helheten*. Rent svimlende er det å bli tatt med på en reise fra antikken til vår tid, fra fiksjon til virkelighet og fra det trivielle til det litterære univers’ mest abstrakte problemstillinger, i ethvert spørsmål og

<sup>19</sup> *Store norske leksikon*, [http://www.snl.no/Mikhail\\_Mikhajlovitsj\\_Bakhtin](http://www.snl.no/Mikhail_Mikhajlovitsj_Bakhtin) (oppsøkt 18.04.11)

<sup>20</sup> Følgende kilder er brukt i gjennomgangen av Bakhtins biografi: Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, Mørchs introduksjonssessay i *Latter og dialog*, samt *Encyclopædia Britannica Online*: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/49580/Mikhail-Bakhtin> (lastet ned 18.08.2009)

<sup>21</sup> Holquist, “Bakhtin” i *Handbook*, 35.

<sup>22</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 403-404.

i enhver påstand fornemmes autoritet og selvsikkerhet. Derfor er den insisterende betenkningen om kronotoptekstens kvaliteter – både i innledningen og avslutningen, nesten oppsiktsvekkende, men likevel i sin natur erke-bakhtinsk hvis man kommer i hu at grunnen til hans dype beundring for romanen er at genren fremdeles er produktiv – akkurat slik som kronotopessayet kan og bør være.

### 1.3 Om Krusanov

Pavel Vasil'evič Krusanov ble født i 1961 i Leningrad, Sovjetunionen. Han bor fremdeles i Sankt Petersburg og publiseres i dag hovedsakelig av forlaget Amfora – hvor han selv har jobbet som redaktør. I 2005 ble han sjefsredaktør i forlaget Limbus Press. Siden han ble publisert første gang i 1989 har han vært meget produktiv, både på bokfronten og tidsskriftfronten, og da både som forfatter og redaktør. Krusanov er egentlig utdannet biolog- og geografilærer, men har jobbet både som lysmann, gartner, lydtekniker og trykkerimedarbeider. Han har også jobbet innen reklame. I 1989 begynte han å ta jobber i forskjellige forlag som redaktør. Han debuterte i 1990 med romanen *Der kransen ikke kan legges* (*Gde venku ne leč'*) som senere ble omskrevet og utgitt på nytt under navnet *Den indre natt* (2001: *Noč' vnutri*). Han slo igjennom med romanen *Ukus angela* i 2000 og mottok for denne en pris fra tidsskriftet *Oktjabr'*. Han har flere ganger blitt nominert til viktige russiske litteraturpriser. I 1997 kom hans oversettelse av det finske nasjonaleposet *Kalevala* ut. Romanen *Ukus angela* samt de påfølgende to bøkene i trilogien har gitt ham kultstatus i Russland. Han omtales ofte som “kult-prosaisten” og “forfatteren og filosofen fra Sankt Petersburg”. Foreløpig er han ikke oversatt til andre språk. Hans hittil siste utgivelse, *Dødt språk* (*Měrtvy jazyk*) kom på Amfora i 2009. I 2010 publiserte han et fragment fra den kommende romanen *Den hvite flokk* (*Belaja staja*) i tidsskriftet *Zinziver*.<sup>23</sup>

Pavel Krusanov har tilknytning til filosofen og politikeren Aleksandr Dugins bevegelse *Evracija*. Forskeren Maria Engström skriver at i Dugins bøker er Eurasia: “[...] tänkt som ledare i det apokalyptiska kriget mot globalismen, egalitarismen och den monopolära världen.”<sup>24</sup> Ifølge Engström mener Dugin at det pågår en sivilisasjonskrig mellom Eurasia og USA, og han oppfatter Amerika som Antikrist.<sup>25</sup> I 2009 innledet Krusanov en forelesning av Dugin, hvor han blant annet uttalte at: “95 процентов всех книг – навоз,

<sup>23</sup> Se *Žurnal'ny zal* på <http://magazines.russ.ru/zin/2010/1/kr19.html> (oppsøkt 18.04.11) for dette fragmentet, øvrige biografiske opplysninger er hentet fra forlaget Amforas hjemmeside <http://www.amphora.ru/?page=2&letter=K> (oppsøkt 30.04.11), og Mørch, “In Search of the Grand”.

<sup>24</sup> Maria Engström, “Neo-urasianismen och den Konservativa revolutionen” i *Östbulletinen* årgang 12, nr. 1, 7-12 (2008), 7.

<sup>25</sup> Ibid.

но книга Дугина относится к оставшимся пяти процентам.”<sup>26</sup> En forholdsvis frisk uttalelse som kan tyde på at Krusanov er tilhenger av Dugins doktriner. I 2000 sto en gruppe kunstnere og forfattere, deriblant Krusanov, for et “stunt” i forbindelse med Vladimir Putins innsettelse som president. I et åpent brev til presidenten krevde de utvidelse av imperiets grenser, blant annet til Tsargrad, Bosporos og Dardanellene.<sup>27</sup>

#### 1.4 Om Pelevin

Viktor Olegovitsj Pelevin ble født i Moskva i 1962. Pelevin er uhyre populær i Russland og bøkene hans er store bestselgere. Han har vunnet flere priser og har slått igjennom i utlandet. Bøkene hans er oversatt til de fleste store språk. Han er utdannet elektroingeniør med spesialisering i de sovjetiske MiG jagerflyenes elektriske system. På spørsmål om hvorfor han valgte akkurat denne utdannelsen, har han svart at han var seksten år gammel da han begynte på studiet og at det var hans foreldre som bestemte. Etter fullførte studier i 1989 jobbet han en periode som journalist og tekstforfatter innen reklame. Samme år debuterte han med novellen “Trollmannen Ignat og mennesker” (“Koldun Ignat i ljudi”). Hans første roman, *Omon Ra*, kom i 1992. Siden har romanene kommet tett, *Insektiv* (1993: *Žizn´ nasekomych*), *Generasjon P* (1999), *Varulvens hellige bok* (2004: *Svjaščennaja kniga oborotnja*), *Skrekkens hjelm* (2005: *Šlem užasa*) – for å nevne noen. Hans foreløpig siste utgivelser er *T* fra 2009 og *Ananasvann til den skjønne damen* (2011: *Ananasnaja voda dlja prekrasnoj damy*). Pelevin er svært produktiv og skriver stadig nytt, det er derfor svært vanskelig å si noe helhetlig om hans forfatterskap annet enn at han er en mester på satire og at romanene ofte har trekk fra *fantasy* og *science fiction*.<sup>28</sup> Pelevin jobbet i flere år for tidsskriftet *Nauka i religija* som redaktør for orientalsk mystisime. Han er selv praktiserende buddhist og uttalte i et intervju at: “Буддизм – это бирка, которую можно клеить на мои книги. Мне это не обидно. Можно ее и не клеить. Тоже не обидно. Буддизм – это просто осознание того факта, что *все происходит исключительно в уме*.”<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Evracija*, <http://www.evrazia.org/news/9818> (oppsøkt 07.05.11)

<sup>27</sup> Se Mørch, “In Search of the Grand”, 127-129, for dette brevet. Tsargrad er det gamle, poetiske, russiske navnet på Konstantinopel.

<sup>28</sup> Biografiske opplysninger er hentet fra <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/710890/Viktor-Pelevin> (oppsøkt 18.04.11), *Odinnadcat´ besed o sovremennoj russkoj proze: Interv´ju žurnalistki Kristiny Rotkirch s rossijskimi pisateljami*, red. av Anna Ljunggren og Kristina Rotkirch, 61-68 (Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009), [http://www.sn1.no/Viktor\\_Olegovitsj\\_Pelevin](http://www.sn1.no/Viktor_Olegovitsj_Pelevin) (oppsøkt 18.04.11) og <http://eksmo.ru/author/119414/> (oppsøkt 18.04.11)

<sup>29</sup> Ljunggren og Rotkirch, *Odinnadcat´ besed o sovremennoj russkoj proze*, 67, (min kursiv N.K-P.).



## 2.0 Kronotopavhandlingene

Bakhtin ga sitt hovedverk på kronotopen tittelen “Tidens og kronotopens former i romanen. Essays i historisk poetikk” (“Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike”). For enkelthets skyld vil verket som oftest refereres til som ‘kronotopteksten’ eller andre lignende forkortelser. Av samme årsak vil “Dannelsesromanen og dens betydning i realisms historie” (“Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”) refereres til som Goethe-fragmentet eller lignende.

Kronotopessayet ble utgitt etter forfatterens død i 1975, som en del av antologien *Problemer i litteratur og estetikk (Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let)*, som innholdt fem andre essays med *romanen* og *ordet* i romanen – det vil si romandiskurs, som tema. Kronotopteksten ble skrevet nærmere førti år før utgivelsen, mellom 1937 og 1938, sannsynligvis i Kimry hvor han oppholdt seg under deler av sin lange eksilperiode i Kostanaj og Saransk<sup>30</sup>, de avsluttende bemerkningene kom til i 1973<sup>31</sup>.

Goethe-fragmentet kom på trykk først i 1979 i antologien *Ordkunstens estetikk (Ėstetika slovesnogo tvorčestva)*, men ble også skrevet i eksilperioden, nærmere bestemt mellom 1936 og 1938.<sup>32</sup> Denne artikkelen tar også for seg Bakhtins kronotopteori, men hovedfokuset ligger på heltens utvikling. Som i kronotopteksten gjennomgår han de antikke romanformene, middelalderromanen og renessanseromanen. I tillegg gir han en kort gjennomgang av barokkromanen, før han tar for seg hovedtemaet, *dannelsesromanen*. Som tilnavnet skulle tilsi, har ikke hele teksten overlevd. Den skal i tillegg ha inneholdt en større analyse av Goethes bøker om *Wilhelm Meister (Lehrjahre 1795-96, Wanderjahre 1821/1829)*, noe som bekreftes av Bakhtins stadige henvisninger til Goethe-analysen i løpet av artikkelen.<sup>33</sup>

Kronotopartikkelens undertittel, “Očerki po istoričeskoj poëtike”, er interessant med tanke på begrepet ‘historisk poetikk’. Begrepet tyder på at Bakhtin mener kronotopteksten kan være en lære om diktekunsten i et historisk perspektiv, nærmere bestemt romanens historie. En vanskelig oppgave med tanke på at romanens vesen, form og virkemidler er i stadig utvikling, men det var denne produktive kvaliteten som gjorde at Bakhtin satte romanen høyest av alle de litterære genrene.

---

<sup>30</sup> Holquist, “Bakhtin” i *Handbook*, 34-35.

<sup>31</sup> “Ot izdatel'stva” i *Voprosy literatury i estetiki* av Bachtin, 5.

<sup>32</sup> “Primečanija” *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, 414. Holquist, “Bakhtin” i *Handbook*, 34.

<sup>33</sup> Bakhtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 222, 227. Caryl Emerson, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* [1997] (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000), 56.

Kronotopeteksten og de andre artiklene samlet i *Voprosy literatury i estetiki*.

*Issledovaniya raznykh let* var ikke ukjente for den sovjetiske akademia, selv om de ikke hadde vært utgitt før. En gang på 1940-tallet var de blitt delt ut blant Bakhtins venner i manuskripts form.<sup>34</sup> Caryl Emerson påpeker i sin bok *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin* (1997) at disse verkene kom i skyggen av Bakhtins mer kjente utgivelser; Dostojevskij- og Rabelais-monografiene, og originale begreper fra tidligere arbeider som blant andre *kronotop* gikk raskt fra å være uutforskede neologismer til å bli klisjeer tilhørende Bakhtinkulten.<sup>35</sup> Dette er uheldig ettersom Bakhtin selv i innledningen og avslutningen av kronotop-essayet understreker at begrepet nettopp bør videreutvikles.

## 2.1 Forholdet mellom de to kronotopavhandlingene

Morson og Emerson skriver i *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics* (1990) at kronotopeteksten sannsynligvis er ment som en hyllest til romanen slik den fremstår fra det attende århundre og utover. De påpeker at det dermed er merkelig at: “Bakhtin traces the development of the literary chronotope from the Greek romance to Rabelais, but never reaches the genre that best assimilates ‘real historical time’.”<sup>36</sup> Litteraturkritikeren Dmitrij Zatonkij oppfatter også kronotopeteksten som uferdig. I anmeldelsen av antologien, som sto på trykk i tidsskriftet *Voprosy literatury* to år etter utgivelsen, kaller han den konsekvent for en ‘ufullført monografi’: “[...] монография о хронотопе в рецензируемой книге – одна из наименее завершённых.”<sup>37</sup> Etter hans syn makter ikke engang Bakhtins egne avsluttende bemerkinger fra 1973 å utfylle det han oppfatter som et stort hull (*brešč*) i teksten.<sup>38</sup> Bakhtins russiske redaktører, S. G. Bočarov og S. S. Averincev, kommenterer derimot ikke kronotopetekstens åpenbare ufullstendighet. De gir uttrykk for at avhandlingen er forarbeidet til det som skulle være den tredje store monografien fra Bakhtins hånd, nemlig en bok om Johann Wolfgang von Goethe.<sup>39</sup> Morson og Emerson er heller ikke fremmede for den tanken:

As to fill in some of the gaps, Bakhtin in two other essays offered further observations clearly derived from the same complex of ideas: “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel),” apparently a surviving fragment of a complete book on the novel of education, and portions of “Epic and Novel”.<sup>40</sup>

<sup>34</sup> Emerson, *The First Hundred Years*, 107.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>36</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 373.

<sup>37</sup> Dmitrij Zatonkij, “Ob estetike, poetike, literature” i *Voprosy literatury* 1977, nr. 4, 260.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Bachtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 414-418.

<sup>40</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 373-374.

Likevel er de ikke like sikre på forholdet mellom kronotopsteksten og Goethe-fragmentet, som de russiske redaktørene er. Følgende passasje i Goethe-fragmentet underbygger de russiske redaktørenes syn: “Все эти положения развертываются на анализе конкретного материала греческого романа.”<sup>41</sup>, hvis man legger til grunn at analysen det siktes finnes i kronotopessayet, kan presensformen av det imperfektive verbet *razvërtyvat’ sja* tyde på at kronotopsteksten allerede eksisterte da Bakhtin skrev dette, eller i det minste var påtenkt. Uansett bekrefter det tekstenes nære relasjon til hverandre.

Når det gjelder Goethe-fragmentet later ikke Bočarov og Averincev til å betvile at det faktisk er et fragment av en hel bok, de slår fast at manuskriptet gikk tapt under andre verdenskrig,<sup>42</sup> og at bredden i problemstillingen vitner om verkets omfang. Videre sier de at Goethe-teksten består av to fragmenter av verkets prospekt. I det første, “К истори́ческой типологии романа”, gir Bakhtin en kort gjennomgang av tre større romankategorier – konstruert av ham selv, som alle løper forut for dannelsesromanen; *vandringsromanen* (*roman stranstvovaniĭ*), *prøvelsesromanen* (*roman ispytaniĭa*) og *den biografiske roman* (*biografičeskij roman*). Lignende kategorier benytter han også i essayet “Ordet i romanen” (“Slovo v romane”) som han skrev mellom 1934 og 1935.<sup>43</sup> I det andre prospektet, “Postanovka problemy romana vospitaniĭa”, gjennomgår han forskjellige problemstillinger knyttet til dannelsesromanen. Fragmentets siste del er et relativt fullstendig essay kalt “Vremĭa i prostranstvo v proizvedeniĭa Gëte”, hvor han gjennomgår Goethes fornemmelse for tid og rom.<sup>44</sup> Verdt å merke seg er at tittelen på førstnevnte prospektfragment har blitt til en undertittel i Morson og Emersons engelske oversettelse.<sup>45</sup>

## 2.2 Essayet “Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoi poëtiki”

Bakhtin introduserer kronotop-begrepet med henvisning til Albert Einsteins relativitetsteori og Aleksej Ukhtomskijs arbeid om kronotopen i biologien. Begrepet er altså ikke Bakhtins egen neologisme, men et lånebegrep som han omdefinerer til bruk innen litteraturteorien. Han spesifiserer at i litteraturvitenskapelig sammenheng uttrykker den en uløselig forbindelse mellom rom og tid – hvorpå tiden kan sees på som rommets fjerde dimensjon. Den litterære kronotopen i sine ulike speilinger av virkelig historisk tid og rom, er ansvarlig for å skape mening, troverdighet og gjenkjennelse i leseren av det litterære verket, mener han. Det er den

---

<sup>41</sup> Bakhtin, “Roman vospitaniĭa i ego značenie v istorii realizma”, 202.

<sup>42</sup> “Primečaniĭa” i *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, 414.

<sup>43</sup> Se Bakhtin, kapittel fem av “Slovo v romane” i *Voprosy literatury i Ėstetiki. Issledovaniĭa raznyĭ let* (Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1975), 178-233.

<sup>44</sup> “Primečaniĭa” i *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, 415.

<sup>45</sup> Se Morson og Emerson-sitatet over.

realistiske, litterære kronotopens forskjellige utviklingsstadier gjennom romanens historie han søker å klarlegge i dette essayet.

Bakhtin slår fast at det alt i antikken ble utviklet tre viktige *romankronotoper*. Disse tre kronotopene var ifølge ham overmåte produktive og fleksible, og på mange måter avgjørende for det han kaller *eventyrromanen* og dens utvikling helt frem til midten av det attende århundre. Disse romankronotopene fant man i det han kaller tre forskjellige typer *romanenhet*.

Ordet 'enhet' i litteraturteoretisk forstand bringer tankene straks til Aristoteles' *Poetikken* og dramaets tre enheter. Tidens, stedets og handlingens enhet ble utledet fra *Poetikken* av de franske klassisistene, men i virkeligheten var det kun handlingens enhet Aristoteles fremhevet.<sup>46</sup> Ved å bruke det samme begrepet i tilknytning til romanen skaper Bakhtin – bevisst eller ubevisst, en forbindelse mellom Aristoteles' foretrukne genre, tragedien, og sin foretrukne genre, romanen. Dermed blir romanen som genre hevet opp på nivå med tragedien. Som kjent, sammenligner Bakhtin i den senere artikkelen "Épos i roman"<sup>47</sup> nettopp eposet og romanen, med det for øye å heve sistnevntes status til nivå med tragedien.

I den følgende gjennomgangen av kronopteorien vil det benyttes atskillige uetablerte kategorier og begreper, dette er Bakhtins egne begreper og har sjeldent eller aldri en klar parallell i et norsk begrepsapparat, eller i litteraturvitenskapen forøvrig. Å gjennomgå Bakhtins teori uten å benytte disse kategoriene og begrepene fortøner seg som en umulig oppgave og det vil derfor bli gitt forholdsvis direkte oversettelser av disse. Der det er mulig vil begrepene likevel forsøkes nyansert i lys av mer alment etablerte litteraturvitenskapelige begreper.

### 2.2.1 Første type antikk roman

Bakhtin vier forholdsvis stor oppmerksomhet til det han kaller *den antikke roman*, og i de tre første kapitlene av kronopteksten gjennomgår han det han anser for å være de tre hovedtypene innenfor denne romanformen; *den greske roman*, *den romerske roman* og *den greske og den romerske biografi/selvbiografi*. Allerede her differerer Bakhtins begreper sterkt fra de etablerte. De fleste litteraturvitere ville kanskje heller si at den moderne europeiske

---

<sup>46</sup> *Encyclopædia Britannica Online*: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/617949/unities> (oppsøkt 13.05.09)

<sup>47</sup> "Épos i roman" ble gitt som forelesning i 1941 under tittelen "Roman kak literaturnyj žanr", men ikke utgitt før i 1970 i tidsskriftet *Voprosy literatury* og da under tittelen "Épos i roman", dette ifølge utgiverene av Bakhtins antologi *Voprosy literatury i éстетiki. Issledovanija raznyh let* (1975).

romantradisjonen begynner med Cervantes' *Don Quijote* – altså på sekstenhundretallet, eller med den engelske roman på syttenhundretallet, og at det finnes eldgamle *forløpere* til romanen.<sup>48</sup> Til å begynne med kaller Bakhtin de antikke romanene for en type *romanenhet*, dette indikerer at han også er med på en slik tankegang. Men etterhvert går han altså over til å kalle disse *romanenhetene* for *romaner*.

Den første antikke romantypen velger han å kalle *avantjurnyj roman ispytanija*, det vil si *prøvelsens eventyrroman*. Ifølge Bakhtin inkluderer det *den greske* og *den sofistiske roman*, blant annet *Dafnis og Khloe* av Longos og *Efesiaka* av Xenofon av Efesos, samt en rekke andre eksempler som det ikke lenger er forventet at dagens litteraturvitere skal kjenne til. Før fortsettelsen på gjennomgangen av *den greske roman* må det presiseres at på russisk skilles det mellom *skazka* og *avantjura* slik som det på engelsk skilles mellom *fairytale* og *adventure*. På norsk derimot har vi ikke noe slikt skille og betegnelsen *prøvelsens eventyrroman* kan lett gi assosiasjoner til folkeeventyr. Derfor må det poengteres at *prøvelsens eventyrroman* ikke har noe med folkeeventyr å gjøre. En mer gangbar, norsk betegnelse ville kanskje vært noe i retning av *episk roman* eller *episk prosa*. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* kalles denne kronotopen for *opplevelse*, og en norsk betegnelse i tråd med dette kunne vært *opplevelsesroman*. Men i stedet for å lage egne betegnelser som står langt fra originalbetegnelsen, er det som nevnt ryddigere å benytte Bakhtins egne betegnelser – all den tid forskjellen mellom *skazka* og *avantjura* nå er avklart.

I beskrivelsen av *prøvelsens eventyrroman* er Bakhtin på sitt mest konkrete og illustrerer med mange og omfattende eksempler på hva som tilhører denne romankronotopen. Dette er sannsynligvis mulig fordi tid- og rom-fremstillingen i de første kronotopene var enklere og mer generell, samt at den sto lengre ifra realkronotopen enn den gjør i de romankronotoper som kom senere. De antikke romankronotopene blir følgelig lettere å generalisere. Ifølge Bakhtin hadde den såkalte eventyrtiden disse romanene fremstiller alt i antikken nådd sitt høyeste utviklingsnivå, slik at senere tilskudd i denne tradisjonen ikke har

---

<sup>48</sup> I *Encyclopædia Britannica Online* nevnes *Satyricon* av Petronius og *Det gyldne esel* av Apuleius som *forløpere* til den moderne romanen, og at den europeiske roman begynte med Cervantes' *Don Quijote*. I *Store norske leksikon* står det at den moderne roman begynte med 1700-tallets engelske roman, representert ved Richardson, Fielding, Smollett og Goldsmith. I andreutgaven av *Litteraturvitenskapelig leksikon* nevnes bl.a. *Dafnis og Khloe* av Longos og Apuleius' *Det gyldne esel* som *forløpere* til den europeiske romanen (Apuleius nevnes ikke i førsteutgaven), og at *Don Quijote* og den engelske roman spilte en avgjørende rolle for utviklingen av romanen. I *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen* føres genrens historie tilbake til *Don Quijote* og Richardsons *Pamela* (1740), det nevnes at genren har et greskt og romerskt opphav med bl.a. Longos, Apuleius og Petronius (s. 130-133). Man kan spekulere i om ikke noen av oppslagsverkforfatterene er påvirket av Bakhtin når de nevner Apuleius og Petronius, *Litteraturvitenskapelig leksikon* nevner i hvert fall Apuleius først i andreutgaven.

tilført noe vesentlig nytt. De er faktisk så like at Bakhtin mener han lett kan lage et felles plottskjema over typiske motiver som også tar høyde for unntak og avvikelser.<sup>49</sup>

Kort oppsummert viser Bakhtins skjema at det jevnt over er fortellinger om unge, eksepsjonelt vakre og eksepsjonelt kyske par i gifteferdig alder av gåtefullt opphav som tilfeldigvis møtes og straks forelsker seg i hverandre, som danner standarden. Videre støter de på eksepsjonelt mange hindringer for sin kjærlighet, for det er skjebnen eller tilfellet som rår. Hovedpersonene fungerer ikke som aktive katalysatorer for hendelsene ved selv å ta valg. I stedet er de passive helt til ulykken tilfeldigvis rammer dem og de tvinges til handling for å redde seg ut av knipen. Tiden og de mange prøvelsene setter ingen spor på eller i dem. De hverken eldes eller får ny innsikt. De er fremdeles unge, eksepsjonelt vakre og eksepsjonelt kyske når de endelig kan forenes i lykkelig ekteskap. Det er denne kronotopen som så vellykket parodieres i Voltaires *Candide* (1759).

Særlig fremholder Bakhtin at det er de mange tidsadverbene som uttrykker plutselighet eller tilfeldighet som kjennetegner denne romankronotopen; *неожиданно, внезапно, мгновенно, вдруг, уже, как раз, случайно* og *благодаря случайности*. Men også generelle stedsangivelser som *на море, в другую страну* og *к месту* er typiske fordi handlingen alltid finner sted i “*чужой мир в авантюрном времени*”, en fremmed verden i eventyrtilid.<sup>50</sup>

Bakhtins perspektiver strekker seg enda lengre tilbake enn antikken, og han understreker at momentene han nevner langt fra er nye:

Все без исключения перечисленные нами моменты романа (в их отвлеченной форме), как сюжетные, так и описательные и риторические, вовсе не новы: все они встречались и были хорошо разработаны в других жанрах античной литературы: любовные мотивы (первая встреча, внезапная страсть, тоска) были разработаны в эллинистической любовной поэзии, другие мотивы (бури, кораблекрушения, войны, похищения) разработаны античным эпосом, некоторые мотивы (узнавание) играли существенную роль в трагедии, описательные мотивы были разработаны в античном географическом романе и в историографических произведениях (например, у Геродота), рассуждения и речи – в риторических жанрах.<sup>51</sup>

Det betyr med andre ord at de tidligste romankronotopene bygger på helt andre genre som var i bruk forut for disse. Bakhtin kaller den greske romankronotopen for den mest abstrakte og den mest statiske av de store romankronotopene, hvor: ”Мир и человек в нем абсолютно

---

<sup>49</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 237.

<sup>50</sup> Ibid., 239.

<sup>51</sup> Ibid., 238-239.

готовы и неподвижны.”<sup>52</sup> Det kan forstås slik at når romanen er ferdig lest er man nærmest tilbake ved utgangspunktet, men underveis har man fått bekreftet at hovedpersonenes eksepsjonelt gode egenskaper er konstante og ukorrumpbare.

I Goethe-fragmentet har Bakhtin en litt annen tilnærming til kronotopen. Han skisserer opp en organiseringsmodell som blant annet inneholder en større kategori han kaller *prøvelsesroman*. Den første typen antikk roman, det vil si *den greske roman*, faller inn under denne kategorien. Ifølge Bakhtin er romanene i denne typen den mest vanlige i europeisk litteratur og er konstruert som: “[...] ряд испытаний главных героев, испытаний их верности, доблести, смелости, добродетели, благородства, святости и т. п. Это самая распространенная романная разновидность в европейской литературе. К ней относится значительное большинство всей романной продукции.”<sup>53</sup> Helten i denne romantypen fremstilles alltid som ferdig og uforanderlig. Bakhtin mener at det også finnes enda en antikk variant av *prøvelsesromanen*, en som baserer seg på de tidlige, kristne helgenvitaer hvor helgenens tro prøves gjennom lidelser og fristelser.<sup>54</sup> Her avviker Bakhtin fra sin egen fremstilling i kronopteksten, for der setter Bakhtin helgenvitaet i samme gruppe som den andre typen antikk roman.

### 2.2.2 Andre type antikk roman

Ifølge Bakhtin består den andre typen antikk roman strengt tatt kun av to verker: *Satyricon* som man antar er skrevet av den romerske forfatteren Petronius, og *Det gyldne esel* skrevet av den romerske forfatteren Apuleius.<sup>55</sup> Bakhtin påpeker at den andre typen antikk roman også har fellestrekk med satirer, hellenistiske diatriber og noen typer tidlige, kristne helgenvitaer. Helgenvitaene skildrer, ifølge Bakhtin, helgenens liv før og etter den krisen som fører den tidligere synderen inn på den rettskafne vei.<sup>56</sup>

Det kan være praktisk å skille mellom den første og den andre typen antikk roman ved å kalle dem henholdsvis gresk og romersk roman. Bakhtin kaller den andre typen antikk roman *avantjurno-bytovyj roman*, det vil si *hverdagslivets eventyrroman*. Fordi denne kronotopen kjennetegnes av at den allerede omtalte *eventyrtiden* forenes med det Bakhtin kaller *hverdagstid*. Han påpeker at det slett ikke er tale om en mekanisk forening av to typer tid, men heller en sammensmeltning hvor begge tider påvirker hverandre og skaper en ny

---

<sup>52</sup> Ibid., 261.

<sup>53</sup> Bachtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 201.

<sup>54</sup> Ibid., 202.

<sup>55</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 261.

<sup>56</sup> Ibid., 262, 266.

form for tilegnelse av tid i romanen, med andre ord en helt ny romankronotop. I denne kronotopen er ikke tiden sporløs: “Напротив, оно [время] оставляет глубокий и неизгладимый след в самом человеке и во всей жизни его.”<sup>57</sup> Bakhtin understreker at tiden likevel er eventyrlig fordi kun tilfellestyrte, eksepsjonelle og ualmannelige hendelser finner sted. Disse hendelsene er karakterisert av en tilfeldig samtidighet og en tilfeldig ikke-samtidighet, men ifølge Bakhtin har tilfellet begrenset makt over hendelsene. Bakhtin påpeker at den romerske varianten av eventyrtid skiller seg fra den greske ved at det er hovedpersonens egne handlinger som gir tilfellet spillerom, og dermed er alt som tilfeldigvis skjer med ham, hans egen skyld: “Он сам виноват.”<sup>58</sup> Ifølge Bakhtin er det i den andre typen antikk roman, i likhet med de tidlige, kristne helgenvitaene, alltid snakk om et negativt initiativ fra hovedpersonens side som utløsende faktor for tilfellets spill: “Таким образом, первое звено авантюрного ряда определяется не случаем, а самим героем и его характером.”<sup>59</sup> Videre sier Bakhtin at heller ikke siste ledd i den eventyrlige rekken bestemmes av tilfellet. Helten lærer til slutt gjennom drømmer og syner fra gudene hvordan han skal te seg for selv å endre sin skjebne. Dermed fører ikke plottet i hverdagslivets eventyrroman til en bekreftelse av heltens allerede eksisterende egenskaper – som vi ser i den første typen antikk roman, men til: “[...] построению нового образа очищенного и перерожденного героя.”<sup>60</sup> Dette gjør igjen at tilfellet som virkemiddel blir gjenstand for nytolkning, og at: “[...] весь авантурный ряд осмысливается как наказание и искупление.”,<sup>61</sup> altså som straff og bot.

Slik Bakhtin ser det blir de tilfeldige hendelsene avgjørende for hovedpersonens videre livsvei. Han mener det viktigste virkemiddelet i denne typen fremstilling er metamorfosen: “Метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого.”,<sup>62</sup> et helt liv representert gjennom noen få avgjørende hendelser – men uten at verden rundt påvirkes. Videre påpeker Bakhtin at det er overordentlig viktig å legge merke til at helten ikke egentlig hører hjemme i hverdagen. Det at han oppholder seg der en periode, mens han går igjennom metamorfosen, er bare for å gi ham sjansen til lære ting han ellers ikke ville fått lære: “[...] он проходит через бытовую сферу как человек иного мира.”<sup>63</sup> Hverdagens didaktiske

---

<sup>57</sup> Ibid., 267.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., 268.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid., 269.

<sup>62</sup> Ibid., 265.

<sup>63</sup> Ibid., 272.



funksjon fortsetter å være like viktig i denne romantypens videre historie, understreker Bakhtin.

Bakhtin påpeker at metaforen 'livsveien' i denne romankronotopen er identisk med realveien som hovedpersonen går langs. Bakhtin anser altså denne romankronotopen som opphavet til *veiens kronotop*. Oppsummert kan man si at romanens plott omhandler den krisen personen på et tidspunkt i sitt liv gjennomgår og som så blir definerende for hele hans videre liv, han blir gjenfødt. Den eventyrlige-hverdagstiden gir seg dermed ikke utslag i en biografisk, fra vugge til grav-fremstilling av hovedpersonens liv, men fremstiller, som nevnt, de avgjørende eksepjonelle hendelsene som bestemmer skjebnen hans og totalt endrer den kurs han først hadde tatt.

I Goethe-fragmentet innlemmer Bakhtin den andre type antikk roman i kategorien *roman stranstvovanyj*, det vil si *vandringsroman*. Det er denne kategorien som ifølge Bakhtin er begynnelsen på den historiske utvikling som til slutt fører frem til *dannelsesromanen*.<sup>64</sup> I tillegg til den andre typen antikke roman, nevner Bakhtin tre typer roman som ifølge ham også inngår i kategorien vandringsroman; *pikareskroman*, *eventyrlig-pikareskroman* og *spenningsroman*. Han trekker frem eksempler som *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599), *Gil Blas* (1715-35), *Moll Flanders* (1722), samt tre av syttenhundredtallsforfatteren Tobias Smolletts romaner.<sup>65</sup> I tradisjonell litteraturhistorie faller dog alle inn under kategorien 'pikareskroman'. Også gjennomgangen av den andre typen antikk roman er forholdsvis konkret og sammenhengende, men i Goethe-fragmentet endrer Bakhtin radikalt oppfatning av et av de mest vesentlige kjennetegnene ved denne kronotopen.

Der han i kronotopteksten hevder at helten i den andre typen antikk roman gjennomgår forandring mens verden rundt forblir den samme, hevder han i Goethe-fragmentet at hverken personen eller verden rundt ham gjennomgår noen indre endring:

Образ человека в романе – едва намеченный – совершенно статичен, как статичен и окружающий его мир. [...] Если меняется резко положение человека (в плутовском романе из нищего он становится богачом, из безродного бродяги – дворянином), то сам он при этом остается неизменным.<sup>66</sup>

Bakhtin mener altså at hvis det finner sted noen endring så gjelder det personens status og ikke hans personlighet. Det kan tenkes at denne endringen i oppfatning fra Bakhtins side kan

---

<sup>64</sup> Bakhtin, "Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma", 199.

<sup>65</sup> Alle årstall er hentet fra *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/459267/picaresque-novel> (opp søkt 20.08.09)

<sup>66</sup> Bakhtin, "Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma", 200.

være utslag av hvordan romankronotopen fra den andre typen antikk roman utvikler seg videre i pikareskromanen, men dette er ikke mulig å konstatere med sikkerhet.

Som nevnt lar Bakhtin i kronotopteksten tidlige, kristne helgenvitaer inngå i den andre typen antikk roman, mens i Goethe-fragmentet lar han denne type litteratur danne grunnlaget for *prøvelsesromanen*, og ikke *vandringsromanen*, hvor de øvrige eksemplene på den andre typen inngår. Han nevner også at Apuleius' *Det gyldne esel* har elementer i seg som var viktige for dannelsen av den andre varianten av prøvelsesromanen. Det er velkjent at Bakhtin fra tid til annen kommer med selvmotsigelser, sannsynligvis er den inkonsekvente kategoriseringen i dette tilfellet et eksempel på en slik selvmotsigelse. Men det kan også tolkes dithen at de tre kategoriene har endel sammenfallende trekk som Bakhtin vektlegger forskjellig i henholdsvis kronotopteksten og Goethe-fragmentet, og dermed ender opp med en noe annen kategorisering i de to kronotoparbeidene. En tredje mulighet er at han sikter til forskjellige eksempler på tidlige, kristne helgenvitaer i henholdsvis kronotopteksten og fragmentet. For når det gjelder hva slags litteratur som har influert på den andre typen antikk roman, nevner han i kronotopteksten at den også har fellestrekk med *noen typer* kristne helgenvitaer.

### 2.2.3 Tredje type antikk roman

Den siste typen antikk roman Bakhtin gjennomgår kaller han *den biografiske roman*. Han tar forbehold om at dette ikke er en roman i vår forstand av ordet, men heller en genre som har hatt stor innvirkning på både den europeiske biografi og selvbiografi, så vel som den europeiske roman i sin helhet.<sup>67</sup> Hans redegjørelse for den siste typen antikk roman er ikke like lettfattelig som de to foregående, men han bringer likevel opp endel interessante enkeltmoment. Årsaken til at hans gjennomgang av den siste typen antikk roman er mer uklar, bunner i en viss uoversiktighet. Bakhtin deler kategorien i stadig flere grupper og undergrupper av gresk, romersk og hellenistisk biografi og selvbiografi. I tillegg modifierer han disse gruppene nesten i samme setningen som han etablerer dem. Morson og Emerson mener denne uoversiktligheten kommer av at Bakhtin ikke makter å definere det enhetlige han fornemmer mellom den antikke biografi og selvbiografi. De ser to mulige årsaker; enten bringer hans detaljerte kunnskap om antikk litteratur stadig opp modifikasjoner eller så er han ikke like utførlig i dette analysearbeidet som han var i gjennomgangen av den greske romanen.<sup>68</sup> Bakhtins gjennomgang og forståelse av genren er likevel ikke fullt så vag som

---

<sup>67</sup> Bakhtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 280-281.

<sup>68</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 392.

Morson og Emerson legger opp til. Bakhtin kommer tidlig inn på at det finnes en viss overlapping mellom antikk biografi og antikk selvbiografi, og han må sies å være svært opptatt av dette fenomenet.

Bakhtin fastslår at den tredje typen antikk roman presenterer en ny type *biografisk tid* og en ny fremstilling av mennesket på sin livsvei.<sup>69</sup> Han begynner gjennomgangen med den antikke greske selvbiografi og gir den to undergrupper: ‘Den platoniske selvbiografi’ og ‘den retoriske selvbiografi og biografi’. Her dukker den første uklarheten opp. Først skriver Bakhtin at det skal dreie seg om undertyper av *selvbiografien*, men trekker like etter biografien inn i undergruppe to. Dette kan sannsynligvis forklares med at antikkens menneske, ifølge Bakhtin, ikke skilte mellom det indre og det ytre sjelsliv, ei heller mellom det private eller offentlige menneskeliv og dermed ikke mellom selvbiografi og biografi. De to kategoriene blir dermed mer som et referanseverktøy for den moderne leser å regne. Det er den “*публичный характер*” og antikkens gryende forståelse av skillet mellom det offentlige og private mennesket Bakhtin er særlig opptatt av i kapitlet om den tredje typen antikk roman.

Ifølge Bakhtin ligger en kronotop han kaller *livsveien til den som søker sann erkjennelse* til grunn for den platoniske selvbiografi. Han nevner noen av Platons dialoger som eksempel: *Forsvarstalen*, *Faidon*, *Symposion* og *Faidros*.<sup>70</sup> Mens den retoriske selvbiografi og biografi bygger på *enkomionen*, det vil si gresk lovsang, og skapes i *agoraens realkronotop*, det vil si den offentlige plass’ realkronotop. I antikkens Hellas var plassen det stedet hvor all statlig og offentlig virksomhet foregikk, fremholder Bakhtin. Det var slik mennesket kom til å bli definert ved det ytre, synlige og hørbare, og ikke det indre, usynlige og stumme, mener Bakhtin. Han trekker spesielt frem retorikeren Isokrates’ selvbiografi.<sup>71</sup>

Bakhtin diskuterer deretter de antikke romerske selvbiografier, memoarer og biografier. Det han kaller *familiens realkronotop*, det vil si den romerske herskerfamiliens realkronotop, var etter Bakhtins mening opprinnelsen til denne typen biografi. Incentivet var bevaring av tradisjoner, samt å skape et bindeledd mellom tidligere og fremtidige generasjoner, skriver han.<sup>72</sup> Ifølge Bakhtin er ikke tiden like plastisk som i den greske typen, men til gjengjeld er den mer gjennomtrengende.

Ifølge Bakhtin kan den romerske gruppen deles inn i to undergrupper: ‘Energisk biografi’ og ‘analytisk biografi’. Begge skal ifølge ham være influert av Aristoteles’ lære om *enteleki*, som betegner “væremåten hos en ting hvis natur og muligheter (potensialiteter) er

---

<sup>69</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 281.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid., 287.

<sup>72</sup> Ibid., 288.

fullstendig virkeliggjort (aktualisert)”<sup>73</sup>. Bakhtin mener dette utelukker en egentlig tilblivelse av karakteren, og at gjennomgangen av karakterens ungdomstid kun tjener som en utfylling eller befestning av den allerede fullendte karakteren.<sup>74</sup> Dette er en interessant observasjon og man kan litt forenklet se det slik at biografens oppgave blir å fargelegge “innenfor strekene”.

Videre til grunn for undergruppen ‘energisk biografi’, legger Bakhtin det aristoteliske begrepet *energeia*, som han tolker på følgende måte: ”Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»).”<sup>75</sup> Mennesket i denne genren skildres altså i lys av sine handlinger, synlighet, hørbarhet og uttrykksfullhet. Alle rent ytre egenskaper som ikke påvirkes av tiden, bare aktualiserer den og Bakhtin gir Plutarks biografier som eksempel på genren.<sup>76</sup>

Ifølge Bakhtin føres den andre undergruppen, ‘analytisk biografi’, etter et skjema med bestemte rubrikker for karakterens samfunnsliv, familieliv, handlinger i krig, forholdet til venner, minneverdige ord og uttrykk, dyder, laster og utseende.<sup>77</sup> For å bekrefte disse trekkene ved personen det skrives om, gis en til to eksempler som bevis i hver rubrikk. Dermed oppnås en ikke-samtidig eller metakron (*raznovremennyj*) tidsfremstilling i denne typen romersk biografi. Ifølge Bakhtin vektlegges også i denne undergruppen det *helhetlige* ved karakteren. Forskjellen er at første type romersk biografi er ordnet tidsmessig, mens andre type er ordnet systematisk. Bakhtin holder den romerske biografen Sveton som hovedrepresentant for den analytiske typen.<sup>78</sup> Han konkluderer med at alle de omtalte formene for selvbiografi og biografi har en vesentlig offentlig karakter, men at det finnes tre typer modifisert selvbiografi hvor ‘privatiseringsprosessen’ av mennesket og hans liv kan anes, og han nevner blant annet Horats’ ironiske selvbiografi, Ciceros brev til Atticus om sorgen ved sin datters død og Senecas brev som eksempler på disse modifikasjonene.<sup>79</sup>

I kronotopessayet kommer Bakhtin aldri nøyaktig inn på hvordan den biografiske romantypen skal ha påvirket tid- og rom-kategoriene i europeisk litteratur. Det gjør han derimot i Goethe-fragmentet. Også her understreker Bakhtin at en slik genre aldri har eksistert som sådan, men at det i stedet har eksistert prinsipper for den biografiske utformingen av romanhelten.<sup>80</sup> På syttenhundretallet får man ifølge Bakhtin noe som kan kalles *biografisk*

---

<sup>73</sup> Se *Store norske leksikon*, <http://www.snl.no/enteleki> (oppført 25.02.2010).

<sup>74</sup> Bakhtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 290-291.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 291.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 291-293.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 292.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, 293-295.

<sup>80</sup> Bakhtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 206.

*slektsromanen*, og han mener dette er den viktigste varianten.<sup>81</sup> Bakhtins beskrivelse av denne romantypen fører tankene til Amalie Skrams romansyklus *Hellemysrfolket*.<sup>82</sup> Et naturalistisk verk på fire bind som følger en vestlandsslekt gjennom flere generasjoner.

Slik Bakhtin ser det har den biografiske romantypen fem viktige trekk. For det første er plottet basert på grunnleggende og typiske momenter ved ethvert livsløp, som for eksempel fødsel, barndom og ekteskap.<sup>83</sup> For det andre er romanhelten uforanderlig. Det er livet og skjebnen hans som er gjenstand for tilblivelse, som regel bestemt av kategorier som lykke og ulykke eller gjerning og bragd.<sup>84</sup> I *Hellemysrfolket* er personenes skjebne bestemt av arv og miljø, og menneskene har dermed ingen reell påvirkningskraft på egen skjebne. For det tredje kjennetegnes romantypen av den biografiske tid, som i motsetning til eventyrlig tid eller folkeeventyrlig tid, er fullstendig realistisk og forankret i karakterens livsprosess, som ifølge Bakhtin er avgrenset, uforlignelig og irreversibel.<sup>85</sup> Den biografiske tiden består av langvarige perioder (noe som representeres ved slekters gang) tilknyttet en historisk epoke, og øyeblikk og plutselighet mister nesten helt sin betydning.<sup>86</sup> Generasjonenes inntreden i den biografiske romantypen åpner for første gang for berøring mellom ikke-samtidige (*raznovremennyj*) liv.<sup>87</sup> For det fjerde er verden i den biografiske roman ikke lenger en ufullstendig, naturalistisk eller eksotisk-abstrakt bakgrunn for helten (som den er det i henholdsvis *vandringsromanen* og *prøvelsesromanen* ifølge Bakhtin), men en mer realistisk gjengivelse av virkeligheten og en livsbestemmende essensialitet for helten.<sup>88</sup> For det femte mener Bakhtin at bildet av romanhelten består av både positive og negative trekk som forblir uforandret. Bakhtins viktigste poeng synes å være at begivenhetene former heltens skjebne, men ikke hans karakter.<sup>89</sup>

## 2.2.4 Problemet med historisk inversjon og den folkloristiske kronotop

I avslutningen av gjennomgangen av romanens antikke former, gjør Bakhtin seg noen interessante betraktninger om fellestrekk ved tilegnelsen av tid i disse. Ifølge ham er det et visst minimum av tidsfylde (*polnota vremeni*) i den antikke roman, fordi alle litterære

---

<sup>81</sup> Ibid., 206-207.

<sup>82</sup> *Hellemysrfolket* består av *Sjur Gabriel*, *To venner* (begge 1887), *S. G. Myre* (1890) og *Avkom* (1898).

<sup>83</sup> Bakhtin, "Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma", 207.

<sup>84</sup> Ibid.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid., 208.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> Ibid., 209.

skildringer (*obraz*)<sup>90</sup> nødvendigvis er skildringer av tid.<sup>91</sup> Med ‘fylde’ mener han sannsynligvis ‘realisme’ eller ‘troverdighet’, fordi skildringer av tid nettopp er Bakhtins målestokk for graden av realisme i et verk. Videre sier han at tidens fylde i den antikke roman har en dobbelthet i seg. Denne dobbeltheten består i en tilstedeværelse av *fantastiske* så vel som *realistiske* elementer.

Ifølge Bakhtin har det første og mest dominerende elementet sine røtter i den folkemytologiske<sup>92</sup> tidsfylde, mens det andre elementet er forbundet med avsløringen av sosiale motsetninger.<sup>93</sup> Bakhtin mener at enhver slik avsløring uunngåelig skyver tiden inn i fremtiden, og derfor er dette en tendens mot en mer realistisk tidsenhet. Han viser til at eksempler på dette særlig finnes i *hverdagslivets eventyrroman*, altså den andre typen antikk roman.

Ifølge Bakhtin var den realistiske tendensen likevel for svak til å hindre det han kaller “novelliseringen” (*novellističeskoe raspadenie*)<sup>94</sup> av det store eposets former, det vil si at eposets former ble oppløst i kortere fortellinger. Han mener det er viktig å stanse opp her, ved det han kaller en bestemt særegenhet ved tidsfornemmelsen. Ifølge ham øvet denne stor innflytelse på utviklingen av litterære former og bilder. Denne særegenheten finnes i det han kaller *historisk inversjon*. Historisk inversjon er å skildre noe *som om* det har funnet sted i fortiden, skriver han og utdyper:

Чтобы наделить *реальностью* тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе.<sup>95</sup>

Det som skildres med historisk inversjon er altså noe som egentlig bare kan eller bør realiseres i fremtiden, men fremstilles i fortiden for å gis mer tyngde. Konsekvensen av dette grepet, skriver Bakhtin, er at *fremtiden tømmes for kraft*.<sup>96</sup>

Et annet grep som ifølge Bakhtin har samme type relasjon til fremtiden, er det *eskatologiske*. Bakhtin mener at også eskatologien tømmer fremtiden for kraft, men på en litt annen måte enn den historiske inversjonen. I eskatologien tenkes fremtiden som *alle tings ende*, og den enden kan være negativ eller positiv:

---

<sup>90</sup> Hos Bakhtin er begrepet *obraz* forøvrig et tema i seg selv.

<sup>91</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 296.

<sup>92</sup> Bakhtins begrep *folkemytologisk* er her mest sannsynlig et annet ord for *folkloristisk*.

<sup>93</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 297.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ibid., 298, (min kursiv N.K-P.).

<sup>96</sup> Ibid., 297-298.

В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царствия божия, – важно лишь, что *конец* *полагается всему существующему*, и притом конец относительно близкий.<sup>97</sup>

Ifølge Bakhtin er altså poenget med historisk inversjon, så vel som med eskatologien, å synliggjøre hvordan den virkelige fremtiden kan og bør være.

Bakhtin opplever at tiden som fremstilles med disse teknikkene ikke er løsrevet fra den virkelige tids rammer eller begrensninger, det samme gjelder fremstillingen av rommet handlingen utspiller seg i. Han mener at folkloren som ligger til grunn for disse fremstillingene er en *realistisk fantastikk*: “[...] она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира [...]”<sup>98</sup> Ifølge Bakhtin ble denne folkloristiske realismen en uuttømmelig kilde til realisme for all litteratur, også for romanen, og da særlig i middelalderen og renessansen.<sup>99</sup> Det som for Bakhtin er et helt selvfølgelig begrep, er ikke alltid like selvfølgelig for en norsk leser. Betydningen til begrepene *folklore* og *folkloristisk realisme* er kanskje ikke helt tydelig. Men sannsynligvis snakker Bakhtin om folkelig tro, myter og fortellinger som forfattere gjennom tidene har kunnet nyttiggjøre seg av i egen diktning. Nikolaj Gogols bondefortellinger er sannsynligvis et godt eksempel på litteratur som har sin rot i slik *folkloristisk realisme*.

Som gjennomgangen av kronotopteksten hittil har vist, mener Bakhtin at tilblivelse er det viktigste kriteriet ved den realistiske romanhelten. Uten en fremtid som er vital og troverdig, vil det ikke kunne finne sted noen virkelig tilblivelse. Bakhtinforskerne Morson og Emerson kaller historisk inversjon og eskatologi for *utopiske kronotoper* og slår fast at *utopi* og *realisme* er tradisjonelle fiender. Morson og Emerson tolker derfor denne fjerde delen av kronotopteksten som et angrep på utopisk tenkning fra Bakhtins side.<sup>100</sup> Deres oppfatning støttes av Bakhtins gjennomgang av *den rabelaisianske kronotop*. Her oppsummerer Bakhtin tilstanden ved overgangen fra middelalderen til renessansen, og det som han så som Rabelais’ oppgave i situasjonen:

Задача Рабле – собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. [...] Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не созидующим. [...] Нужен был новый

<sup>97</sup> Ibid., 298, (min kursiv N.K-P.).

<sup>98</sup> Ibid., 300.

<sup>99</sup> Ibid., 301.

<sup>100</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 397.

хронотоп, позволяющий связать реальную жизнь (историю) с реальной землей. Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время [...].<sup>101</sup>

Bakhtins syn på gjengivelsen av tid og rom i Rabelais' verker vil tas opp igjen senere i gjennomgangen av kronopteorien.

### 2.2.5 Middelalderromanen

I femte del av kronopteksten har Bakhtin kommet frem til det som burde kunne kalles *middelalderromanen*, hvis man følger logikken i de forutgående kapitlene. Det er særegenhetene ved tiden og dermed kronotopen i middelalderens *ridderroman* som interesserer Bakhtin. Han kaller kronotopen i denne romanen *en mirakuløs verden i eventyrtid*.<sup>102</sup> Ifølge Bakhtin er det hovedsakelig eventyrtid av den greske typen som virker i *ridderromanen*. I noen romaner finner man også tidsgjengivelse som står den romerske typen nærmere, det vil si at eventyrtiden er blandet med hverdagstid.<sup>103</sup> Ifølge Bakhtin er fenomenene i *ridderromanen* – som i *den greske romanen*, styrt av tilfeldig samtidighet, tilfeldig ikke-samtidighet og plutselighet. Og som i *den greske roman* foregår handlingen i en fremmed, abstrahert verden.<sup>104</sup> Også i *ridderromanen* må helten igjennom diverse prøvelser, men Bakhtin finner at det hovedsakelig er hans troskap i kjærlighet og troskap til ridderkodeksen som testes. Ifølge Bakhtin er lek med identitet også sentralt.<sup>105</sup> Det nye ved *ridderromanen* er at plutselighet har blitt *det normale*, til og med det forventede. I den greske romanen var plutseligheten midlertidig før normaltstanden ble gjenopprettet på ny. Også verdenen får i *ridderromanen* en ny nyanse: ”Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится *обычным* (не переставая быть чудесным).”<sup>106</sup> Videre slår Bakhtin fast at også det uventede blir det forventede. Bakhtin finner også et nytt trekk ved helten. I *ridderromanen* oppsøker han selv eventyrene, mens den greske helten ble *rammet* av dem. I tillegg er helten i *ridderromanen* individuell, men samtidig representativ, skriver Bakhtin.<sup>107</sup> Med det mener han at heltene i *ridderromanene* kan opptre som hovedperson i flere forskjellige romaner – til og med skrevet av forskjellige forfattere. Ridderromanheltene er “герои циклов” hevder han. Han tilhører ikke enkeltforfatteren slik som den greske

<sup>101</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 355.

<sup>102</sup> Ibid., 304.

<sup>103</sup> Ibid., 301.

<sup>104</sup> Ibid., 301-302.

<sup>105</sup> Ibid., 301.

<sup>106</sup> Ibid., 302, (min kursiv N.K-P.).

<sup>107</sup> Ibid., 303.



romanhelten gjorde.<sup>108</sup> På dette punkt mener Bakhtin at *ridderromanen* står nærmest eposet og ikke den greske romanen. Ridderhelten tilhører et slags felles skattkammer av bilder (*obrazy*) skriver han, men forskjellen fra eposet er at dette felles skattkammeret ikke er nasjonalt, men internasjonalt.<sup>109</sup>

Bakhtins kapittel om *ridderromanen* er nærmest strukturert som en komparativ analyse av den første typen antikk roman og *ridderromanen*, og blir derfor logisk og konsis i sin fremstilling. I Goethe-fragmentet plasserer Bakhtin *ridderromanen* naturlig nok sammen med den første typen antikk roman i kategorien *prøvelsesroman*. Her er Bakhtins fremstilling av *ridderromanen* helt sammenfallende med den fremstillingen han gir i kronotopessayet. Ifølge ham var *ridderromanen* påvirket av begge de forutgående typene for *prøvelsesroman*, basert på henholdsvis *den greske romanen* og helgenvitaet.<sup>110</sup> Han understreker også at tiden i *ridderromanen* – i forhold til de andre typene *prøvelsesroman*, er av en mer *folkeeventyrlig* (*skazočnoe vremja*) karakter. Denne type tid er karakterisert av *brudd på normale tidskategorier*, for eksempel kan arbeid som i virkeligheten tar årevis, gjennomføres på *en natt*.<sup>111</sup>

I forbindelse med gjennomgangen av *ridderromanen* kommer Bakhtin i kronotopteksten inn på en annen type middelalderverk – og her må han sies å bevege seg litt på siden av sitt eget prosjekt. For blant eksemplene han nevner er Dantes *Guddommelige komedie* (cirka 1308-1321) og *Roman de la rose* av Guillaume de Lorris og Jean de Meun (påbegynt cirka 1225).<sup>112</sup> Dette er verker skrevet på vers og burde dermed ikke høre hjemme i det Bakhtin selv har definert som en artikkel om *romankronotopens historie*. Betragtningene fremstår likevel som svært relevante, spesielt et av poengene forekommer å være interessant i forbindelse med den påfølgende analysen av de to post-sovjetiske verkene. Dette gjelder Bakhtins syn på den realistiske tidsgjengivelsens begrensning.

Bakhtin skriver at middelalderverkene i innhold var encyklopediske og i form organiserte som “visjoner”. Verkene bygget på en sterk fornemmelse av at en epoke, det vil si middelalderen, var over. En realistisk tidsgjengivelse kan ikke formidle alle motsetninger og spenninger som preger slutten av en epoke, hevder Bakhtin.<sup>113</sup> Derfor har alle tid-rom bilder samt handlingen enten en allegorisk karakter eller en symbolsk karakter i slike verker. Ifølge

---

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Bachtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 202.

<sup>111</sup> Ibid., 204.

<sup>112</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 305-306.

<sup>113</sup> Ibid., 306.

Bakhtin er det siste tilfellet i *Den guddommelige komedie*.<sup>114</sup> Hans skriver at Dante strukturerer tiden vertikalt: “Он строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес.”<sup>115</sup> Bakhtin mener at Dante slik oppnår evig sameksistens mellom fenomener som vanligvis er adskilt av tiden. I en slik tidsgjengivelse har begreper som “tidligere” eller “senere” ingen plass: “[...] их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как *одновременный*.”<sup>116</sup>, skriver Bakhtin. Slik avdekkes den sanne meningen med det som var, er og skal bli, ifølge Bakhtin.<sup>117</sup>

### 2.2.6 Tre figurer med rot i middelalderen

Fra gjennomgangen av blant annet Dantes *Guddommelige komedie* beveger Bakhtin seg enda et stykke ut på siden av hva kronotopteksten kanskje burde ta for seg. Han ser på tre figurer som ifølge ham dukker opp i det han kaller folkloristisk og halv-folkloristisk litteratur av satirisk og parodisk karakter, som skal ha utviklet seg parallelt med middelalderens større genre. Grunnen til at han gjennomgår disse figurene må ligge i det at de, ifølge ham, fikk stor betydning for utviklingen av den europeiske roman. Bakhtin kaller disse figurene for *skøyeren (plut)*, *narren (šut)* og *dåren (durak)*. Ifølge ham var disse figurene ikke nye, men kjent fra antikken og det fjerne østen. I middelalderen gjennomgikk de en rekke transformasjoner, skriver Bakhtin, og det var disse endringene som gjorde at de fikk stor betydning for den europeiske romanens videre utvikling etter middelalderen. Bakhtin mener figurene evnet å skape egne, små verdener rundt seg – det vil si særegne kronotoper, fordi de har “retten til å opptre som fremmede i verden”.<sup>118</sup> Han fremhever latteren disse figurene står for og som de fremkaller:

Фигуры эти и сами смеются, и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадной характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа: ведь все бытие этих фигур, как таких, сплошь и до конца вовне, они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнить (правда, не свое, а отраженное чужое бытие, – но другого у них и нет). Этим создается особый модус овнешнения человека путем пародийного смеха.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid., 307.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid., 309.

<sup>119</sup> Ibid., 309-310.

En annen, interessant funksjon ved disse figurene er den innflytelse de, ifølge Bakhtin, øvet på forfatterens (*avtor*) posisjon i romanen og forfattersynspunktet.<sup>120</sup> Figurene kunne selv opptre som hovedpersoner og samtidig være bærere av forfattersynspunktet, dette gjorde det for første gang mulig å blottlegge det indre mennesket, skriver Bakhtin.<sup>121</sup>

Kapitlet om skøyeren, narren og dåren virker som sagt til å være litt på siden av det kronotop-essayet ellers behandler, og det kan være vanskelig å forstå grunnen til at Bakhtin vier temaet et eget kapittel i dette essayet. I tillegg til den betydningen han mener figurene hadde for den videre utviklingen av den europeiske roman, oppgir Bakhtin at gjennomgangen også er nødvendig for den påfølgende analysen av noen av romanens former, især Rabelais' og Goethes.<sup>122</sup> Man kan også se det slik at Bakhtins gjennomgang av de tre figurene på sett og vis binder kronopteorien sammen med hans arbeider som omhandler latteren og karnevalet, samt forfatteren og helten. Morson og Emerson, på sin side, karakteriserer dette kapitlet som det mest "ugjennomtrengelige" Bakhtin skrev i hele sin tredje periode.<sup>123</sup>

### 2.2.7 Renessanseromanen

I sin gjennomgang av romankronotopens historie gjør Bakhtin en kronotopisk analyse av Rabelais' fire første bøker om *Gargantua og Pantagruel* (1532-1552). Morson og Emerson påpeker i *Creation of a Prosaics* at Bakhtins tolkning av *Gargantua og Pantagruel* i dette verket skiller seg fra den tolkningen han senere gir i doktoravhandlingen, *Tvorčestvo Fransua Rable* (1965). Ifølge dem er den første tolkningen humanistisk mens den andre tolkningen er *antihumanistisk*.<sup>124</sup> Dette er en viktig observasjon, men å gå videre inn i en selvstendig sammenligning av Bakhtins to tolkninger av Rabelais faller utenfor rammene av denne oppgaven. Bakhtins analyse av Rabelais' verker i kronotopessayet er svært omfattende og det kan til tider virke noe eksessivt å gjennomgå verkene i den detalj som han gjør. Særlig fordi essayets tittel gir inntrykk av en mer generell gjennomgang av kronotopens historiske utvikling, og fordi Bakhtin tydelig indikerer at *den realistiske kronotopen* er idealet. Analysen av Rabelais' verker tjener likevel som en fin demonstrasjon av kronotopisk analyse i praksis.

Bakhtin beskriver hos Rabelais en tro på jordisk spatial og temporal adekvans (*adekvatnost*) som står i motsetning til middelalderens allerede omtalte vertikale tidslinje. I kronotopeteksten hevder Bakhtin at Rabelais' prosjekt er:

---

<sup>120</sup> Ibid., 310.

<sup>121</sup> Ibid., 313.

<sup>122</sup> Ibid., 310.

<sup>123</sup> Morson og Emerson, *Creation of a Prosaics*, 401.

<sup>124</sup> Ibid., 441.

[...] очищение пространственно-временного мира от разлагающих его моментов потустороннего мирозрения [...]. Эта полемическая задача сочетается у Рабле с положительной – воссоздание адекватного пространственно-временного мира как нового хронотопа для нового гармонического, цельного человека и новых форм человеческого общения.<sup>125</sup>

Slik Bakhtin ser det, gjenskaper Rabelais et verdensbilde som passer det nye mennesket, det vil si renessansemennesket, ved hjelp av det groteske og det overdrevne. Han gjenoppretter et positivt syn på menneskekroppen, skriver Bakhtin:

Дело в особой связи человека и всех его действий и всех событий его жизни с пространственно-временным миром. Мы обозначим это особое отношение как адекватность и прямую пропорциональность качественных степеней («ценностей») пространственно-временным величинам (размерам).<sup>126</sup>

Det vil si hyperbolisering av gode/positive ting og forarmelse/degenerering av dårlige/negative ting, alt som er godt må finnes i overflod og alt som er dårlig må tilintetgjøres.<sup>127</sup> Bakhtin mener at en av de mest grunnleggende kategoriene hos Rabelais nettopp er *vekst*. Det som er av det gode, det som har verdi, får et konkret spatio-temporalt uttrykk i form av overdreven vekst og utbredelse i rommet.

Et eksempel Bakhtin nevner er borgen som har 9332 toaletter, hvert utstyrt med speil innrammet i rent gull, besatt med perler.<sup>128</sup> Denne ekstreme overfloden av toaletter og edelt metall skal fortelle oss at disse tingene er gode. Metoden resulterer altså i det Bakhtin kaller den usedvanlige rom-tid dimensjonen (*prostor*) i Rabelais' roman, beskrevet i sitatet over.

Borgeksemplet fører oss direkte videre til det Bakhtin mener er essensen i Rabelais' kunstneriske metode, nemlig å bryte ned falske forbindelser og å opprette nye forbindelser, som er overraskende, men sannere naboskap mellom ideer og ting.<sup>129</sup> Bakhtin hevder at Rabelais bruker bestemte *kategorier (rjady)* til nedbrytning av de gamle, falske forbindelsene og opprettelse av de nye, sannere forbindelser. Bakhtin identifiserer syv kategorier: 1) menneskekroppen i anatomisk og fysiologisk utsnitt; 2) klær; 3) mat; 4) drikkevarer og drukkenskap; 5) kjønnsakten; 6) død; 7) avføring.<sup>130</sup> Bakhtin finner at disse kategoriene kan opptre alene eller i forskjellige, overraskende kombinasjoner. Det er det han kaller "den

---

<sup>125</sup> Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 318.

<sup>126</sup> Ibid., 316.

<sup>127</sup> Ibid., 317.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid., 318.

<sup>130</sup> Ibid., 319.

rabalaisianske latter” som henholdsvis ødelegger og avdekker de falske og de sanne naboskap.<sup>131</sup>

Bakhtin hevder at Rabelais’ detaljerte og groteske fremstilling av menneskekroppens fysiologi og anatomi gjenreiser kroppens verdighet, som forsvant under middelalderen, og gir menneskekroppen en ny plass i den materielle verden. Det kan oppfattes slik at Bakhtin anser Rabelais’ detaljerte og nøyaktige gjengivelser av alt kroppslig som en feiring av menneskekroppen, og dermed en rehabilitering av dens rykte. Ifølge Bakhtin forsøker Rabelais med dette å konstruere et helt verdensbilde rundt det kroppslige mennesket, og slik blir menneskelegemet en konkret målestokk for verden.<sup>132</sup>

Som et eksempel trekker Bakhtin frem scenen der moren til Pantagruel dør under dennes fødsel, her gjenoprettes det opprinnelige naboskapet mellom død og fødsel ved hjelp av latteren. Faren, Gargantua, er i tvil om han burde gråte over tapet av sin kone eller le over synet av sin nyfødte sønn. Resultatet blir at når han: ”Вспоминая жену, «Гаргантюа ревел, как корова. И вдруг начинал смеяться, как теленок, вспомнив про Пантагрюэля».”<sup>133</sup> Bakhtin kaller det for Rabelais’ “веселая смерть”,<sup>134</sup> og konkluderer med at det er disse nye forbindelsene som skaper den særegne *rabalaisianske kronotopen*.

### 2.2.8 Den folkloristiske tidsfornemmelse

Kapitlet om *folkloristisk tid* oppleves som en viktig utdypning av Rabelais-analysen og begrepene Bakhtin benytter der. Selv om han fremfører mange gode og interessante poenger, forekommer det å lede lengre bort fra den historiske gjennomgangen av *den realistiske kronotopen*. På den annen side utgjør *den folkloristiske tid* en god kontrast til *den realistiske tid*. Ifølge Bakhtin fant Rabelais grunnlaget for sin fremstilling av tid i *folklorens* motiver og bilder. Han mener den spesifikke *folkloristiske* tidsfornemmelsen ble dannet på det han kaller “det klasseløse jordbruksstadiet i menneskesamfunnets utvikling”.<sup>135</sup> Her er det noe vanskelig å følge Bakhtin, men kanskje tenker han på et stadium i førhistorisk tid, eksempelvis steinalderen eller jernalderen.

Ifølge Bakhtin er *folkloristisk tid* en total enhetstid, det vil si at tiden omfattet alle aspekter ved menneskenes liv, såvel det personlige og hverdagslige, som det kollektive og historiske. Bakhtin mener at denne tiden er maksimalt fremtidsrettet, fordi alle handlinger

---

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid., 320.

<sup>133</sup> Ibid., 347.

<sup>134</sup> Ibid., 348.

<sup>135</sup> Ibid., 355.

skjer med tanke på å ivareta nettopp fremtiden; man sår for i fremtiden å kunne høste.

*Folkloristisk tid* er romlig og konkret, ikke adskilt fra jorden og naturen, skriver han.<sup>136</sup>

Bakhtin finner at menneskelivet og naturens liv heller ikke kan skilles fra hverandre, og de

opptas i de samme kategoriene. For eksempel kan årstider brukes som bilde på menneskets

aldre. Ifølge Bakhtin er *individet* ikke ennå blitt et begrep, og derfor er dette en kollektiv tid.

Tiden er “плотно, необратимо (в пределах цикла), реалистично.”<sup>137</sup> Bakhtin påpeker at det

er *det sykliske* som gjør tiden realistisk. Bakhtin anser nesten alle aspektene ved folkloretiden

som verdifulle og dermed positive,<sup>138</sup> bortsett fra folkloretidens sykliske trekk. Det er for ham

negativt og begrensende. Han mener dens repetitive bevegelse står i veien for ekte tilblivelse.

Bakhtin understreker at hans karakterisering av *folkloristisk tid* er gitt på bakgrunn av vår

forståelse av tid og at han dermed ikke anser det som et faktum i urmenneskets bevissthet,

men i stedet som et faktum av hvordan de levde.<sup>139</sup>

Ifølge Bakhtin dannes samtidig en avspeiling av denne tiden i språket og: “[...] в древнейших мотивах и сюжетах, отражающих временные отношения роста и *временной смежности* разнохарактерных явлений (соседства на основе единства времени).”<sup>140</sup> Det

var motiver og plott som vi kjenner fra Bakhtins rabelaisianske kategorier (*rjady*): Mat,

drikke, samleie, fødsel og død. Ifølge Bakhtin var de uløselig knyttet til blant annet kampen

for tilværelsen og derfor ikke oppfattet som en del av privatlivet, men derimot som et felles

anliggende.<sup>141</sup> Dette nettverket av motiver og plott danner det Bakhtin altså ynder å kalle

*naboskap* hos Rabelais. Bakhtin beskriver dem som forskjellige sider av en felles begivenhet,

nemlig den sykliske fruktbarhet og vekst. Han peker på at alle naboskapets elementer er

likeverdige fordi de er like nødvendige for å oppnå fruktbarhet og vekst i livet.<sup>142</sup> Bakhtins

sterke fokus på *kategorier (rjady)* og *naboskap* demonstrerer kanskje hvor fruktbar en

kronotopisk analyse kan være i den forstand at Bakhtin åpenbart benytter den som innfallsport

til nye assosiasjoner og vinklinger på vanlige motiver som kjærlighet, fødsel og død.

Bakhtin tenker seg at samfunnets videre utvikling i sosiale og klassemessige skiller

etterhvert skaper vesentlige forandringer i *folkloretiden*. Han ser for seg at alle de eldgamle

naboskapene mister sin tilknytning til virkeligheten og at enkeltelementene ikke lenger er

likeverdige. Livet er ikke lenger kollektivt og livets individuelle kategorier (*rjady*) begynner å

---

<sup>136</sup> Ibid., 357.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Ibid., 359.

<sup>139</sup> Ibid., 359-360.

<sup>140</sup> Ibid., 356.

<sup>141</sup> Ibid., 358.

<sup>142</sup> Ibid., 359-360.

skilles ut og danner nye naboskap. Det betyr at eksempelvis unnfangelse og død ikke lenger er naturlige naboer. Ifølge Bakhtin blir den kjønnslige sfæren borte fra de offisielle genrene og opptrer kun i sublimert form som *kjærlighet*, og kjærligheten blir etterhvert et sentralt og grunnleggende motiv i individets plott.<sup>143</sup> Bakhtin påpeker at *døden* blir en endelig slutt for individet og forbindes ikke lenger med fruktbarheten. Likevel bevares noen rester av de eldgamle naboskapene, men da i metaforisk form, skriver han. For eksempel kan skurdkaren (*žnec*) og høsten (*žatva*) være en metafor for døden.<sup>144</sup>

Bakhtin forklarer at denne individualiseringsprosessen, hvor: “[...] смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь.”,<sup>145</sup> omgjorde livets store realiteter til private anliggender og med det faller kampen mot naturen bort. Fra å være delaktig i begivenhetene, finner Bakhtin at naturen kun ble et sted hvor handlingen utspiller seg. Det vil si et landskap uten reale forbindelser til naturen.<sup>146</sup> Selv om tidens totale enhet ifølge Bakhtin gikk i oppløsning i samfunnet, opplever han at den finnes bevart i folkloren og som metaforer i språket. Bakhtin hevder at Rabelais’ nærmeste og direkte kilde til *enhetstiden* var det han kaller middelalderens og renessansens *folkelige latterkultur* (hvilket, som han selv nevner, han analyserer i ett av sine andre arbeider).

Bakhtins stadige tilbakevending til Rabelais kan virke noe overdrevent, men det er viktig å huske på at han holder Rabelais som en unik forfatter i romanens historie og utvikling. Dessuten ble kronotopessayet skrevet noen år før Rabelais-monografien,<sup>147</sup> det er derfor ikke underlig om Bakhtins sterke interesse og beundring for Rabelais er tilstede allerede i dette verket.

### 2.2.9 Den idylliske kronotop

I fortsettelsen av utredningen av *den folkloristiske tidsfornemmelsen* tar Bakhtin for seg *den idylliske kronotop* i romanen, en kronotop han mener har eksistert i en mengde forskjellige varianter opp gjennom tidene helt siden antikken. I denne romankronotopen gjenopprettes det han kaller de eldgamle naboskap og *folkloretiden*. Gjennomgangen er ifølge Bakhtin nødvendig for å forstå Rabelais’ verden. Det er muligens riktig – nødvendig er den i hvert fall for å forstå *hvordan Bakhtin forstår Rabelais’ verden*.

---

<sup>143</sup> Ibid., 362, 364.

<sup>144</sup> Ibid., 365.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Ibid., 366.

<sup>147</sup> Gary Saul Morson og Caryl Emerson (red.), *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges* (Illinois: Northwestern University Press, 1989), 1.

Bakhtin slår fast at *den idylliske kronotop* er en meget viktig type i romanens historie. Han skjelner mellom rene typer (*kjærlighetsidyll*, to typer *arbeidsidyll*; jordbruks- og håndverks-, samt *familieidyll*), samt blandingsformer som domineres av en eller flere av de rene formene. Han oppgir at disse typene er forskjellige også i hvilken grad gitte fenomener er metaforisk eller realistisk trukket inn i idyllens enhet (*celoe*), det er forskjeller i graden av handlingsdriv (*sjuzetnost*), mengden poetiserende momenter og type sublimering.<sup>148</sup> Men sett i lys av Bakhtins problemstilling, har de alle visse fellestrekk bestemt av deres felles relasjon til *folkloretidens* totale enhet.

For det første er enheten mellom generasjonenes liv bestemt av stedets enhet. Det vil si at slekten er stedsbundet i århundrer, og dermed smelter vugge og grav, barndom og alderdom sammen og tiden blir syklisk.<sup>149</sup> For det andre, forholder idyllen seg kun til livets mest grunnleggende realiteter, mener Bakhtin. Det vil si kjærlighet, fødsel, død, ekteskap, arbeid, mat og drikke og alder. Det tredje og siste fellestrekket er ifølge Bakhtin tett forbundet med det første. I idyllen forenes menneskets liv med naturens liv, det vil si at det er enhet i rytme og i begreper for natur- og menneskeliv.<sup>150</sup> Dette samsvarer med Bakhtins beskrivelse av hvordan *folkloretiden* dannet avspeilinger i språket.<sup>151</sup>

Bakhtin mener at *kjærlighetsidyllen* i kombinasjon med *familieidyllen* eller *jordbruksidyllen* har kunnet danne grunnlag for forskjellige romantyper, som henholdsvis *dannelsesromanen* (Goethes *Werther*) og *hjemstavnsromanen* (*oblastničeskij roman*) (Gotthelf, Immermann, Keller).<sup>152</sup> Idyllen har også på forskjellig vis øvet innflytelse på *den sentimentale romanen* (Rousseau), på *familie-* og *slektsromanen* (Dickens og Fielding), samt på ulike romaner med det Bakhtin kaller 'mann av folket'-bipersoner (Scott, Proust).

Ifølge Bakhtin blir *nedbrytning* av idyllen etterhvert et viktig tema i den nyere tids romaner. Han utskiller og navngir fire forholdsvis spesifikke linjer innenfor dette grunntemaet. "Den klassiske linje", her oppdrar mennesket seg selv (representert ved verk av Goethe, Goldsmith og Jean Paul); "nedbrytning av den idylliske verdensanskuelse i møte med kapitalismen" (representert ved verk av Stendhal, Balzac og Flaubert); "rabelaisiansk-idyllisk-linje" (representert ved verk av Sterne, Hippel og nok en gang Jean Paul), det vil si kombinasjon av det idylliske og alt det Rabelais representerer; "mann av folket-linjen" (representert ved skildringen av tjenestefolk i Scotts, Dickens', Maupassants og Prousts

---

<sup>148</sup> Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 373.

<sup>149</sup> Ibid., 374.

<sup>150</sup> Ibid., 375.

<sup>151</sup> Se kapittel 2.2.8.

<sup>152</sup> Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 375.



verker), ifølge Bakhtin er denne karakteren bærer av en nødvendig folkelig visdom som hovedpersonene har mistet.<sup>153</sup> Med analysen av *den idylliske kronotop* er Bakhtin tydeligvis opptatt av å få frem at mange av de viktigste verkene i den moderne romanens historie er påvirket av eller polemiserer mot restene av det han kaller *den idylliske kronotop*. Dette er interessant, men observasjonene fremstår som ufullstendige fordi han ikke viser hvordan dette foregår eller kontrasterer med verkene egentlige, dominerende kronotoper. Dermed fremstår kapitlet om *den idylliske kronotop* som noe oppramsende.

Bakhtin avslutter opprinnelig kronotopteksten med en analyse av latteren i Rabelais' verk, og runder slik av gjennomgangen av *den rabelaisianske kronotop*, *den folkloristiske tid* og *den idylliske kronotop*. Bakhtin mener at latteren var det eneste momentet ved *folkloretiden* som ikke ble gjenstand for sublimering.<sup>154</sup> Bakhtin presiserer at han ikke tenker på latteren som en fysisk handling, men som en objektiverende, sosialhistorisk, kulturell væren i et verbalt uttrykk.<sup>155</sup> Det vil si, som ironi, parodi, humor, vitser og forskjellige typer komikk. Denne form for latter har ifølge Bakhtin kraft til å frigjøre fra, eller "skrelle av" (*vyluščivat*), "falske, verbal-ideologiske hylstre" (*oboločka*).<sup>156</sup> Som Bakhtin ser det, er det denne evnen ved latteren Rabelais foredrer.<sup>157</sup> Bakhtin mener at dette er mulig på grunn av latterens *folkloristiske* utgangspunkt. Han utdyper hvordan den rabelaisianske latteren skiller seg fra andre typer latteruttrykk i litteraturen:

Эта связь с основными реальностями жизни, с одной стороны, и радикальнейшее разрушение всех ложных словесно-идеологических оболочек, извративших и разъединивших эти реальности, – с другой стороны, так резко отличают раблезианский смех от смеха других представителей гротеска, юмора, сатиры, иронии.<sup>158</sup>

Han mener Swift, Sterne, Voltaire og Dickens representerer de sistnevnte stilartene. Bakhtin mener at mennesket hos Rabelais har oppnådd maksimal utvendighet (*ovnešnennost*), for man finner hverken heltens tanker, inntrykk eller indre monolog gjengitt i Rabelais' verk: "Все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге."<sup>159</sup> Siden alt er gitt et ytre uttrykk, skriver Bakhtin, finnes det i verket kun én tid, og derfor kan de eldgamle naboskap gjenreises på et nytt og høyere grunnlag. De er: "очищены смехом",<sup>160</sup> det vil si rensset for

---

<sup>153</sup> Ibid., 382-384.

<sup>154</sup> Ibid., 384.

<sup>155</sup> Ibid., 385.

<sup>156</sup> Ibid., 385-386.

<sup>157</sup> Ibid., 386.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Ibid., 388.

<sup>160</sup> Ibid.

sublimering og undertrykkelse. Bakhtin mener at i denne kronotopen kan menneskenes muligheter fritt virkeliggjøres. Rabelais' verden er på den måten stikk motsatt av idyllens stedsbegrensede verden, skriver Bakhtin.<sup>161</sup> Han ser Rabelais' kronotop som en slags *universalkronotop (vselenskij chronotop) for menneskelivet*.<sup>162</sup>

Med dette avsluttet altså Bakhtin det opprinnelige kronotopessayet, men i 1973 skrev han som kjent noen avsluttende bemerkninger som bidrar til å presisere visse aspekt ved kronotopen og ved kronotopessayet.

### 2.2.10 Avsluttende bemerkninger fra 1973

Litteraturkritikeren Dmitrij Zatonskij skriver i sin anmeldelse av kronotopteksten at med Rabelais:

[...] Бахтин как-то надолго и основательно уходит от хронотопа, углубляясь в стихию фольклорного и античного смеха у автора «Гаргантюа и Пантагрюэля», по-структуралистски описывая «ряды» одежды, еды, питья, смерти, испражнений и т. д. Эти экскурсии не только сами по себе поучительны. Догадываешься, что они нужны ради главной темы, видишь даже, как они к ней подводят. Но работа не закончена, авторская мысль не нашла завершения.<sup>163</sup>

Zatonskij mener, som tidligere nevnt, at heller ikke de avsluttende bemerkningene Bakhtin selv la til i 1973 er uttømmende, og at man som leser er nødt til å ta hensyn til dette. Man kan ikke annet enn å være enig med Zatonskijs vurdering. Men til tross for at de kan kalles “avstikkere”, kapitlene om Rabelais, *folkloristisk tid og den idylliske kronotop*, så gir de verdifull informasjon om hvordan man på bakhtinsk vis kan se på tid- og romgjengivelser i litteraturen.

De avsluttende bemerkningene bringer endel nye perspektiver på kronotopen og er kanskje mer konkrete. Dermed blir tankegangen enklere å følge enn i kronotopteksten forøvrig. Bakhtin klargjør her at han i kronotopessayet kun har analysert *de store, typologisk stabile kronotopene* som bestemte romanens viktigste *genre* på tidlige stadier i utviklingen.<sup>164</sup> Derfor ønsker han å komme inn på noen andre *kronotopiske verdier* i sine avsluttende bemerkninger.<sup>165</sup> Han konstaterer at: “Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности.”,<sup>166</sup> altså at

---

<sup>161</sup> Ibid., 389.

<sup>162</sup> Ibid., 391.

<sup>163</sup> Zatonskij, “Ob estetike, poëtike, literature”, 260.

<sup>164</sup> Bachtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 392.

<sup>165</sup> Ibid., 391.

<sup>166</sup> Ibid.

kronotopen definerer den kunstneriske enheten<sup>167</sup> i et litterært verk ved dens forhold til den reale virkelighet. Videre sier han at kronotoper inneholder et verdimoment som kun kan skilles ut av den kunstneriske kronotopen ved abstrakt analyse.<sup>168</sup> *Kunstnerisk kronotop* må her bety den store, genredefinerende kronotopen, og at denne er satt sammen av mindre kronotoper – ofte knyttet til et litterært motiv. For ethvert motiv, ethvert moment som kun lar seg skille ut ved en abstrakt analyse er altså et slikt verdimoment. Han trekker frem *veiens kronotop*, som er tett forbundet med *møtets kronotop*, som eksempel på en kronotopisk verdi.

I *veiens kronotop* er særlig tidselementet fremtredende, skriver Bakhtin.<sup>169</sup> I tillegg mener han at *veiens kronotop* er spesielt gunstig for å skildre hendelser som finner sted på grunn av *tilfellet*. Ifølge Bakhtin har dette gjort at den har hatt betydning for den andre typen antikk roman,<sup>170</sup> *ridderromanen*, den spanske *pikareskromanen*, samt for romanhistoriske nøkkelverk som Cervantes *Don Quijote* (1605 og 1615), Sorels *Francion* (1623) og Lesages *Gil Blas* (1715-35), og for *den historiske roman*. Han kaller disse romanvariantene *vandringsromaner* av første linje.

Her kan man ikke være sikker på hvilke ‘linjer’ han sikter til, men mest sannsynlig er det de tre kategoriene man finner i Goethe-fragmentet. Det vil si *vandringsromanen* (1), *prøvelsesromanen* (2) og *den biografiske romanen* (3). Bakhtin nevner at andre linje består av den sofistiske roman (det vil si *den greske roman*/den første typen antikk roman) og barokkromanen, noe som samsvarer med linje to i Goethe-fragmentet; *prøvelsesromanen*.

Bakhtin skriver at en annen betydningsfull kronotopisk verdi er *slottskronotopen* som man finner i *den gotiske roman*. Ifølge Bakhtin har denne kronotopen også hatt innflytelse på utviklingen av *den historiske roman*. Han mener det særlig er tiden som utmerker seg i denne kronotopen: “Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого.”<sup>171</sup> Han skriver at man i slottet finner synlige spor av forgangne tider og slekters gang, i form av anegallerier, familiearkiver og lignende. Bakhtin mener det nettopp er denne historiske intensiteten som øvet innflytelse på utviklingen av den historiske roman.

---

<sup>167</sup> *Kunstnerisk enhet* er sannsynligvis – ut fra sammenhengen, et begrep som kan brukes i stedet for *genre*.

<sup>168</sup> Bakhtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 391.

<sup>169</sup> Ibid., 392.

<sup>170</sup> I kapittel to av kronotopessayet kaller Bakhtin den antikke roman av annen type for *hverdagslivets eventyrroman* (Bakhtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 261), mens i tilleggskapittelet fra 1973 kaller han denne typen for *hverdagslivets vandringsroman* (ibid., 392), noe som korresponderer med kategoriene han legger til grunn i gjennomgangen i Goethe-fragmentet. Her setter han Petronius’ og Apuleius’ romaner i kategorien *vandringsroman*, men skriver også at noen elementer ved sistnevntes roman også passer inn under kategorien *prøvelsesroman* (Bakhtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 199, 202).

<sup>171</sup> Bakhtin, “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 394.

Bakhtin anser også det han kaller *dagligstue-* og *salongkronotopene* for å ha vært viktige kronotoper. Ifølge ham finnes disse kronotopene særlig i Stendhals og Balzacs romaner. Møtene som finner sted i disse kronotopene er ikke av tilfeldig art slik som møtene i *veiens kronotop*, påpeker Bakhtin. Han mener salongen var som et barometer for datidens samfunnsmessige og politiske tilstand, og kaller den en arena for pengemakten og dialogen.<sup>172</sup> Det er interessant hvordan Bakhtin mener man kan legge merke til at epoken synliggjøres i denne kronotopen. Ifølge ham skjer det ved at det offentlige og det private blandes; den historiske tidsrekken flettes sammen med den hverdagslige og den biografiske tidsrekken.

Den siste viktige kronotopiske verdien han beskriver er *terskelens kronotop*. Ifølge Bakhtin finner man denne kronotopen ofte hos Dostojevskij, og den utfyller noe han kaller *krisens og vendepunktets (perelom) kronotop*, men kan også kombineres med *møtets kronotop*. Han beskriver tiden i denne kronotopen som øyeblikkspreget og at den faller ut av den biografiske tidens normale strøm.<sup>173</sup> Bakhtin finner at det er i denne kronotopen endringer inntreffer som styrer handlingen i uventede og avgjørende retninger. Han hevder at i motsetning til Dostojevskij er ikke øyeblikket viktig for Tolstoj. Bakhtin mener Tolstojs verker domineres av biografisk tid og rom, samt det han kaller *naturens kronotop*, *familieidyllens kronotop* og *arbeidets kronotop*. Noe som man lett kan si seg enig i.

Det er i de avsluttende bemerkningene Bakhtin formulerer de etterhvert så kjente ordene om at alle romanens abstrakte elementer fylles av kjøtt og blod i kronotopen og at den er plottskapende.<sup>174</sup> Det er litt usikkert om han her sikter til de såkalte kronotopiske verdiene, som *veiens*, *møtets* og *terskelens kronotop* – som han nettopp har gjennomgått, eller om han sikter til *de store, typologisk stabile kronotopene* som han gjennomgår i essayet forøvrig. Det er vanskelig å avgjøre, men sannsynligvis gjelder den første delen spesielt de store kronotopene, og den andre delen spesielt de små kronotopene.

Bakhtin forklarer at de store kronotopene kan bestå av et ubegrenset antall mindre kronotoper, og at til og med *hvert motiv* kan ha sin egen særlige kronotop. En av kronotopene i et verk er som regel den dominante eller omsluttende kronotopen, skriver han. Denne beskrivelsen av kronotopene gir meg assosiasjoner til Vasilij Kandinskij's maleri *Krugi v krug* fra 1923 – og det er derfor valgt som forsidebilde til denne oppgaven.<sup>175</sup> I maleriet kan man forestille seg hvordan den store kronotopen omslutter de små, og linjene som strømmer igjennom kan representere forskjellige former for tid, både virkelig og litterær.

---

<sup>172</sup> Ibid., 395.

<sup>173</sup> Ibid., 397.

<sup>174</sup> Se kapittel 1.0 og Bakhtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 398.

<sup>175</sup> Vasilij Kandinskij staves som regel *Wassily Kandinsky* i Vesten.

I de avsluttende bemerkningene kommer Bakhtin også inn på endel grunnleggende litteraturteoretiske problemstillinger. Problemstillingene spenner såpass vidt at denne delen av de avsluttende bemerkningene får preg av å være nærmest en kommentar til den litteraturvitenskapelige forskning som hadde pågått i verden i tiårene etter at Bakhtin skrev kronotopessayet:

[...] нельзя смешивать, [...], изображенный мир с изображающим миром (наивный реализм), автора-творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем современности (догматизм понимания и оценки).<sup>176</sup>

Han er spesielt opptatt av å understreke at grensen mellom den *skildrende* og *skildrede* verden ikke er absolutt og at de står i en konstant vekselvirkning med hverandre. Han mener også at selve skriveprosessen, det vil si denne utvekslingen mellom verk og liv, kan sees på som en særlig *skapende kronotop*.

Bakhtin interesserer seg også for forfatterens og leserens rolle. Han begynner med den personen han kaller forfatter-skaper (*avtor-tvorec* eller *avtor-sozdatel* ). Slik Bakhtin ser det, lever *forfatteren* sitt biografiske liv utenfor verket, og han befinner seg som på en tangent til den virkeligheten han skildrer. Som *skaper* finnes han i selve verket, men utenfor de skildrede kronotoper som om han skulle være på en tangent til dem også. Det vil si at Bakhtin mener man møter skaperen eller hans aktivitet i verkets komposisjon, som den som deler verket inn i avsnitt som sanger, kapitler og lignende.<sup>177</sup> Dette minner om narratologiens *implisitte forfatter*. Det man i narratologien vil kalle *fortelleren* i et verk kaller Bakhtin det *synspunktet* hvorfra *forfatter-skaperen* skildrer verden, for eksempel fra hovedpersonens synspunkt eller synspunktet til en nøytral forteller.<sup>178</sup>

I et verk er begivenheten som skildres og fortellersituasjonens begivenhet uløselig knyttet sammen, skriver Bakhtin. Tilhøreren-leseren (*slušatel'-čitatel* ) i fortellersituasjonen har en fornyende funksjon på verket, men Bakhtin understreker at de mange problemstillingene som dukker opp i den forbindelse ikke er et tema for kronotopteksten, og at han kun vil påpeke at ethvert litterært verk vender seg bort fra seg selv og ut mot leseren, og i en eller annen grad foregriper leserens mulige reaksjoner på verket.<sup>179</sup>

Avslutningsvis nevner Bakhtin problemet med grensene for den kronotopiske analyse. Han peker på at vitenskapen, kunsten og litteraturen alle inneholder betydningsmomenter som

---

<sup>176</sup> Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 402.

<sup>177</sup> Ibid., 403.

<sup>178</sup> Ibid., 404-405.

<sup>179</sup> Ibid., 406.

ikke inngår i tid- og rombestemmelser, og viser som eksempel til matematiske begreper som benyttes ved abstrakt tenkning. Videre skriver han at de nevnte betydningsmomenter også finnes i kunstnerisk tenkning og at: “Эти художественные смыслы также не поддаются временно-пространственным определениям.”<sup>180</sup> For at disse skal kunne inngå i vår erfaring må de ta på seg et tid-rom uttrykk. Han nevner som eksempler på slike uttrykk hieroglyfer, tegninger, matematiske formler og lignende. Uten disse tid-rom uttrykkene er det ikke mulig å foreta den mest abstrakte tenkning, skriver han. Derfor er enhver inntreden i betydningens sfære nødt til å skje gjennom *kronotopenes port*, hevder Bakhtin.

Til slutt understreker Bakhtin – som han også gjorde det innledningsvis i den opprinnelige kronopteksten, at tid- og romrelasjonene i litteraturen bare en kort stund har blitt studert, og da for det meste kun tidsrelasjonene. Ifølge Bakhtin er det dette ensidige fokuset ved forskningen han med kronotopessayet har forsøkt å gjøre noe med. Og selv mener han at tiden vil vise om studien hans er vesentlig og produktiv. Som denne gjennomgangen viser, dreier Bakhtins avsluttende bemerkninger seg egentlig svært lite om kronotopessayet som sådan, men de er likevel viktige fordi han her gjør det klart at det finnes to typer kronotoper. De jeg har valgt å kalle *store, genredefinierende kronotoper* og *små, strukturerende og plottskapende kronotoper*.

### **2.3 Fragmentet “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”**

Bakhtin ender altså sitt studium av *de store, typologisk stabile kronotopenes* historiske utvikling med Rabelais og renessansen. I det såkalte Goethe-fragmentet tar Bakhtin opp tråden og gjennomgår i tillegg det han kaller *den barokke prøvelsesroman* og attenhetallets *dannelsesroman*. Siden verket om Goethe og *dannelsesromanen* sannsynligvis var utgangspunktet for tilblivelsen av kronopteksten,<sup>181</sup> har fragmentets første del blitt sammenlignet med de korresponderende delene av kronotopessayet. I avslutningen av gjennomgangen av kronotopeteorien skal de gjenstående temaer i Goethe-fragmentet sammenfattes.

I første del av fragmentet opererer Bakhtin, som nevnt, med tre, oversiktlige linjer innenfor romanhistorien; *vandringsroman*, *prøvelsesroman* og *biografisk roman*. Ifølge Bakhtin har *prøvelsesromanen* flere varianter, hvorav to av hovedvariantene oppstod i antikken (gresk og romersk), en tredje i middelalderen og en fjerde i barokken. Bakhtin skriver at den siste typen har vært svært innflytelsesrik historisk sett. Han mener den er den

---

<sup>180</sup> Ibid.

<sup>181</sup> Se kapittel 2.1.

reneste typen av *prøvelsesromanene* og den reneste typen av det han kaller *heroisk roman*. Dette fordi *prøvelsesromanen* ikke tillater middelmådighet, ifølge Bakhtin. Dette samsvarer med Bakhtins beskrivelser fra kronotopessayet av heltens eksepsjonelle egenskaper i den første type antikk roman og *ridderromanen*. *Den barokke prøvelsesroman* kan videre deles inn i to varianter, skriver Bakhtin. Den første kaller han *heroisk eventyrroman* og holder Lewis, Radcliffe og Walpole som representanter for denne typen. Den andre typen gir han navnet *den patetisk-psykologiske, sentimentale roman* og holder Richardson og Rousseau som representanter for denne typen. Det som ifølge Bakhtin kjennetegner plottet i *den barokke prøvelsesroman* er uventede, enestående og ekstraordinære hendelser organisert som eventyr (*avantjura*), hvor tilfellet spiller en eksepsjonell rolle.<sup>182</sup> Han kaller *eventyrtiden* psykologisk i den forstand at den har en subjektiv følbarehet og varighet, men at den er uten lokalisering. Bakhtin skriver at skildringen av verden er konsentrert om helten. Han beskriver verden omkring helten som omfangsrik og konstaterer at de mange bipersonene fungerer som bakgrunn og kulisser for helten.<sup>183</sup> Bakhtin finner at heltens handlinger ikke berører verden omkring ham, det vil si at verden forblir den samme ved slutten av romanen som den var i begynnelsen.

Ifølge Bakhtin mister *prøvelsesromanen* sin renhet på sytten- og attenhundretallet, men prøvelse som strukturerende idé fortsatt å virke, skriver han. Den ble forviklet med alt som skapt i *den biografiske roman* og *dannelsesromanen*.<sup>184</sup> Det Bakhtin beskriver her er altså den produktive og fornyende egenskapen ved romanen som genre som han selv har påvist i for eksempel "Epos og roman". *Prøvelsesmotivet* fortsetter altså å virke i kombinasjon med særtrekk fra de to andre romantypene. Bakhtin nevner Stendahl, Balzac og Dostojevskij som eksempler på forfattere hvis romaner er strukturert av *prøvelsesmotivet* etter barokken.

I andre del av fragmentet, "Postanovka problemy romana vospitanija" ("Dannelsesromanens problemstilling"), går Bakhtin nærmest litt stikkordspreget igjennom premissene for den tapte boken om Goethe og *dannelsesromanen*. Temaet er *tidrom* (*vremjaprostranstvo*) og bildet av mennesket i romanen, slår han kort fast. Kriteriet han bedømmer romanene etter, er graden av tilegnelse av *realistisk, historisk tid* og *det historiske mennesket* i den, skriver han. Ifølge Bakhtin er verkets oppgave grunnleggende litteraturteoretisk, men må løses ut fra et konkret historisk materiale. Bakhtin konstaterer at det konkrete og spesielle temaet for boken dermed er bildet av *menneskets tilblivelse* i

---

<sup>182</sup> Bakhtin, "Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma", 204.

<sup>183</sup> Ibid., 205.

<sup>184</sup> Ibid.

romanen.<sup>185</sup> Som Bakhtin riktig påpeker varierer det i forhold til kriteriene som legges til grunn, hvem som kan sies å være de typiske representantene for *dannelsesromanen*,<sup>186</sup> selv inkluderer han for eksempel Rabelais. For noen forskere er det nok at romanhelten har et moment av utvikling, skriver Bakhtin, mens andre krever at hele plottet skal konsentreres om heltens dannelsesprosess.<sup>187</sup> Romanene på dannelseslisten er så varierte når det gjelder komposisjon og plott, fortsetter Bakhtin, at det er nødvendig å dele dem og hele problemstillingen inn på en annen måte.<sup>188</sup> Her kommer Bakhtin inn på en svært interessant problemstilling som kan brukes med tanke på hvordan man kan gjøre kronotopiske analyser av moderne litteratur. De fleste vil være enige i at tilegnelsen av tid og rom for det meste er svært avansert i dagens romaner, og det er ofte et sterkt fokus på hovedpersonen. De to romanene som skal analyseres i denne oppgaven har for eksempel særlig kompliserte universer og sterkt hovedpersonfokus.

For Bakhtin er løsningen strengt å skille ut menneskets substansielle tilblivelse (*moment suščestvennogo stanovlenija človeka*).<sup>189</sup> Bakhtin mener at man i de fleste romaner møter et ferdig bilde av helten. Men det betyr ikke at helten ikke kan endre status, for eksempel fra fattig til rik. Bakhtins poeng er at helten som person er *uforanderlig*: “Герой – постоянная величина в формуле романа; все же прочие величины – пространственное окружение, социальное положение, фортуна, короче, все моменты жизни и судьбы героя – могут быть величинами переменными.”<sup>190</sup> Slik Bakhtin ser det, finnes det også en annen og mer sjelden type roman som gir et bilde av helten i sin *tilblivelse*. I denne typen roman er det heltens karakter som er en *variabel størrelse*, fremholder han. Bakhtin presiserer at tilblivelse har mange former, avhengig av graden av tilegnelse av real, historisk tid.

I lys av dette utreder han noe han kaller *tilblivelsesroman* (*roman stanovlenija človeka*) i fem typer. Her viser Bakhtin nok en gang en tendens til manglende stringens. Uten forklaring slutter han å snakke om *dannelsesromanen* og går over på en ny kategori. Den nye genren virker i stor grad til å samsvare med det norske begrepet *utviklingsroman*. *Utviklingsromanen* deler også en hel del trekk med *dannelsesromanen*, så når Bakhtin nå går over til å bruke betegnelsen *tilblivelsesroman* og bruker den til å dele romaneksemplene han akkurat nevnte i forbindelse med *dannelsesromanen* inn i fem kategorier, må forvirringen sies

---

<sup>185</sup> Ibid., 209.

<sup>186</sup> Ifølge Bakhtin nevnes ofte disse verkene; Xenofons *Kyroupaidia*, Wolfram von Eschenbachs *Parsival*, Jakob von Grimmshausens *Simplicissimus*, François Fénelons *Télémaque*, Jean-Jacques Rousseaus *Émile*, Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meister*, Jean Pauls *Der Titan*, Charles Dickens' *David Copperfield* med flere.

<sup>187</sup> Bakhtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 210.

<sup>188</sup> Ibid., 211.

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Ibid.



å være komplett. Siden han bruker betegnelsene på de samme romanene, får man kanskje gå ut i fra at *tilblivelsesroman* er en variant av *dannelsesromanen* – eller faktisk bare er et annet navn på *dannelsesromanen*.

Bakhtin interesserer seg for den femte typen *tilblivelsesroman*,<sup>191</sup> som han kaller *den realistiske tilblivelsesroman*. Dette fordi han mener den er den vesentligste. Ifølge ham foregår *både* heltens og verdens tilblivelse side om side i denne romanen. Bakhtin sier det så sterkt som at helten: “[...] отражает в себе историческое становление самого мира.”,<sup>192</sup> og som følge av dette er han nødt til å bli et nytt menneske. Det er den femte typen *tilblivelsesroman* som er best egnet til å klargjøre og avdekke hvordan romanen tilegner seg historisk tid, skriver Bakhtin, det er på dette grunnlaget Goethes *Wilhelm Meister* gjør seg gjeldende og til en viss grad også Rabelais’ *Gargantua* og *Pantagruel*.<sup>193</sup>

I den siste delen av fragmentet “Vremja i prostranstvo v proizvedenijach Gëte” (“Tid og rom i Goethes verker”) påviser Bakhtin Goethes evne til å la fortid, fremtid og nåtid smelte sammen i sine verker, gi dem fylde og synlighet i rommet. Han illustrerer sine funn med rikelige sitater fra Goethes *Italiensk reise* (1816-1817), *Tag- und Jahreshfte* (også kjent som *Annalen* [årsbok]1830)<sup>194</sup> og selvbiografi. Han er opptatt av Goethes syn på historisk tid; en tid hvor fortiden fremdeles er skapende og fremdeles virker i nåtiden.<sup>195</sup> Et særlig illustrerende eksempel på Goethes spesielle øye for tid i rommet henter Bakhtin fra *Tag- und Jahreshfte*: På en av sine reiser kjører Goethe gjennom byen Einbeck og ser at stedet for rundt en tredve år siden hadde en dyktig borgermester (*burgomistr*). Dette kan han se fordi han kjører forbi en masse trær, som han ser har vært plantet planmessig. At dette må ha vært gjort for omtrent tredve år siden, baserer han på trærnes størrelse.<sup>196</sup> Trærne og hvordan de er plantet, er ifølge Bakhtin et vesentlig og levende *spor* av fortiden i nåtiden. Fortiden gir retning til nåtiden, og nåtiden gir retning til fremtiden. Denne typen persepsjon gir tiden fylde, mener Bakhtin.<sup>197</sup>

Eksemplet fra Goethe gjør Bakhtins betraktninger over tilegnelse av tid og rom i romanen mye mer anskuelig. For man stiller seg ustanselig spørsmålet om *hvordan* tid

---

<sup>191</sup> Bakhtins fire andre typer *tilblivelsesroman* er; *syklisk tilblivelsesroman* (to typer), *biografisk tilblivelsesroman* og *didaktisk-pedagogisk tilblivelsesroman*. I disse fire typene er verden statisk og helten dynamisk.

<sup>192</sup> Bachtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 214.

<sup>193</sup> Ibid., 216.

<sup>194</sup> *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/237027/Johann-Wolfgang-von-Goethe/260248/Last-years-1817-32> (oppsøkt 30.11.10).

<sup>195</sup> Bachtin, “Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma”, 226.

<sup>196</sup> Ibid., 224.

<sup>197</sup> Ibid., 226.

levende kan fremstilles skriftlig. Upoetiske nedtegnelser av dato og klokkeslett skaper slett ikke levende litteratur. I Goethe-eksemplet ligger mye av svaret. Man må se etter faktiske *spor* av tid i rommet, og deretter om dette er spor av menneskers handlinger eller naturens. Bakhtin kom inn på det motsatte eksemplet i gjennomgangen av den første typen antikk roman, der var som kjent tiden *spørløs*.

## 2.4. Oppsummering

Gjennomgangen av essayene “Tidens og kronotopens former i romanen” og “Dannelsesromanen og dens betydning i realismens historie” har vist at det finnes to typer kronotoper; *de store, genredefinerende kronotopene* og *de små, plottskapende/strukturerende kronotopene* – som ofte er knyttet til et motiv. Gjennomgangen har også vist at begrepet ikke fordrer én bestemt tilnærming til romanen. Basert på Bakhtins teori kan man derfor skissere opp flere innfallsvinkler til en kronotopisk romananalyse. På den ene siden kan man gjøre en omfattende kronotopisk analyse for å bestemme en romans genretilhørighet. På den annen side kan man foreta en mindre kronotopanalyse, som del av en mer tradisjonell analyse, for å skille ut romanens kronotopiske enkeltverdier, det vil si de små plottskapende eller strukturerende kronotopene. Man kan også foreta *en fullstendig kronotopisk analyse* hvor man ser på både *den genredefinerende kronotopen* og *de plottskapende/strukturerende kronotopene*. Alle innfallsvinklene vil til en viss grad åpne for kommentarer til romanens *tema* og eventuelle *budskap*, siden kronotopene som regel knytter seg til et *motiv*. Men kronotopen kan ofte også belyse *epoken* romanen ble skrevet i.

Hvordan kronotopiske analyser kan foretas *rent praktisk* er også flersidig. For å bestemme en gitt romans *store genredefinerende kronotop* kan det for eksempel være hensiktsmessig å studere tidsmarkører i teksten. Dette er en særlig god innfallsvinkel hvis man har fått et inntrykk av at bestemte tidsadverber er overrepresentert. Bakhtin viser for eksempel hvordan hyppig bruk av tidsadverber preget av plutselighet, tilfeldighet eller ‘uventethet’ kan peke mot en tidsforståelse som står langt fra den såkalte *realkronotopen*. I en slik kronotop er personene som regel passive. De blir utsatt for prøvelser som tvinger dem til handling. Er hendelsene derimot et resultat av personenes eget initiativ, og setter spor i dem i form av personlig utvikling, men også i form av utvendige endringer som rynker og lignende, peker det mot en tidsforståelse nærmere *realkronotopen*. En kronotop som ligger tett opp til *realkronotopen* gir, ifølge Bakhtin, en mer realistisk og autentisk gjengivelse av tid.

En annen god innfallsvinkel for å bestemme *den genredefinerende kronotopen*, vil være å studere hovedpersonens eller hovedpersonenes utvikling, slik som Bakhtins prosjekt er

i Goethe-fragmentet. En viktig problemstilling i den forbindelse vil være å drøfte hvorvidt personenes utvikling er reell eller tilsynelatende. Det vil igjen kunne gi en pekepinn om tid- og romforståelsen i verket.

En tredje innfallsvinkel for å bestemme *den genredefinerende kronotopen* er å merke seg fremstillingen av rommet handlingene utspiller seg i. Kunne det vært hvor som helst eller har settingen en egen signifikans for handlingen? Svaret på det vil også kunne si noe om graden av realisme i verket. Man kan samtidig studere hvordan tiden virker på omgivelsene, det vil si *om* eller *hva slags* spor tiden setter.<sup>198</sup>

Både fremstillingen av tid, rom og hovedperson(er) må analyseres for å bestemme romanens *genredefinerende kronotop*, så de tre praktiske innfallsvinklene skissert over indikerer kun et utgangspunkt for den kronotopiske analysen, det vil si i hvilken “ende man begynner å nøste”. Det ligger i begrepets natur at alle tre elementer må med i en analyse.

Når det gjelder å bestemme de *mindre, plottskapende/strukturerende kronotopene* kan en god innfallsvinkel være å identifisere hva det er som driver handlingen fremover. Det vil si, se på hva eller hvem det er som skaper fremdrift eller utvikling. En god måte å finne ut dette på er å studere tekstens viktigste *motiv* og faktisk også *fortellerinstansen*. For som Bakhtin kommer inn på i de avsluttende bemerkningene, er det *forfatter-skaperen* som strukturerer tekstens utvendige utforming og inndeling i for eksempel kapitler. Ifølge Bakhtin kan *forfatter-skaperen* på forskjellig vis også være en del av verket og må dermed nødvendigvis bidra til “innvendig” struktur i verket. Hvordan tekstens motiv kan virke plottskapende og dermed fremdriftsskapende, er klart illustrert i den tidligere omtalte *veiens kronotop*. Slik kan man altså analysere verket ned i dets minste kronotopiske bestanddeler og samtidig komme inn på viktige problemstillinger som *tema* og *budskap* fra nye vinkler.

I analysen av Pavel Krusanovs *Ukus angela* og Viktor Pelevins *Generation “P”* interesserer jeg meg først og fremst for verkenes *store, genredefinerende kronotop*. Gjennom spesielt å fokusere på hovedpersonen både i *Ukus angela* og *Generation “P”* vil jeg kunne si noe om tilegnelsen av tid og rom i de to romanene, samt hovedpersonens utvikling.

---

<sup>198</sup> Jf. Bakhtins Goethe-eksempel om beplantning av trær.

### 3.0 P. V. Krusanovs *Ukus angela*

I boken *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia* studerer Rosalind Marsh blant annet forholdet mellom skjønnlitteratur og historie i det post-sovjetiske Russland. Hun skriver at *Ukus angela* er et slående eksempel på det som etterhvert ble kjent som *imperskij roman*.<sup>199</sup> Ifølge Marsh bør man ikke se på dette som en ny genre, men heller som en ny ideologisk tilnærming til *historisk skjønnlitteratur (historical fiction)*. En kategori som tradisjonelt har hatt en realistisk tilnærming, men som blant annet med *Ukus angela* også får en alternativ eller fantastisk gren, mener hun.<sup>200</sup> Men det er neppe så enkelt som at Krusanovs roman er en vri på den historiske roman. Historiefaget streber alltid etter sannheten om fortiden, men *Ukus angela* utspiller seg på en alternativ historisk bakgrunn hvor faktiske, historiske hendelser ofte får et annet utfall enn i virkeligheten. For eksempel lar Krusanov Sørstatene vinne den amerikanske borgerkrigen og oppgir at det internasjonale diplomatiske språk de siste tyve år har vært russisk.<sup>201</sup> Når de såkalte historiske hendelsene ikke lenger er sannferdige, men får et falskt resultat, kan det argumenteres for at romanen ikke lenger hører hjemme i samlebetegnelsen historisk skjønnlitteratur, selv om man kaller det en ny ideologisk tilnærming. Det må være noe annet, kanskje noe nytt. I virkeligheten er dette snarere *kontrafaktisk historisk litteratur*. Kontrafaktisk historie er en smal gren av historiefaget, som kanskje mest oppfattes som en øvelse i spørsmålet “hva om...?” Det kan også betegnes som en vitenskapelig metode som tar for seg viktige historiske hendelser og studerer hva utfallet kunne vært hvis denne/disse ikke hadde skjedd eller fått et annet resultat. Målet er å vurdere akkurat hvor viktig hendelsen har vært for historien. *Alternativ historie* er derimot ingen vitenskapelig metode, men heller en litterær kategori hvor man dikter opp en alternativ verden i stor detaljrikdom. Dermed kan man si at de to eksemplene over faller i henholdsvis den kontrafaktiske og den alternative kategorien. Det at sørstatene vinner borgerkrigen er et kontrafaktisk grep, mens det at det diplomatiske språket er russisk er et alternativt grep. Hvilken genre kan man så si at Krusanovs roman tilhører?

Det kan forholdsvis sikkert slås fast at romanen tilhører en epoke som kan kalles post-sovjetisk, både på grunn av når den er skrevet<sup>202</sup> og på grunn av tematikken den behandler. Romanen tar for seg problemet med den sterke mann og Russland som imperium. Dette virker til å være Krusanovs måte å bearbeide fortidens humanitære katastrofer og nåtidens

---

<sup>199</sup> Rosalind Marsh, *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia: 1991-2006* (Bern: Peter Lang AG, 2007), 325.

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Pavel Krusanov, *Ukus angela* (St. Petersburg: Amfora, 2000), 59, 292.

<sup>202</sup> *Ukus angela* ble først utgitt i tidsskriftet *Oktjabr* i 1999, deretter i bokform på forlaget Amfora i 2000.

usikkerhet og forvirring på. Dette var og er fremdeles sentrale temaer i nyere russisk litteratur.<sup>203</sup> Krusanov har uttalt at han ønsket å vise hvor galt det virkelig kan gå hvis man skulle slå inn på samme vei i fremtiden også.<sup>204</sup> Det er derimot ikke lett å plassere romanen i en enkelt genre, for den har trekk som passer inn i flere – som drøftet tidligere, *magisk realisme*, *alternativ historie* og til en viss grad i *fantasy*. Han sier selv at “ja, kanskje” er romanen skrevet i genren *alternativ historie*,<sup>205</sup> så betyr vel dette ‘kanskje’ at det ikke er romanens viktigste trekk.

*Ukus angela* har en gjennomført anakronistisk fremstilling av hendelsene i romanen. Den har også en innskutt historie om imperiets ikke altfor fjerne fortid,<sup>206</sup> og en hallusinert alternativ skapelsesberetning.<sup>207</sup> Til sammen utgjør dette et til tider forvirrende, men besnærende hele. Et visuelt hele som av og til gir følelsen av at man leser en film. Ikke et filmmanus, men en faktisk film. Det ville vært underlig om ikke dagens forfattere kunne hentet inspirasjon også fra filmens verden og metoder, noe som det virker til at Krusanov gjør. En slik påstand blir ytterligere sannsynlig i lys av Bakhtins utsagn om at romanen er den genren som best evner å ta opp i seg elementer fra andre genre.

Hvis man skulle prøve å gjengi handlingen kronologisk, er historien forholdsvis tynn. Hovedpersonen Ivan Nekitaev unnfanges i det faren, en russisk offiser, dør. Hans mandsjuriske kone bærer frem barnet og flytter ham og hans storesøster, Tanja, til deres farsgods. Deretter tar hun livet av seg og forvandles til en karpefisk i sjøen i nærheten av godset. Da Ivan vender hjem til godset som sekstenåring, etter mange år borte på kadettskole, faller han for sin egen søster og begår blodskam med henne. Han fortsetter sin militære utdanning, klatrer raskt i gradene og blir general. Senere blir han general-guvernør for Tsargrad (Konstantinopel) og så konsul for *Hesperia* (den vestlige delen av imperiet), før han til slutt kroner seg selv til keiser (imperator) for hele imperiet. Når historien ender står verden på randen av undergang.

Fordi romanen har en anakronistisk struktur og en episodisk oppbygging, fremstår det som mest hensiktsmessig å ta utgangspunkt i det som holder romanuniverset sammen når verket skal analyseres i lys av Bakhtins kronotopbegrep. Felles for de fleste kapitlene er hovedpersonen Ivan Nekitaev. Ved å studere denne karakterens utvikling kan man si noe om hva slags *stor*, *genredefinierende kronotop* denne romanen passer inn i. Av bokens femten

---

<sup>203</sup> Om tendensene i post-sovjetisk litteratur se for eksempel *Encyclopædia Britannica Online* <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/513793/Russian-literature> (oppsøkt 11.02.11).

<sup>204</sup> Se intervju fra 2001: [http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov\\_1.htm](http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov_1.htm) (oppsøkt 12.02.11)

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Se kapittel ni og deler av kapittel én, *Ukus angela*.

<sup>207</sup> Se kapittel fire, *Ukus angela*.

kapitler, er det spesielt kapitlene en, fire, tolv og femten som enten fremstiller hovedpersonens utvikling eller sier noe om skjebnen hans. Disse kapitlene er derfor interessante å se nærmere på. Men først, for å ytterligere belyse hvordan Ivan Nekitaev fungerer som det samlende punkt i *Ukus angelas* spesielle univers, må Krusanovs fortellerteknikk undersøkes.

### 3.1 Fortelleren i *Ukus angela*

Pavel Krusanov har en rik og mangefasettert uttrykksmåte. Romanen veksler mellom poetiske, groteske og humoristiske skildringer. Han har et uvanlig stort vokabular, og det kan virke som dette gir seg uttrykk i mange lange beskrivelser og forholdsvis lite dialog. Han har delt romanen inn i femten kapitler. Alle med egen tittel, og de fleste med undertittel i tillegg,<sup>208</sup> samt en eller flere epigrafer. Undertitlene opplyser alltid om hvor lenge før eller etter hovedpersonens tronbestigelse hendelsene i det aktuelle kapittelet finner sted. Dermed er det fra starten av klart for leseren hva som er hovedpersonens skjebne. Den episodiske oppbygningen sammen med den beskrivende stilen gjør at fortellerstemmen blir ekstra fremtredende.

I kronotopstekstens avsluttende bemerkninger vier Bakhtin et lite avsnitt til det han kaller et verks *forfatter-skaper* (*avtor-tvorec* eller *avtor-sozdatel*). Han skiller mellom den historiske forfatteren på den ene siden og skaperen av verket/den organiserende kraft bak verket på den andre siden, men ikke like strengt som man gjør i narrativ teori. Han er opptatt av at man må anerkjenne deres innbyrdes forbindelse. Bakhtin skriver at forfatteren finnes utenfor sitt verk der han lever sitt biografiske liv og han finnes som skaper av verket. Han påpeker at disse ikke må forveksles, men at man heller *ikke* må oppfatte den prinsipelle grensen mellom den *skildrende* og den *skildrede* verden som absolutt.<sup>209</sup> Dette fordi de er uløselig knyttet sammen i en konstant vekselvirkning og det foregår utveksling mellom dem.<sup>210</sup>

Man treffer forfatteren som *skaper* i verket og da særlig i verkets komposisjon. Han understreker at *forfatter-skaperen* befinner seg utenfor verkets kronotoper: “Автор-творец [...] находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам.”<sup>211</sup> *Forfatter-skaperen* befinner seg altså som på en tangent til kronotopene i den verden han skildrer, det vil si i berøring med dem. I Wayne C.

---

<sup>208</sup> Med unntak av kapittel én og ni, *Ukus angela*.

<sup>209</sup> Se kapittel 2.2.10.

<sup>210</sup> Bakhtin “Formy vremeni i chronotopa v romane”, 402, 403, 405.

<sup>211</sup> Ibid., 404-405.

Booths *The Rhetoric of Fiction* (1961) lanseres begrepet *implisitt forfatter* (*implied author*), som betegner det bildet leseren kan danne seg av forfatteren under lesningen.<sup>212</sup> Den implisitte forfatteren eksisterer i tomrommet mellom historisk forfatter og verkets forteller, men han har ingen egen stemme. Dette gjør ham til en abstrakt størrelse.<sup>213</sup> Bakhtin mener også at leseren<sup>214</sup> kan skape seg et bilde av forfatteren, og at dette bildet bare er mer eller mindre sannferdig.<sup>215</sup> Det synes som Bakhtin til en viss grad nyanserer mellom forfatteren som *skaper* og det *bildet av forfatteren* som leseren skaper seg.

Videre mener han at *forfatter-skaperen* skildrer verden fra forskjellige synspunkter, det vil si forskjellige *fortellerposisjoner*. Altså må fortelleren sees som en del av forfatteren som *skaper*. Han skiller ikke direkte mellom de narrative fortellertypene *førstepersonsforteller* og *tredjepersonsforteller*, men er som sagt opptatt av fortellerposisjonen og da implisitt synspunktet til fortelleren:

Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или, с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями *как если бы* он видел и наблюдал его, *как если бы* он был вездесущим свидетелем его.<sup>216</sup>

Hvis man legger Bakhtins syn til grunn må man si at *forfatter-skaperen* i *Ukus angela* tar synspunktet til en anonym, allestedsnærværende, allvitende forteller (*rasskazčik*), altså en klassisk tredjepersonsforteller i narrativ forstand. Det er som sagt den gjennomkomponerte stilen med systematiske kapitteinndelinger og anakronistisk tidsfremstilling som gjør at *forfatter-skaperen* blir så dominerende i *Ukus angela*. Å benytte termen *forfatter-skaper* gjennom en hel analyse virker noe tungt og tvungent. Jeg vil derfor veksle mellom betegnelsene *forteller*, *forfatter* og forfatternavnet når jeg snakker om henholdsvis *tredjepersonsfortelleren* og *den implisitte forfatteren* og *den historiske forfatteren*.

Når det gjelder rekkefølgen kapitlene presenteres i, kan det sies at den åpenbart ikke er tilfeldig. Leserens merker fort at hvert kapittel har en bestemt funksjon i forhold til plottets fremdrift. Paradoksalt nok, blir forfatterens plan mer synlig i en uoversiktlig anakronistisk fremstilling, enn den ville vært i en kronologisk fremstilling. Dette fordi leseren stadig blir nødt til å stille seg spørsmålet: "Hvorfor presenteres akkurat denne delen av historien nå?" Et

<sup>212</sup> *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007), 96.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Bakhtin kaller denne instansen egentlig *tilhøreren-leseren* (*slušatel' -čitatel'* ) på grunn av litteraturens muntlige opphav.

<sup>215</sup> Bakhtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 405.

<sup>216</sup> *Ibid.*, 404-405.

spørsmål leseren ikke i samme grad vil stille seg under lesningen av en kronologisk fremstilling, der man godtar rekkefølgen uten særlig refleksjon nettopp fordi den er kronologisk og derfor fremstår som naturlig.

I *Ukus angela* er planen å fremvise hovedpersonens forskjellige egenskaper og hans personlighet. Først når alle sidene ved hovedpersonen er vist frem, kan fortelleren la hovedpersonen krone seg til keiser. Et eksempel på dette kan være kapittel to som utspiller seg åtte år før hovedpersonens tronbestigelse. Ivan Nekitaev befinner seg i Tabasaran, et muslimsk område av Russland.<sup>217</sup> Her leder Ivan imperiets styrker i et angrep mot opprørere. Han utsletter opprørerne – kvinner som barn, ingen er igjen når Ivan er ferdig.

Her fremvises altså hovedpersonens nådeløse og avstumpede fremferd i kamp. Leseren lærer også at Ivan har en spesiell evne: Han værer fare. Et karaktertrekk som passer bedre på et dyr enn på et menneske. I tillegg møter leseren for første gang Ivans lojale oppasser sersjant Prochor, samt stabsersjant Barbovič. Prochor er som regel ved Ivans side gjennom romanen, men Barbovič derimot, dukker ikke opp igjen før i kapittel tretten, som utspiller seg fire år senere – denne gangen på oppdrag i Afrika. Hensikten med å introdusere Barbovič allerede i kapittel to må altså være å etablere en troverdig forbindelse til hovedpersonen, som vil bli nyttig senere for fremdriften av plottet, det vil si Ivans vei til tronen. Og ganske riktig, i avslutningen av kapittel tolv, som utspiller seg i kroningsåret, henviser fortelleren til denne forbindelsen og kan da raskt reetablere en nødvendig person: “[...] Иван повел войска на Варшаву, а генерал-майор Барбович, знакомый Некитаеву еще по Табасарану и Барбарии, удостоился чести прищемить хвост острваским повстанцам.”<sup>218</sup> I tillegg til Tabasaran, henvises det til Barbarija, men de hendelser som fant sted der er ennå ikke kjent for leseren. Først i det påfølgende kapitlet får leseren den historien. Et eksempel på at Krusanov har vært nødt til å holde tungen særdeles rett i munnen. En anakronistisk fremstilling har beviselig mange fallgruber, men Krusanov går ikke i en eneste en av dem. Det vitner om en forfatter som må ha hatt en klar plan for verket før han begynte å skrive.

Utlegningen av fortellerteknikken i *Ukus angela*, avdekker også et annet viktig trekk ved romanen. Siden forfatterens hensikt med kapitlet er såpass tydelig, kan det slutes at opprøret i Tabasaran kunne foregått hvor som helst. Det er ikke Tabasaran eller de tabasaranske opprørerne som er viktige for Krusanov. Det som er viktig er å fremvise Ivans rystende nådeløshet, samt å etablere personene Prochor og Barbovič, som vil være nyttig for

---

<sup>217</sup> Sannsynligvis Dagestan i vår verden

<sup>218</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 275.



den senere fremdriften i plottet. Dette trekket ved *Ukus angela* minner om den fremstillingen av rom som Bakhtin finner i de antikke romantypene.

### 3.2 Kronotopisk analyse av romankarakteren Ivan Nekitaev

I første kapittel, “Obščaja teorija russkogo polja”, får leseren en innføring i rikets historie og hovedpersonens unnfangelse, barndom og oppvekst. Han blir unnfanget under dramatiske omstendigheter. Hans far er dødelig såret etter angrepet som fikk Tsargrad tilbake på kristne hender. Men han akter ikke å kaste bort sin siste kveld og rømmer fra sykehuset for å tilbringe natten med sin kone. Ivan unnfanges idet farens banesår åpner seg på nytt og konen dekkes av mannens blod og involler. Fortelleren sammenligner Ivans unnfangelse med Tristans unnfangelse. I sagnet om *Tristan og Isolde* blir Tristan unnfanget mens hans far er hardt skadet etter strid, men han dør ikke da. Faren dør i et annet slag før Tristan fødes og moren dør like etter barnefødselen.<sup>219</sup> Flere likhetstrekk enn unnfangelsen er det strengt tatt vanskelig å finne mellom Ivan og Tristan.

I samme setning som linjen trekkes mellom Ivan og Tristan, får leseren vite at han blir kalt “Pesten” av folk. Det virker påfallende at fortelleren må få frem den ennå ufødtes, ja så vidt unnfangedes, tilnavn bare noen få sider inn i romanen. Det er som om det ikke skal være noen tvil om hva slags menneske som er på vei. Ivan forbindes med noe av det verste som kan ramme menneskeheten – pest. Med setningen: “Так подобно Тристану, был зачат Иван Некитаев, прозванный людьми ‘Чумой’”,<sup>220</sup> oppnår fortelleren både å romantisere og å formørke hovedpersonen. Når han i tillegg har nevnt ham ved fullt navn, gir det ham et preg av fremtidig storhet og et skinn av betydningsfullhet.

Ivans mor ender livet for egen hånd etter å ha båret frem guttebarnet. Ivan og søsteren Tanja blir plassert hos en verge, sognets herredshøvding Legkostupov – eier av en innbringende bigård, store skogsområder og en mursteinsfabrikk. Legkostupov har også en interesse for filosofi. Om vinteren bor de i vergens byhus mens somrene tilbringes på Nekitaevgodset med vergens kone og deres sønn Petruša, samt noen tjenestefolk.

Ivan beskrives som et mildt barn, men hvis noe gikk ham imot kunne han bli rasende og utvise en “skremmende, barnslig nihilisme”.<sup>221</sup> Siden han var endel yngre enn Tanja og Petruša, lekte han alene. Han bygget fort og snakket med fantasivenner. Som syvåring virker det som om han begynte å utvikle en tøffere side. Av nysgjerrighet torturerer og dreper han

---

<sup>219</sup> Se <http://www.timelessmyths.com/arthurian/tristan.html#childhood> (oppsøkt 26.04.11)

<sup>220</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 9.

<sup>221</sup> Ibid., 13.

små dyr, blant annet spiser han to svaleunger levende og kutter tungen av en herreløs bikkje. Når han ble straffet for disse handlingene forsto han ikke hvorfor: “Воспоследовавшей кары ребенок не понял – так можно наказывать воду за то, что порою течет, а порою леденеет, и ожидать от нее раскаяния.”<sup>222</sup> Et tydelig tegn på manglende empati med andre levende vesener, og i popkulturen en typisk ingrediens i en kommende serie- eller masse-morders barndom. Tanja og Petruša drar etterhvert til Petersburg for å studere ved universitetet, mens Ivan sendes på kadettskole som åtteåring.

Den mørke, empatiløse siden ved Ivan tar for alvor over den sommeren han som sekstenåring vender hjem etter mange års fravær. Den utløsende faktoren er hans egen søster. Han faller for henne og truer rivalen Petruša til å holde seg unna ved å holde ham under vann til han nesten drukner. Etter denne handlingen beskrives Ivan slik: “В глазах кадета не было никого – ни зверя, ни человека.”<sup>223</sup> Han beskrives altså som ingen, hverken dyr eller menneske. Han er tom. En slik fremstilling kan i litteraturen ofte tyde på at det er noe sykt eller ondt i denne personen. Dette inntrykket bekreftes like etter, han tar steget over i utilregneligheten: “На него легла тень безумия.”<sup>224</sup> Ivan gir Petruša beskjed om at: “Я буду делать как захочу, а ты будешь объяснять, почему я поступаю правильно.”<sup>225</sup> Ifølge fortelleren var dette kanskje først ment som en slags spøk, men det var slik det ble etterhvert. Ivan fremstår uansett som et amoralsk “overmenneske” med en slik uttalelse. Dette er en type tenkning som gjenlyder av Raskol’nikovs artikkel i Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* (1866: *Prestuplenie i nakazanie*), hvor det argumenteres for hvorfor noen mennesker er hevet over loven hvis de i fremtiden er ment å utrette store ting.<sup>226</sup>

I kapittel fire, “*Starik*”, er Ivan tretten år og blir på kadettskolens sommerleir kjent med en gammel mann som fascinerer ham med sin kunnskap og evne til å fortelle historier. En dag forteller gamlingen at Ivan er den utvalgte, han er *Rus’ nebesnajas* neste tsar. Han gir ham en amulett, som blir brennende varm når den kommer i nærheten av sin rettmessige bærer, og sier: “[...] носи по праву.”<sup>227</sup> Den gamle understreker: “Ты государь и есть.”<sup>228</sup> Deretter forsvinner han inn i skogen. Den gamle mannen dukker forøvrig opp igjen i kapittel syv, som trollmannen Badnjak.

---

<sup>222</sup> Ibid., 14.

<sup>223</sup> Ibid., 23.

<sup>224</sup> Ibid., 24.

<sup>225</sup> Ibid., 23.

<sup>226</sup> Fëdor Michajlovič Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie* [1866], i *Biblioteka vseimnoj literatury* (Moskva: Èksmo, 2007), 276.

<sup>227</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 88.

<sup>228</sup> Ibid.

Det er vanskelig å si om Ivan tar den gamle mannen på alvor med en gang, det vil si om han tror på at han er den utvalgte. Hvis man blar seg tilbake til første kapittel, finner man at det nevnes at han bærer amuletten den sommeren han nesten drukner Petruša,<sup>229</sup> og i kapittel tretten, fire år før tronbestigelsen, nevnes det også at han bærer den.<sup>230</sup> Det må tyde på at han deler den gamles overbevisning.

Ivan tror altså fra barnsben av at han er den utvalgte, men som årene går og likene hoper seg opp etter ham, kan man begynne å lure på om han anser sitt kommende styre til å være av det gode eller av det onde. I kapittel fire hallusinerer han etter å ha drukket en urtete som den gamle mannen har gitt ham.<sup>231</sup> Han hører en underlig stemme fortelle om jordens skapelse, at Herren (*Chozjain* ikke *Gospod*) befrukter jorden som føder to brødre: Paldobar (*Bel-Knjaz*) og Modrubar (*T'mu-Knjaz*), lysets fyrste og mørkets fyrste. Lysets fyrste skaper gode ting mens mørkets fyrste skaper onde ting. Når Herren ser at brødrene blir fiender, blir han sørgmodig og deler verden i to. Når det ikke hjelper, befaler han brødrene å skape hvert sitt menneske og lære dem alt de kan. Lysets fyrste skaper sitt menneske av leire og "overvann", mens mørkets fyrste skaper sitt menneske av leire og "undervann". Herren sier dem at menneskene skal utkjempe brødrenes kamp, og det folket som vinner skal herske og det som taper skal forgå. Fra da av starter tiden og menneskenes tidsalder. Slik lyder altså skapelsesberetningen Ivan får høre. Han får ikke vite hvilket folk som vant, derfor er det et åpent spørsmål om kampen er over eller fremdeles pågår. I slutten av det påfølgende kapitlet, som utspiller seg mye senere, kun ett år før tronbestigelsen, tar Ivan skapelsesberetningen opp igjen, som forklaring på at dykkerklokken han befinner seg i utstøtes av Marmarasjøen tre ganger: "Вода нижняя не принимает меня, потому что я сделан из глины, замешанной на воде верхней."<sup>232</sup> For Ivan fortøner det seg altså slik at han er en etterkommer av den gode fyrsten. Dette tyder igjen på at alt den gamle lærte ham da han var barn, har blitt noe han tror på.

Mange år senere, i selve kroningsåret, er det søsteren Tanja som skal få dette budskapet bekreftet. Hun oppsøker en spåkone som har spådd Ivan *in absentia*. Tanja får høre at noen profetier og forutsigelser er knyttet til Ivan: "[...] посвящены не менее десятка катренов Нострадамуса. Например, этот: «С ним связан восход человеческой эпохи, Приходит нам давший великий закон. Война меж своими при нем не заглохнет,

---

<sup>229</sup> Ibid., 20-21.

<sup>230</sup> Ibid., 302.

<sup>231</sup> Ibid., 70-74.

<sup>232</sup> Ibid., 109.

Достойный преемник ему не рожден».<sup>233</sup> Spåkonen knytter Nostradamus' orakelvers til Ivan og forutser krigen som vil komme med ham som keiser. Videre forteller hun Tanja om en gamling som for hundre år siden forutsa at verdens nye ledsager, han som skal føre folket gjennom frykten, skal fødes mellom Russlands hammer og Kinas (*Podnebesnaja*) ambolt. Han skal unngås av en død, bæres frem av en fisk og vernes av et tre mens han er liten og svak.<sup>234</sup> Spåkonen mener at forutsigelsen skal tolkes symbolsk, men leseren vet at den faktisk stemmer helt bokstavelig med Ivans skjebne. Han er halvt russisk og halvt mandsjurisk, faren døde under unngåelsen og moren ble forvandlet til en karpfisk, mens vergen ble til et tre.

Som alle disse eksemplene viser, er det gjennomgående i *Ukus angela* at Ivan er utvalgt til sin skjebne, han former ikke aktivt sitt eget liv. Dette er trekk som sammenfaller med det som ifølge Bakhtin kjennetegner kronotopen i den første typen antikk roman. Men det nye i *Ukus angela* er at helten ikke er eksepsjonelt dydig og kysk, han er derimot eksepsjonelt lastefull og har til og med gjentatt seksuell omgang med sin egen søster. En mer gjennomført negativ hovedperson er vanskelig å forestille seg. I den første typen antikk roman gjennomgår helten en serie prøvelser som alle har som funksjon å bekrefte heltens eksepsjonelt positive karaktertrekk. Men ingen av prøvelsene fungerer slik at helten utvikler nye sider ved sin personlighet. Hadde det ikke vært for prøvelsene som tilfellet sender hans vei, hadde ikke helten kommet til å foreta seg noe som helst. Helten i den første typen antikk roman var altså passiv av natur, til tross for sin store handlekraft når ulykken først var ute. Ivan Nekitaevs karaktertrekk er allerede fra første kapittel så grundig stadfestet at de prøvelsene han må igjennom ikke fremstår som noen egentlig prøve. Ivan er *pesten*, så intet menneske kan overleve ham. Derfor kommer det slett ikke som noen overraskelse når han går seirende ut av det ene slaget etter det andre – uten så mye som en skramme. I stedet fremstår “prøvelsene” som nødvendige rubrikker i en stor leders biografi, som kan hakes av etterhvert som de utfylles. Dette trekket ved *Ukus angela* minner om det Bakhtin peker på som typisk ved en variant av den tredje typen antikk roman, nærmere bestemt den *romerske biografi*. Felles for de to undergruppene av romersk biografi var, ifølge Bakhtin, at beskrivelsen av heltens ungdomstid kun hadde til formål å utfylle eller bekrefte en karakter som allerede var fullendt. I Ivan Nekitaevs tilfelle kan man, som tidligere vist, argumentere for at karakteren er fullendt allerede i første kapittel, de senere beskrivelsene tjener nettopp som utfylling eller bekreftelse av hans karakter. Det romerske element er tilstede på andre måter også.

---

<sup>233</sup> Ibid., 265.

<sup>234</sup> Ibid.

Før Ivan bestiger tronen, blir han valgt til konsul i *Hesperia*, den vestlige delen av imperiet. *Konsul* var som kjent tittelen til de to høyeste embetsmennene i den romerske republikk. Imperiet i *Ukus angela* har to konsuler, en for den vestlige delen og en for den østlige delen. I tillegg har navnet som Krusanov gir den vestlige delen også røtter tilbake til antikken. *Hesperia* er gresk og betyr “land som befinner seg i vest” og for de gamle grekerne var dette Italia, det vil si romerenes land. Det er derfor tydelig at Krusanov har hatt romerske forbilder for det alternative Russland i *Ukus angela*. Den romerske keiseren Caligula er også en viktig parallell til Nekitaev.

Caligula var et kallenavn keiseren fikk som barn og betyr “den lille soldatstøvel”.<sup>235</sup> Caligula er kjent som den gale keiseren, og han er også kjent for sitt incestuøse forhold til sine egne søstre. Noen forskere mener han planla å innføre et monarki etter egyptisk modell basert på søskenekteskap.<sup>236</sup> Nekitaev på sin side, fostrer en sønn med sin søster. Gutten bærer det greskklingende navnet Nestor. Den hemmelige sønnen vokser opp med Petruša som far og blir noe hånlig kalt *sapožok*, “lille støvel”.<sup>237</sup> I romanen forklares kallenavnet med hans asiatisk utseende øyne,<sup>238</sup> uten at det er innlysende hva de har med hverandre å gjøre. Nestors kallenavn skaper enda en forbindelse med det romerske, som en gjenklang av kallenavnet Caligula. Alle disse romerske referansene gjør det klart at Krusanov må ha sett til antikken da han skapte universet i *Ukus angela*. Med tanke på den russiske nasjonalmyten om Moskva som det tredje Rom,<sup>239</sup> fremstår dette som en naturlig forbindelse. *Ukus angela* er ikke bare beslektet med den mindre genren Bakhtin kaller *romersk biografi*. Det kan også argumenteres for en viss tilhørighet til den større bakhtinske kategorien *biografisk roman*, som *den romerske biografi* er en del av.

Det faktum at hovedpersonens karaktertrekk så tidlig og tydelig er stadfestet, gir et klart signal om at utviklingen til hovedpersonen ikke er av den karakter som Bakhtin var så opptatt av, nemlig *virkelig/ekte tilblivelse* eller *utvikling*. Men bare en tilsynelatende utvikling basert på typiske momenter ved ethvert livsløp som fødsel, barndom og så videre. Dermed passer Nekitaev delvis inn i Bakhtins beskrivelse av helten i *den biografiske roman* som man finner i Goethe-fragmentet. Dette skulle være en større kategori de antikke biografitypene skal ha influert på, og som oppstod forut for *dannelsesromanen*. I denne kategorien former begivenhetene heltens skjebne, men ikke hans personlige egenskaper. Analysen av Ivan

---

<sup>235</sup> *Store norske leksikon*, [http://www.snl.no/Gaius\\_Julius\\_Caesar\\_Caligula](http://www.snl.no/Gaius_Julius_Caesar_Caligula) (oppført 17.04.11).

<sup>236</sup> *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/89691/Caligula> (oppført 17.04.11).

<sup>237</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 89-90.

<sup>238</sup> *Ibid.*, 308.

<sup>239</sup> Myten om Moskva som det tredje Rom diskuteres i kapittel 4.4.

Nekitaev viser at man kan anse hans eksepsjonelle ferdigheter i militærkunst som medfødte, mens hans skjebne som imperiets utvalgte hersker langt på vei formes av begivenhetene, samt delvis av trollmannen Badnjak og Nekitaevs “ideologiske rådgiver” Petruša.

For begivenhetene vil ha det slik at Nekitaev faller for sin egen søster og dermed krysser over en farlig grense, der kjærligheten til søsteren vekker hans hensynsløse side og han nesten drukner Petruša. Det er trollmannen Badnjak som utpeker Nekitaev til den utvalgte, og dermed former hans oppfatning av seg selv i hele romanen. Til slutt er det Petruša som i sin iver etter å påskynde begivenhetenes gang forsøker å manipulere Nekitaev til angrep mot den rivaliserende konsulen av Vostok (østen). Petruša lykkes med sin intrige, men Nekitaev lar ham bøte med livet for sin ugjerning. Han får ham druknet i en balje.

Syv år etter kroningen er Ivans *Imperskij Sovet* samlet på Voroncovskij dvorec i Alupka på Krim. De rapporterer på stillingen i *Velikaja vojna* som har rast siden første dag av Ivans styre. Imperatoren må nå være over førti år, men han var: “[...] как всегда моложавый и подтянутый, только сейчас вокруг его глаз лежали густые тени.”<sup>240</sup> Ivan er altså ikke nevneverdig preget av den vedvarende, alvorlige situasjonen som en syv år lang krig nødvendigvis må være. Ikke har han eldes nevneverdig heller på alle disse årene. Han er kun litt mørkere under øynene. For Bakhtin ville denne beskrivelsen pekt i retning av en enklere tidsforståelse, fordi tiden ikke har satt synlige spor slik den ville gjort i en kronotop som lå nærmere *realkronotopen*. Dette er nok et trekk *Ukus angela* deler med den første typen antikk roman.

Ivan Nekitaev blir altså ikke imperator takket være de erfaringer og lærdommer han gjør seg. Alle valg han tar virker til å være årsaksbestemte. Det er ikke tilfeldighetene som rår, det er Ivan Nekitaev som er drevet. Han er utvalgt, uvisst av hvem eller hva, til tsar. Hans spesielle egenskaper er medfødte. Kanskje kan man snakke om en grad av determinisme i Krusanovs romanunivers – at handlingen drives fremover av *en deterministisk kronotop*.

I lys av den tidligere gjennomgangen av Bakhtins historisk-kronologiske utredning av kronotopen, og da spesielt *den store, genredefinerende kronotopen*, ser man at *Ukus angela* best lar seg sammenligne med de eldste romankronotopene. Det kan derfor virke som om Krusanov i sin behandling av post-sovjetisk tematikk har sett seg nødt til å gå tilbake til en tid- og romfremstilling som er enklere og som står lengre unna *realkronotopen* enn romankronotopene har gjort på lenge. Han har brutt bevisst med den realistiske arven etter Tolstoj og Dostojevskij. I stedet byr han på en enklere tidsforståelse og forklarer uforklarlige

---

<sup>240</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 334.

katastrofer med magi og ett enkelt menneskes forutbestemhet. Han skaper en hovedperson som ytrer seg svært sjeldent, som så godt som aldri fører noen indre monolog med seg selv – i hvert fall er denne ikke gjengitt av fortelleren. I stedet er han en handlingens mann. Han handler så kontant og slagkraftig at verden til slutt står på randen av undergang. Ivan Nekitaev er ‘den sterke mann’, en klar motsetning til den russiske litterære tradisjonen med ‘den lille mann’. Det kan virke som Nekitaev på grunn av sin eksepsjonelle handlekraft nærmest reduseres til en ren funksjon: Å drive frem verdens undergang.

Til tross for alle disse argumentene som taler for en hovedperson uten *virkelig utvikling* og dermed en person man ikke burde gjenfinne i *realkronotopen*, er det likevel mulig å trekke paralleller til virkelige, historiske personer. Menn som Stalin og Napoleon virker til å ha vært den de skulle være nærmest helt fra fødselen av. Avsindig drevet og med et vanvittig fokus på målet uten behov for å gjennomgå den klassiske utviklingsprosessen man finner i *dannelsesromanen*. Dette er noe Bakhtin ikke synes å ha tatt høyde for i sin analyse.

Krusanovs prosjekt fremstår etterhvert klarere. Hensikten må være å skape en romanhelt man ikke kan sympatisere med, og dermed sette leseren i stand til å se det onde i hans handlinger i et klarere lys. Man unngår at leseren begynner å heie hovedpersonen frem eller begynner å håpe på at han skal oppnå sitt mål om verdensherredømme. Et meget effektivt virkemiddel, men også svært dristig fordi det nødvendigvis blir vanskelig å holde på leseren uten å tilby en helt man kan kjenne seg igjen i eller leve seg inn i.

### **3.3 Tid i *Ukus angela***

Siden *Ukus angelas* hovedperson deler flere kjennetegn med de antikke romanheltene, kan det være interessant å undersøke hvorvidt tidsgjengivelsen gjør det samme. Bakhtin var særlig opptatt av de mange tidsadverbene som uttrykker plutselighet, fordi de kjennetegnet den spesielle eventyrtiden som han fant i den greske og delvis i den romerske roman. Mange tidsadverb som uttrykker plutselighet er nemlig et tegn på at det er tilfellet, skjebnen eller andre høyere makter som rår.

Tidsmarkørene i første kapittel er forholdsvis generelle, tildels øyeblikks- eller tilfellepreget; *vskore, čerez dva goda, čerez dva mesjaca, prišlo vremja, i slučilos' tak, v ètot mig*. Tidsangivelsene spinner ofte videre fra en enkelt hendelse, eksempelvis farens død eller hovedpersonens skjebnesvangre hjemkomst en sommer i løpet av oppveksten. Den generelle og refererende stilen i første kapittel samsvarer med at innholdet delvis fungerer som en historieleksjon for leseren, slik at romanens alternative historie kan etableres. Først er det vanskelig å orientere seg i hvilket århundre romanen utspiller seg. Noen forsiktige

epokeindikatorer finnes i form av at det for eksempel kjøres tog og brukes walkie-talkie, men etterhvert nevnes også fly, biler, datamaskiner og fjernsyn. Alle disse gjenstandene vitner om at handlingen utspiller seg enten i vårt århundre eller mot slutten av forrige århundre. Likevel er det noe med språket og personenes oppførsel som gir inntrykk av at handlingen utspiller seg for eksempel på begynnelsen av forrige århundre eller mot slutten av attenhundretallet. Sannsynligvis er det nærværet av tjenere og familiegods, samt de mange gammeldagse samfunnstitlene og tiltaleformene (“*vaše blagodie*”), i tillegg til de mange foreldede stedsnavnene, som gir et slikt inntrykk.

I kapittel to og tretten, “Tabasaran” og “Barbarija”, er det noe større forekomst av tidsadverb som uttrykker plutselighet, som *vdrug* og *vnezapno*. Men dette henger sammen med at begge kapitler utspiller seg i en kampsituasjon som nødvendigvis er uforutsigbar og preget av plutselighet. Dermed fremstår bruken av tidsadverbene som naturlige og realistiske. Med andre ord er det ingenting ved valget av og frekvensen av tidsadverbene som stikker seg frem, hverken i de nevnte kapitlene eller i romanen forøvrig. Dermed kan man slå fast at tidsgjengivelsen på det lokale plan, det vil si innad i romanen, ligger tett opp til *realkronotopen*. Når det gjelder de mange magiske innslagene, er de inkorporert som en selvfølgelig del av den øvrige realistiske handlingen og er et grep man er vant med fra andre romaner innenfor genren *magisk-realisme* og blir dermed et trekk man kan akseptere uten videre.

Likevel er det jo noe svært anderledes ved tidsfremstillingen i *Ukus angela* på det overordnede plan. Det gjelder for det første den anakronistiske strukturen. Innad i hvert enkelt kapittel er tidsstrømmen kronologisk, bare noen ganger avbrutt av tilbakeblikk, mens kapitlene seg i mellom er anakronistisk ordnet. Det anakronistiske grepet er ikke helt enkelt å forstå, fordi det tilsynelatende ikke tilfører leseren noe spesielt annet enn en viss fascinasjon for hvordan forfatteren greier å holde styr på alle handlingstrådene, i tillegg til at leseren blir mer bevisst forfatterens hensikt med hvert enkelt kapittel.<sup>241</sup> For det andre gjelder det gjengivelsen av visse historiske hendelser i *Ukus angela*, som som sagt er alternative. Krusanov bygger handlingen i *Ukus angela* på et historisk fundament der realhistoriske hendelser får et annet utfall enn de fikk i virkeligheten. Dette gjør han for å sannsynliggjøre at Russland kan være et imperium.

---

<sup>241</sup> Dette drøftes i kapittel 3.1.



I novellen “The Garden of Forking Paths”<sup>242</sup> av Jorge Luis Borges er det de mange mulige utfallene av en historisk hendelse som er tema. Novellen går for eksempel inn på hvordan værforholdene en gitt dag av første verdenskrig kan påvirke utfallet av et slag. Borges utforsker det som kan kalles historiske krysningspunkt hvor lite annet enn tilfeldigheter avgjør hvor veien går videre. En av personene i novellen forestiller seg at tiden forgrener seg: “[...] your ancestor did not believe in a uniform, absolute time. He believed in an infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel times. This network of times which approached one another, forked, broke off, or were unaware of one another for centuries, embraces *all* possibilities of time.”<sup>243</sup> Ideen er altså at tiden har et uendelig antall mulige utfall, og den kan splittes opp i flere parallelle løp som noen ganger kommer i berøring med hverandre og andre ganger ikke, og disse løpene igjen kan ytterligere forgrene seg.

Tid synes å være et viktig tema i *Ukus angela* også, men ikke på samme måte som i Borges’ novelle. Tid er et viktig redskap i den forstand at strukturen er anakronistisk, romanen er episodisk oppbygget og settingen er alternativ-historisk, men tidens mange mulige retninger er ikke tematisert i *Ukus angela*. Det vil si, tiden er ikke tematisert innenfor verkets to permer. Dette blir en naturlig konsekvens av at hovedpersonens livsløp er forutbestemt. Et forutbestemt livsløp krever et tidsløp som går i en bestemt retning, og de historiske krysningspunktene blir ikke reelle krysningspunkter. Ivan er dømt til å vinne enhver krig fordi det er forutbestemt at han skal bli keiser – *on gosudar’ i est’*.<sup>244</sup> Tiden i *Ukus angela* gir kjøtt og blod til fortellingen, men er ikke som sådan tema i fortellingen. Den er kun setting for begivenhetene som fører mot verdens undergang. Likevel kan det argumenteres for at tiden tematiseres. Tematiseringen foregår utenfor verket, i leserens egen bevissthet. Fordi hendelsene utspiller seg på en alternativ-historisk bakgrunn, setter dette i gang en refleksjon rundt hendelsers mange mulige utfall.

Forholdet mellom tekst og leser er, som Bakhtin uttrykker det i kronotoptekstens avsluttende bemerkninger, uløselig knyttet sammen. Man kan gå ut i fra at den effekten en alternativ-historisk virkelighetsfremstilling har på leseren ikke er utilsiktet. Krusanov nevner som sagt i et intervju at han ønsker å vise hvor ille det kan gå hvis man i fremtiden skulle slå inn på samme vei, det vil si forsøke å omskape Russland til et imperium. Nøkkelen til å forstå

---

<sup>242</sup> Utgitt første gang i 1941 i samlingen ved samme navn, deretter i *Ficciones* i 1944, se <http://www.borges.pitt.edu/timeline/1941?tid=10> (oppsøkt 01.04.11).

<sup>243</sup> Jorge Luis Borges, “The Garden of Forking Paths” [1964], i samlingen *Labyrinths*, 44-54 (London: Penguin Classics, 2000), 53.

<sup>244</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 88.

noe av grunnlaget for hvorfor Krusanov har valgt å forfatte en roman som *Ukus angela* må være nettopp den virkningen en såpass negativ fremstilling vil ha på leseren. Han ønsker å engasjere leseren intellektuelt. Han ønsker refleksjon omkring historien og hvordan oppslutning om ‘den sterke mann’ heller enn å føre til frelse, kan føre til undergang – til tross for at den sterke mannen selv tror han gjør det godes verk. Fra første stund stimulerer romanen til tankevirksomhet. Utenfor sine egne permer skaper den refleksjon hos leseren omkring et tema som er stort og vanskelig, nemlig Russlands imperiumstrang, og hvor galt det kan gå – og gikk. I forbindelse med gjennomgangen av de tre typene antikk roman, diskuterer Bakhtin *det eskatologiske grep* i litteraturen.<sup>245</sup> Man kan hevde at dette grepet er i bruk i *Ukus angela*, men på en noe annen måte enn Bakhtin beskrev. Krusanov synliggjør ikke hvordan fremtiden kan og bør være, men hvordan fremtiden vil bli hvis ikke menneskene lærer av sine feil. Det vil si at han fremstiller fremtiden som en slags advarsel og ikke en utopi.

Er romanen dermed kun en advarsel i litterær form eller kan den også sees som en faktisk lengsel etter imperiet? Etter utgivelsen av romanen ble Krusanov spurt om han var en mann med et “imperialskt” sinn (*imperskoe soznanie*), hvorpå han svarte:

Что касается сознания, то у меня, как и у большинства моих соотечественников, оно, разумеется, имперское. [...] А откуда взять другое сознание, если мое поколение выросло и прожило половину жизни пусть и не в самой соблазнительной на свете (позволю себе быть милосердным к прошлому), но все же Империи? Сознание - не та вещь, которую можно поменять в магазине на нечто равноценное пусть и другого размера.<sup>246</sup>

Krusanov mener altså at de fleste russere er seg bevisst at de var en del av et imperium. Like etter Sovjetunionens fall var alt kaos. Russland var kastet ut i økonomisk krise, helsetjenestene hadde mer eller mindre brutt sammen og for mange var dette en periode med fattigdom og usikkerhet.<sup>247</sup> Man kan lett tenke seg at noen lengtet tilbake til Sovjetunionens relative stabilitet. Hosking skriver at Russland ved årtusenskiftet hadde fått tilbake en viss stabilitet,<sup>248</sup> men at Russland med sine mange folkeslag: “[...] has never existed outside the framework of empire.”<sup>249</sup> Derfor hevder Hosking at de færreste russere vil mene at dagens russiske føderasjon rommer det de forstår som “Russland”.<sup>250</sup> En oppfatning helt på linje med

---

<sup>245</sup> Se kapittel 2.2.4.

<sup>246</sup> 2001-intervju, [http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov\\_1.htm](http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov_1.htm) (oppsøkt 12.02.11)

<sup>247</sup> Geoffrey Hosking, *Russia and the Russians: From Earliest Times to 2001* (London: Penguin Books, 2002), 596-602.

<sup>248</sup> Ibid., 611.

<sup>249</sup> Ibid., 610.

<sup>250</sup> Ibid., 611.

Krusanovs påstand om at de fleste russere er seg bevisst at de en gang var en del av et imperium. Det kan derfor hende at *Ukus angela* indirekte virker smigrende på de tidligere sovjetborgerene; 'her er Russland endelig det kristne imperium det burde være'. Ikke at man ønsker seg verdens undergang – som synes å være det uunngåelige resultatet av Nekitaevs handlinger. Nei, det er det Krusanov selv kaller "imperiets estetikk" som er tiltrekkende.<sup>251</sup>

*Ukus angela* må også sies å inneholde et element av ironi, av overdrivelse, og det må det gjøre fordi forfatteren på den ene siden må skape et gjennomført univers og på den andre siden distansere seg fra et mulig høyreekstremistisk stempel, som naturlig ville klistre seg til ham hvis man gikk ut i fra at *Ukus angela* representerer hans egen politiske overbevisning. Audun J. Mørch mener at det onde russiske imperiet i *Ukus angela* også kan leses som: "[...] a negative reflection of that *good* Russian empire which the author wishes to see, and wishes his readers to see."<sup>252</sup> En lesning som ifølge Mørch svarer til en teknikk brukt i ortodokse, russiske helgenvitaer, der personen som senere skal bli en helgen først skildres i total elendighet for å sette den påfølgende frelsen i relieff.

### 3.4 Rom i *Ukus angela*

Som analysen av fortelleren i *Ukus angela* viser, virker det til at *hvor* romanens handling utspiller seg ikke har spesiell betydning. Hovedanliggendet er å vise frem hovedpersonens helt unike egenskaper. Dette underfokuset på omgivelser er sammenfallende med hva som kjennetegner romfremstillingen i den første typen antikk roman. Der utspiller handlingen seg som regel i en fremmed verden. I *Ukus angela* er den ikke fremmed på samme måte, men det alternativt-historiske grepet med å gi endel lokaliteter foreldede navn gjør at settingen føles noe fremmedartet.

I de kapitlene som demonstrerer Ivans overlegenhet i krig, er lokalitetene ikke bare fremmedartede, men også eksotiske. De øvrige lokalitetene endrer seg og blir flottere etterhvert som hovedpersonen stiger i gradene. Dette signaliserer hvor viktig han er og hvor enormt det russiske imperiet er i ferd med å bli. Det benyttes fly, bil eller tog mellom de to hovedstedene Petersburg og Moskva. Han har også baser i Tsargrad, i Warszawa, på Jelagin-øya i Neva-deltaet og på Krim, som regel på et slott eller i et palass. Det er nærmest en overflod av lokaliteter og dermed får ikke leseren noe ordentlig forhold til noen av stedene. Dette bidrar til å forsterke inntrykket av at stedene i seg selv ikke er viktige. Det er mer mengden som teller og det at Ivan tar bolig på den fornemste adressen på hvert sted. I Moskva

---

<sup>251</sup> 2001-intervju, [http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov\\_1.htm](http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov_1.htm) (oppsøkt 12.02.11).

<sup>252</sup> Mørch, "In Search of the Grand", 132.

bor han for eksempel i Kreml. Stedene i seg selv influerer dermed ikke på hovedpersonens handlinger eller vei mot målet, slik som *veiens kronotop* for eksempel gjør i *Don Quijote*.

På et svært viktig punkt skiller *Ukus angelas* romfremstilling seg fra den første typen antikk roman. Den første typen antikk roman er som forannevnt nærmest tilbake ved utgangspunktet når fortellingen avsluttes. Hovedpersonene er fortsatt like unge og like kyske som de var ved starten, og verden er likeså uendret. I *Ukus angela* er heller ikke hovedpersonen særlig endret, men det er derimot *verden*.

I siste kapittel har imperatoren lyttet til de forskjellige rapportene fra *Imperskij Sovets* medlemmer og bestemmer til slutt – til forferdelse for de tilstedeværende, at *Hekates Hunder* – et overnaturlig supervåpen, skal slippes løs på verden og fortære sjelene til imperiets fiender. Slik ender romanen. Leseren sitter igjen med flere spørsmål enn svar, men det hele virker til å peke i retning av verdens undergang. Man kan derfor slå fast at verden er et endret sted når *Ukus angela* avsluttes, eller i hvertfall er på vei til å endres eksepsjonelt kraftig. Før det kommer så langt, gir fortelleren noen indikasjoner på at verden er i endring som følge av Ivans styre.

Den lange krigen har ikke bare trettet ut folk og land: “[...] так воевали, что за семь лет устали не только люди и страны, но даже времена года и сама земля, все чаще впадавшая в дрожь, словно савраска, которая гонит со шкуры надоедливых мух”,<sup>253</sup> til og med årstidene og selve jorden er lei. Jorden har stadig oftere skjelvinger og Krusanov sammenligner det med en brunblakk hest som prøver å riste av seg plagsomme fluer. En kraftfull simile som viser hvordan menneskene i *Ukus angela* er i ferd med og frastøtes fra sin egen klode. Klimaet på Krim virker også til å ha blitt varmere: “На дворе еще стоял апрель, Вербное воскресенье, однако ажурный Воронцовский дворец утопал в розах, а на абрикосовых деревьях уже завязывались плоды.”<sup>254</sup> Selv om det fremdeles var april, hadde aprikostrærne allerede satt kart, skriver Krusanov. Økningen i temperatur kan leses som et tegn på at jorden er i ferd med å forvandles til et helvete.

I bakhtinsk forstand har man her en sjelden type roman. I denne romanen er hovedpersonen relativt uforanderlig, men verden som omgir ham *påvirkes av ham* og endres grunnleggende. Det at hovedpersonen ikke påvirkes av verden, men at verden er i endring på grunn av ham, kan også leses som en advarsel om menneskets uforstandige utnyttelse av naturen. Krusanovs roman bærer dermed i seg ikke kun en advarsel om farene ved å forføres

---

<sup>253</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 329.

<sup>254</sup> Ibid., 329-330 (min kursiv N.K-P.).

av den geniale, sterke mann, men også en advarsel om at klimaendringene på jorden kan utrydde menneskene.

### 3.5 Triaden

I denne analysen har jeg valgt å se på *Ukus angela* som et enkeltstående verk i den post-sovjetiske litteraturen, men som tidligere nevnt er romanen første del av en trilogi som i tillegg består av romanene *Bom-bom* og *Amerikanskaja dyrka*. Det må kunne ansees som uproblematisk å analysere *Ukus angela* som et enkeltstående verk, fordi den hverken deler handling eller personer med de to andre romanene i trilogien. Likevel må det nevnes at tolkningen av *Ukus angela* i lys av trilogien fortøner seg noe anderledes. I 2001 uttalte Krusanov selv at trilogien: “В идеале должна сложиться этакая гегелевская триада: тезис, антитезис и синтез.”<sup>255</sup> I 2007 utga Krusanov trilogien i en samlet utgave med fellestittelen *Triada*. Valg av tittel forekommer ikke bare å henspille på den trilogiske strukturen, men også på at de tre romanene på sett og vis kan sies å fremstille tre (*tri*) typer helvete (*ad*).

### 3.6 Oppsummering

*Ukus angelas store, genredefinerende kronotop* har som analysen viser endel likheter med de antikke romankronotopene. Rommet i *Ukus angela* er noen ganger fremmedartet og andre ganger eksotisk, og selve mengden lokaliteter tyder på at *hvor* handlingen utspiller seg ikke er viktig, så lenge stedene signaliserer hovedpersonens betydningsfullhet. Tiden i *Ukus angela* setter ikke spor i mennesket. Nekitaev er i siste kapittel en middelaldrende mann, men ser fremdeles ungdommelig ut. Hans liv later til å være styrt av overnaturlige krefter, og han tar ikke initiativ annet enn hvis situasjonen krever det. Prøvelsene han går igjennom før han kan krones, bekrefter hans medfødte egenskaper. Alle disse elementene kan sees som direkte paralleller til en eller flere av de antikke kronotopene.

I noen henseender er *den store, genredefinerende kronotopen* i *Ukus angela* også en negativ gjenspeiling av urkronotopene i romanen slik de beskrives av Bakhtin. Særlig har romanen noen negative paralleller med den første typen antikk roman, det vil si *den greske roman*. For eksempel er hovedpersonen i *Ukus angela* eksepsjonelt lastefull – ikke eksepsjonelt dydig. I *den greske roman* er prøvelsene en bekreftelse på heltens egenskaper, likeså i *Ukus angela*, men der verden er tilbake ved utgangspunktet ved handlingens slutt i *den greske roman*, er den på randen av undergang i *Ukus angela*. Tiden setter ikke spor i

---

<sup>255</sup> 2001-intervju, [http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov\\_1.htm](http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov_1.htm) (oppsøkt 12.02.11).

verden i *den greske* roman, men det gjør den i *Ukus angela*. Jorden er utslitt av mange års krig og reagerer med skjelvninger og økt temperatur.

Tiden i *Ukus angela* er en sammensmeltning av realistisk og magisk tid. Det som er helt nytt i *Ukus angela* – sett i lys av Bakhtins kronopteori, er at hovedpersonen – som ikke gjennomgår *virkelig utvikling* i bakhtinsk forstand og som heller ikke lar seg påvirke av verden, faktisk selv påvirker verden og endrer den. Den kronotopiske analysen av *Ukus angela* tyder på at Krusanov i sin behandling av de typiske post-sovjetiske temaene har nærmet seg de mer opprinnelige romankronotopene, men samtidig bevart en stor grad av realistisk tidsgjengivelse som kjennetegner moderne litteratur. Med realisme, magi og alternativ historie skildrer han et enhetlig og storslagent univers som rommer både kritikk av fortiden og advarsler om fremtiden.

#### 4.0 V. O. Pelevins *Generation “P”*

Viktor Pelevins satiriske roman *Generation “P”* ble utgitt i 1999, samme år som Pavel Krusanovs *Ukus angela* kom ut første gang. De to romanene kretser rundt mye av den samme problematikken, det vil si bearbeidelse av fortiden, samtidens omveltninger og den nye tids komme, men på forskjellig måte.

*Generation “P”* utspiller seg i sin helhet i Moskva noen år etter Sovjetunionens sammenbrudd og fortelles kronologisk med noen tilbakeblikk og mange narkotikainduserte hallusinasjoner. Hovedpersonen Vavilen Tatarskij, som foretrekker å bli kalt Vladimir, er en forhenværende litteraturstudent, med spesialisering innen oversettelse av sovjetfolkens språk. Men med Sovjets fall, falt behovet for hans oversetterkompetanse bort. Han tar seg jobb i en kiosk, hvor han en dag tilfeldigvis støter på en tidligere medstudent ved navn Morkovin. Denne skaffer ham jobb som tekstforfatter i et reklamebyrå, og lærer ham noen enkle forretningsknep. Hans nye jobb er å tilpasse vestlige reklamekampanjer til det russiske markedet. Reklamebransjen er i utvikling og etterhvert som arbeidsgiverne hans bokstavelig talt faller fra, jobber han seg oppover. Godt over halvveis i romanen tar handlingen en fantastisk vending. Det er her noen av de kronotopiske likhetene med *Ukus angela* trer frem.

#### 4.1 Rus og magi i *Generation “P”*

Romanen åpner med en vri på et klassisk eventyrformular: “Когда-то в России и правда жило беспечальное юное поколение, которое улыбнулось лету, морю и солнцу – и выбрало «Пепси».”<sup>256</sup> Setningen begynner altså som et eventyrformular, men ender som et reklameslagord. Man kan hevde at denne åpningssetningen er syntesen av det som kjennetegner *Generation “P”*, den er *en eventyrroman i reklametid* – som Bakhtin kanskje ville sagt det.

*Forfatter-skaperen* Pelevin velger innledningsvis å posisjonere seg som en ren tredjepersonsforteller, men etterhvert ligger synspunktet hans mest hos hovedpersonen Vavilen Tatarskij. I det siste kapitlet er synspunktet tilbake hos den distanserte tredjepersonsfortelleren. Så lenge synspunktet ligger hos Tatarskij får leseren fri tilgang på alle tanker og meninger som hovedpersonen gjør seg, men det er ikke sikkert de er hundre prosent pålitelige. Halvparten av tiden er han nemlig påvirket av enten fluesopp, kokain eller LSD, som oftest i kombinasjon med alkohol. Leseren blir nødt til å ta et standpunkt, skal man tro på ham eller ikke? Pelevin har uttalt at: “Реальность – это любая галлюцинация, в

---

<sup>256</sup> Viktor Pelevin, *Generation “P”* [1999], (Moskva: Vagrius, 2004), 11.

которую вы верите на сто процентов.”<sup>257</sup> En slik tenkemåte er sannsynligvis en god tilnærming til denne teksten. For det viktigste er kanskje ikke om det som skjer her er sant eller ikke – og da menes sant innenfor verkets rammer, det viktigste er kanskje heller om det som fortelles er sant i Vavilen Tatarskijs øyne. For er det det, så bør det kanskje holde for leseren også. Underveis i romanen er det ingen tvil å spore hos Tatarskij, han virker til å godta alt som skjer nesten uten videre. Han lar seg bare føre med strømmen, og stiller svært sjeldent kritiske spørsmål.

Den stadige ruspåvirkningen er noe han tyr til for å fremme kreativiteten, men også for å dempe angst og stress: “[...] Татарский окончательно понял, что в душу заползла депрессия. Ее можно было убрать двумя методами – выпить граммов сто водки или срочно что-нибудь купить [...]”,<sup>258</sup> i dette eksemplet faller valget på det siste. Tatarskij kjøper seg et slags ouija-brett (*lakirovannaja planshetka*), et spiritistisk redskap for å kommunisere med åndeverdenen. Han går hjem og tømmer en flaske vin i forberedelsen til seansen. Utrolig nok ser metoden hans ut til å virke mesteparten av tiden. Han får som regel ny innsikt og demper angsten, men det er ikke fritt for at leseren engster seg over hvor det skal ende.

Den ukritiske omgangen med rusmidler vitner om en hovedperson som har lite eller ingenting å tape, og som kanskje rett og slett ikke bryr seg om seg selv. Det kan virke som han trenger narkotisk stimulus for å fortrenge en viss tomhetsfølelse etter at livet ikke ble som forventet. Med andre ord bedriver han en form for selvmedisinering av sin depresjon.<sup>259</sup> Sannsynligvis ruser han seg også for å klare å produsere reklameslagord. For når han er edru og nykter strømmer ikke den kreative åren. Uten produksjon av slagord, tjener han ingen penger. Rusen blir demed en måte å overleve på, dette bekreftes langt på vei i andre kapitler: “Впрочем, Татарский никогда не был большим моралистом, поэтому его занимала не столько оценка происходящего, сколько проблема выживания.”<sup>260</sup> Denne holdningen kan peke i retning av at han likevel bryr seg om seg selv. Men hvorfor greier han ikke å være kreativ uten rusmidler? Det kan kanskje tyde på en slags fysiologisk mangel. En eller annen ubalanse i kroppens kjemi. I *Generation “P”* problematiseres ikke rusbruken, den bare beskrives. Dette er kanskje et tegn på hvor håpløs eller meningsløs situasjonen må ha følt i Russland på den tiden. Det skaper et bilde av en generasjon som var temmelig likegyldig med

---

<sup>257</sup> Ljunggren og Rotkirch, *Odinnadcat’ besed o sovremennoj russkoj proze*, 61.

<sup>258</sup> Pelevin, *Generation “P”*, 100.

<sup>259</sup> Se sitat over.

<sup>260</sup> Pelevin, *Generation “P”*, 20.



fremtiden. Kanskje trodde de ikke på noen fremtid. Kanskje tenkte de at alt de hadde var nuet, og at det var begredelig.

Tatarskijs tunge rusbruk kan som sagt svekke leserens tiltro til fremstillingen, men etterhvert som plottet utvikler seg kommer det til et voldsomt vendepunkt som snur alt på hodet. Plutselig virker ikke rusbruken hverken farlig eller merkelig, for mye av det han opplevde i påvirket tilstand settes nå i et nytt perspektiv. Hvis man legger til grunn at alt som fortelles er sant innenfor rammene av akkurat dette romanuniverset, så blir det gradvis klart at det må være noe mer enn tilfeldigheter og rusmidler som styrer handlingen. Det må være en *mystisk kraft* som fører hovedpersonen på “den rette vei” slik at han ved bokens slutt befinner seg på toppen av det nye hierarkiet som styrer Russland. Tatarskij kommer inn på det selv i kapittel seks, “Put´ k sebe”:

Мистическая сила несколько перестаралась с количеством указаний, предъявленных его испуганной душе одновременно: сначала плакат с пальмами и знакомой строчкой, потом слова «башня» и «лотерея», как бы случайно употребленные Ханиным несколько раз за несколько минут, и, наконец, этот «Вава», который тревожил больше всего.<sup>261</sup>

Her kan det fremdeles hevdes at de tankene han gjør seg er et uttrykk for den paranoia som kan inntreffe ved lang tids rusbruk. Pelevins univers er såpass besynderlig at det kanskje er mest sannsynlig at det er en mystisk kraft som leder Tatarskij. Den dagen han kjøpte ådebrettet hadde han rett før blitt tilbudt ny jobb i byrået *Tajnyj sovetčik* – den tredje jobben i rekken. Før han kom over butikken som solgte slike brett, er det flere hendelser underveis som for ham fortøner seg som forutbestemte: “Он уже точно знал, что весь его сегодняшний маршрут не случаен, и очень боялся совершить ошибку, свернув куда-нибудь не туда.”<sup>262</sup> Leseren får altså små hint underveis i fortellingen om at noe ved hovedpersonens skjebne kanskje er forutbestemt, men foreløpig kan det hele også forklares med hans rusbruk.

Først godt over halvveis i romanen, nærmest i en bisetning fra Morkovin, blir det klart for leseren – og for hovedpersonen selv, at ingenting er som det virker i dette universet. Romanen dreier over mot *science fiction*. Landets styresmakter finnes ikke annet enn på fjernsyn – som digitaliserte skikkelser. I virkeligheten er det et av Moskvas reklamebyråer som styrer landet. Det er i dette byrået Tatarskij nylig har fått sin fjerde jobb. Også denne gang ved hjelp av sin gamle medstudent Morkovin. I Europa og USA er også politikerne digitale skikkelser og har noen steder vært det helt siden åttitallet. Det er amerikanerne som

---

<sup>261</sup> Ibid., 100.

<sup>262</sup> Ibid., 103.

leverer teknologien nødvendig for digitaliseringen. Noe som gir USA et tilsynelatende overtak på Russland. Amerikanerne kontrollerer i tillegg Russlands frekvens, og kan finne på å skru den noen hundretalls megahertz opp eller ned. Frekvensen styrer hvor raskt de forskjellige fjernsynsinnslagene kan produseres og dermed hvor smidig landet kan styres.

Etterhvert som samfunnsmekanismenes sanne natur avsløres for Tatarskij, viser det seg at de mange selsomme opplevelsene han har vært igjennom – som regel i ruspåvirket tilstand, har sammenheng med dette som han nå innvies i. Tidlig i romanen, mens han jobber på et reklamekonsept, finner Tatarskij blant sine gamle papirer et hefte med en artikkel om en gudinne ved navn Iřtar. I artikkelen er legenden om gudinnen og forskjellige ritualer beskrevet, blant annet hvordan gudinnen velger seg en make blant dødelige menn.<sup>263</sup> Ånde-brettet han skaffer seg senere formidler en artikkel formodentlig skrevet av Che Guevara,<sup>264</sup> om reklameideologi med neologismer som *oral wow-type*, *anal wow-type* og *fortrengende wow-type*. Muligens er Pelevin i disse begrepene inspirert av uttrykket *the wow factor*, som kan betegne det elementet et objekt eller en handling må ha for å fremkalle en effekt i andre, for eksempel av beundring eller overraskelse. Uttrykket er forbundet med noe som oppnår sensasjonell, kommersiell (eller annen type) suksess og brukes ofte i markedsføringssammenheng.<sup>265</sup> Pelevin utviser gjennom hele romanen en egen evne til å imitere reklamespråket, sågar parodierte det. I fortellingen *Makedonskaja kritika francuzskoj mysli* (2003) er det filosofen Jean Baudrillards ord han elegant imiterer.

Det er Tatarskij selv som tilkaller Che Guevaras ånd, tilsynelatende uten noen spesiell grunn. Det er fremdeles mulig å komme på en tilnærmet logisk forklaring på dette også. Det kan for eksempel være at han ubevisst setter Che Guevara i forbindelse med reklame fordi han fant en cubansk mynt i tårnet i skogen da han var ruset på fluesopp, i tillegg til en tom sigarettpakke med palmer på og en blyantspissert formet som et fjernsynsapparat med et øye tegnet inn på skjermen. Siden det var den tomme sigarettpakken som inspirerte et av hans beste reklameslagord, er det kanskje ikke underlig at han får det for seg å kontakte Che Guevaras ånd for å be om reklameråd. Det er vanskeligere å finne en logisk forklaring på hvorfor reklamebyrået som styrer Russland har forskjellige avdelinger med navn som *anal* og *oral*. Che Guevaras artikkel burde strengt tatt ikke være kjent for flere, siden den ble skrevet ned av Tatarskij ved hjelp av ånde-brettet. Den eneste forklaringen må være at det er et overnaturlig element inne i bildet, i tillegg til *science fiction*-elementet.

---

<sup>263</sup> Ibid., 44-48.

<sup>264</sup> Ibid., 111-133.

<sup>265</sup> Et raskt google-søk kan bekrefte dette, for eksempel “what is the wow factor in marketing” eller “what is the wow factor”.

Som forannevnt er det sjeldent Tatarskij stiller kritiske spørsmål ved det som foregår, men det er likevel noe ved det hemmelige samfunnssystemet han stusser over. Da Tatarskij kommer inn på dette grunnleggende eksistensielle spørsmålet, råder Morkovin ham bare til å klype seg hardt i armen eller stikke seg med noe spisst for å få tankene bort fra dette. Tatarskij godtar dette uten videre og gjør som Morkovin sier. Tatarskijs hovedbekymring med systemet er at det ikke virker til å støtte seg på noe som helst. I nest siste kapittel blir han innvidd i det høyeste sjiktet av firmaet. Da får han en slags løsning på denne gåten. Det viser seg å ha sammenheng med det gamle heftet han fant blant sine egne papirer helt i begynnelsen av historien. Det er gudinnen Ištar de tjener, men dette bekrefter ikke hvem som egentlig styrer.<sup>266</sup> Tett forbundet med denne gudinnen er dødeligheten, i skikkelsen av en sovende hund som, hvis den vekkes, går til angrep på hele verden. Denne hunden befinner seg på russisk jord. Dette bekrefter endelig at det er en mystisk kraft, noe overnaturlig, som trekker i trådene.

Tatarskij undrer seg over at amerikanerne våger å klusse med russernes frekvens, når verden er avhengig av at gudinnens sovende hund ikke må våkne. Men Farsejkin – byråets virkelige sjef, kan berolige Tatarskij: “Но до конца нам ее никогда не опустят, не бойся. За этим тщательно следят.”<sup>267</sup> Så kampen om overtaket er kun et spill, et spill som aldri kan vinnes av noen av partene fordi hunden kan våkne og verden dermed gå under. Som byråets sjef utad, Azadovskij, sier ved en tidligere anledning: “[...] одно дело делаем.”<sup>268</sup> Og derfor vil aldri amerikanerne komme til å senke frekvensen helt. I virkeligheten er det Russlands oppgave å beskytte verden mot gudinnens hund, ved å sørge for at den ikke våkner.

Det ender med at gudinnen velger seg Tatarskij som sin nye menneskelige ektemake og dermed digitaliseres også han.

#### 4.1.1 Rusens kronotop

Rusmotivet<sup>269</sup> i *Generation “P”* er såpass dominerende at man her kan tale om en særlig kronotopisk verdi av den typen Bakhtin beskriver i sine avsluttende bemerkinger til kronotopteksten.<sup>270</sup> Det vil si *strukturerende og plottskapende kronotoper* – det jeg i gjennomgangen av kronotopteorien har valgt å kalle *små kronotoper*. I *rusens kronotop* er Tatarskij en annen person, han er kreativ og skapende mens han, i det man motsvarende kan

---

<sup>266</sup> Pelevin, *Generation “P”*, 328.

<sup>267</sup> Ibid., 323.

<sup>268</sup> Ibid., 264.

<sup>269</sup> Begrepet *motiv* brukes i betydningen “gjenkjennbar problemstilling”, jf. artikkelen “motiv” i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007).

<sup>270</sup> Se kapittel 2.2.10.

kalle den *edruelige kronotop*, er depressiv, angstfull og ute av stand til å skape. Når han er kreativ og skapende legges premisset for karrieremessig fremgang, han tjener penger og kan stadig kjøpe seg finere ting. I hallusinasjonene skaffer han seg også ny innsikt og forberedes indirekte på sannheten om samfunnsapparatet. Det blir dermed *rusens kronotop* som er romanens sterkeste plott- og fremdriftsskapende element. Den angstfulle *edruelige kronotop* driver riktignok hovedpersonen til å ruse seg i utgangspunktet, så man blir nødt til å anerkjenne et element av fremdrift også i denne kronotopen. Det er dermed snakk om en vekselvirkning mellom to kronotoper, eller en vandring mellom kronotoper, der *rusens kronotop* er den dominerende mens den *edruelige kronotop* faktisk danner premisset for den førstnevnte.

#### 4.2 Kronotopisk analyse av romankarakteren Vavilen Tatarskij

Den innledende analysen av hva som kjennetegner universet i *Generation "P"* har synliggjort noen av de mer spesielle trekkene ved hovedpersonen og hvordan han ender opp som gudinnens digitaliserte ektemake. Fortellerens introduksjon av Vavilen Tatarskij signaliserer ikke at han er spesielt betydningsfull eller utvalgt på noen måte, slik som saken er for *Ukus angelas* Ivan Nekitaev. Beskrivelsen av sistnevntes unnfangelse etterlater ingen tvil om hans betydningsfullhet og store fremtid. I *Generation "P"* er det først i ettertid, når vendepunktet har inntruffet, at leseren forstår at hovedpersonen nok har vært utvalgt hele tiden.

Innledningsvis fremhever fortelleren at hovedpersonens liv er høyst ordinært: “[...] его жизнь складывалась самым обычным образом.”<sup>271</sup> Det eneste som foreløpig forbinder Tatarskij med noe magisk og utvalgt er den skrønen han finner på om opprinnelsen til fornavnet sitt.

Tatarskij er flau over navnet faren har gitt ham, for det er sammensatt av navnene til den sovjetiske forfatteren Vasilij Aksenov og Vladimir I. Lenin; V-A-V-I-Len. Da han var barn hevdet han overfor vennene sine at faren hadde kalt ham dette fordi han var tilhenger av østlig mystisisme og hadde Babylon (*Vavilon*) i tankene da han ga sønnen navn. Videre hevdet Tatarskij at det var han som skulle arve den forhistoriske byens hemmelige doktrine.

Det mystiske opphavet til navnet er altså noe Tatarskij selv fant på da han var barn, men gjennom hele romanen dukker det likevel opp referanser til Babylon. Først i heftet om gudinnen Ištar, deretter under fluesoppeventyret i skogen utenfor Moskva, og til slutt når han innvies i gudinnens hemmelige sekt og utvelges til hennes digitaliserte make. På den ene eller andre måten forbindes altså Tatarskij med noe mystisk helt fra starten av, selv om det ikke er

---

<sup>271</sup> Pelevin, *Generation "P"*, 14 (min kursiv, N.K-P.).

like uttalt som i *Ukus angela*. Man kan derfor si at det er et element av utvalgthet i Tatarskijs skjebne.

Hverken leseren eller hovedpersonen skjønner dette før i nest siste kapittel, da det avsløres at ledelsen i byrået har kjent til Tatarskij en stund og funnet ut at han er gudinnens neste ektemake:

На священном гадании в Атланте оракул предсказал, что у Иштар в нашей стране появится новый муж. [...] но вот кто этот новый, мы долго понять не могли. Про него было сказано только то, что это *человек с именем города*. Мы думали, думали, искали, а тут вдруг приносят из первого отдела твое личное дело. По всем понятиям выходит, что это ты и есть.<sup>272</sup>

Det er altså et orakel som har forutsett at en russisk mann oppkalt etter en by er gudinnens neste ektemake. Tatarskijs egen skrøne om fornavnets betydning blir dermed til virkelighet. Men det er noe som skurrer. Har de virkelig funnet riktig mann? Tatarskij heter Vavilen ikke *Vavilon*, som er det russiske navnet på Babylon. Har Tatarskijs egen skrøne funnet veien inn i mappen (*ličnoe delo*) hans? Tatarskij stiller aldri dette spørsmålet. At det er Tatarskijs egen skrøne fra barndommen som gjør ham utvalgt til gudinnens ektemake, åpner opp for en sammenligning med den andre typen antikk roman. I denne romantypen er det heltens eget initiativ som setter i gang rekken med eventyrlige hendelser. Bakhtin konkluderer med at helten derfor selv er skyldig i alt som skjer ham. Det samme kan sies om Tatarskij, han velger å fortelle en skrøne som knytter hans navn til byen Babylon og dermed knytter han også sin skjebne til den babylonske gudinnens sekt i Moskva.

Det store vendepunktet i romanen synliggjør også noe annet som ikke helt stemmer. Det virker etterhvert som om en annen strukturerende kraft enn fortelleren opererer i dette universet. Frem til vendepunktet opprinner, tror leseren at fortelleren er den øverste instans. Siden vendepunktet er så voldsomt og kommer så sent i romanen, kan leseren oppleve det som om kontrakten mellom leser og roman brytes. Fortelleren har utelatt viktig informasjon og leserens intuitive fornemmelse av de *genrebestemmende kronotopene* utfordres i dette grepet. I *Omon Ra* kommer også vendepunktet svært sent i romanen, men det endrer likevel ikke oppfatningen av hvilken genre den tilhører. Dette er derimot konsekvensen for *Generation "P"*. Oppfatningen av at *Generation "P"* er en realistisk roman må revurderes, og de fleste konsepter om hva som er tillatt i en realistisk setting må forkastes. Det viser seg at man hele tiden egentlig har lest en realistisk *science fiction roman* blandet med overnaturlige elementer.

---

<sup>272</sup> Ibid., 326 (min kursiv, N.K-P.).

Dette “kontraktsbruddet” oppleves likevel som positivt fordi det bringer en ny dimensjon til verket. Bruddet tyder på at fortelleren kanskje ikke er allvitende likevel. Det er dette som gir fornemmelsen av et annet ordensskapende element, i tillegg til *forfatter-skaperen*. Akkurat som byrået i romanen har en sjef *utad* og en annen sjef *innad* – for ikke å nevne det mystiske “*pervyj otdel*” i sitatet over, fremstår fortelleraspektet ved *forfatter-skaperen* som det strukturerende element *utad*, mens det *innad* – dit hvor leseren ikke slipper til, finnes en annen strukturerende kraft. Den *egentlige fortelleren*, som vet hvordan ting *egentlig* henger sammen. Leseren blir dermed tvunget til å reflektere over det samme spørsmålet som Tatarskij: “Кто всем этим на самом деле правит?”<sup>273</sup> Slik som hovedpersonen ikke vet hvem eller hva som styrer, vet heller ikke leseren hvem som egentlig forteller – et snedig grep.

Tatarskij begynner altså til slutt å reflektere over det som foregår rundt ham, over hva det hele støtter seg til. Det gir håp om at han er en person i *virkelig utvikling* i bakhtinsk forstand. Men i stedet for å forfølge disse tankene videre, gjør han som Morkovin ber om og undertrykker dem ved å klype seg hardt i armen eller låret. Tatarskij fremstår altså som en forholdsvis passiv person. Det eneste aktive han noen gang gjør er å ruse seg. Alt annet bare hender med ham. Det er som nevnt Morkovin som hjelper ham i gang, det er Morkovin som skaffer ham ny jobb. De to jobbene han hadde mellom den første og den siste Morkovin skaffet ham er også fikset av andre. Tatarskij har altså trekk som minner om helten i den første typen antikk roman, akkurat som Ivan Nekitaev.

Spørsmålet blir da *om* romankarakteren Vavilen Tatarskij gjennomgår virkelig utvikling – og i tilfellet han *ikke* gjør det, hva slags annen type utvikling han i så fall gjennomgår. I analysen av Ivan Nekitaev ble det klart, blant annet på grunn av hans forutbestemte livsløp, at det ikke kunne være tale om noen virkelig utvikling i hans person. Tatarskij derimot, opplever en viss utvikling og tar initiativ i begynnelsen av romanen mens Sovjetunionen fremdeles eksisterer og like etter unionens fall. Han begynner først å studere ved institutt for teknikk i den hensikt å unngå verneplikten, men i en alder av enogtyve: “[...] с ним случилось нечто, решившее его дальнейшую судьбу.”<sup>274</sup> Han kommer over et bind av Boris Pasternaks poesi og blir “frelst”. Fortelleren har en viss blasert distanse til det hele: “Словом, случай был совершенно типичным и типично закончился – Татарский поступил в Литературный институт. Правда, на отделение поэзии он не прошел –

---

<sup>273</sup> Ibid., 328.

<sup>274</sup> Ibid., 15.

пришлось довольствоваться переводами с языков народов СССР.”<sup>275</sup> Tatarskij forestiller seg at han om dagen kommer til å jobbe med oversettelse og om kvelden kommer til å skrive på sitt verk for evigheten. Dette skjer ikke, for så bryter Sovjetunionen sammen. Først virker Vavilen Tatarskij til å være tilpasningsdyktig og dermed i utvikling, men etterhvert som han oppdager at *evigheten* ikke lenger eksisterer, fremstår han som desillusjonert og tafatt. Det er ikke lenger bruk for hans kompetanse, så han tar seg like godt jobb i en kiosk. Der ville han kanskje ha blitt værende hvis det ikke hadde vært for den gamle studiekameraten Morkovin.

Det underlige er at den nye reklamejobben hans i bunn og grunn ikke er annet enn en variasjon over det han var utdannet til. I stedet for å oversette de ulike språkene til de forskjellige sovjetfolkene til russisk, gjendikter han nå engelskspråklige reklameslagord til russisk i stedet. Den nye jobben krever med andre ord ikke særlig mye utvikling men heller en overføring av kompetansen til et lignende felt tilpasset den nye hverdagen i det post-sovjetiske Russland.

Når Tatarskij så blir introdusert for hallusinogener blir han passiv og initiativløs, det eneste han aktivt tar initiativ til er selve rusen. Fra det punkt hvor handlingen utspiller seg i den post-sovjetiske epoken, drives ikke historien lenger frem av Tatarskij selv. Tilsynelatende er det rekken av forskjellige jobber, som nærmest dumper i fanget på ham, som driver plottet fremover. Men det blir etterhvert uomtvistelig klart at det egentlig må ha vært drevet av gudinnen Istar fra begynnelsen av. Mot sluttet av romanen virker det som Tatarskij våkner og begynner å tenke kritisk omkring samfunnssystemet, men han ender bare opp med å undertrykke disse tankene.

I nest siste kapittel, “Zolotaja komnata”, avsløres det meste for ham, med unntak av hvem som egentlig styrer det hele. Han blir fortalt at han er den utvalgte og at de har visst om ham en god stund. Tatarskij virker engstelig og stiller endel spørsmål, men godtar med en gang svarene han får. Han spør til slutt: “А отказаться я могу?”,<sup>276</sup> kan han nekte å bli gudinnens ektemake? “Det tror jeg ikke”, svarer den uoffisielle sjefen for byrået, Farsejkin. Og dermed er det avgjort. Tatarskij skannes slik at de får en tredimensjonal kopi av ham. Selve ritualet for å omskape ham til gud, samt å gjøre ham til gudinnens ektemake, består kun av denne skanningen.

Retten før Tatarskij lar seg skanne kommer han på det orientalske poemet om fuglen Semurg som han fikk høre gjennom hallusinasjonen han hadde i skogen utenfor Moskva. Den handler om tredivde fugler som fløy ut for å finne en konge ved navn Semurg. De gikk gjennom

---

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> Ibid., 327.

mange prøvelser bare for å finne ut at ordet *semurg* betyr tredive fugler. Det får Tatarskij til å tenke at det kanskje er menneskene selv som er gudinnens hund og at de nå er i ferd med å gå til angrep.<sup>277</sup> Han stiller altså spørsmål ved om ikke det er menneskene selv som er den største trusselen mot menneskeheten. Han lar spørsmålet ligge siden Farsejkin liksom ikke hører etter. Farsejkin spør bare om Tatarskij er klar. Tatarskij sukker dypt og bekrefter at han er klar til å la seg skanne.

Hovedpersonen begynner virkelig å tenke over ting og får ny innsikt helt mot slutten. Likevel kjemper han ikke imot, han lar det bare skje, han er passiv. Som gud derimot, blir han straks handlekraftig og helt uten videre vet han hva som skal gjøres. Akkurat som Ivan Nekitaev i *Ukus angela*, blir Tatarskij forvandlet til en handlingens mann, men en handlingens mann som er uten substans. Ifølge Farsejkin er han jo bare som en regent å regne for sin tredimensjonale, gudommelige kopi.<sup>278</sup> I siste kapittel er metamorfosen fullkommen, den Tatarskij leseren kjenner er borte. Den nye Tatarskij er kynisk og distansert, og kvitter seg med de han ikke trenger. Han får den virkelige sjefen, Farsejkin, tatt av dage.<sup>279</sup> Hvem som egentlig styrer alt sammen, blir dermed et enda større spørsmål.

Vavilen Tatarskij fremstår som en komplisert blandingsperson. Han er litt dannelsesromanhelt og litt antikk romanhelt. Litt dannelsesromanhelt fordi han får ny innsikt, og selv om denne som regel oppnås gjennom rus, stiller han mot slutten aktivt spørsmål ved sammenhengene. Et annet typisk trekk ved dannelsesromanhelten eller helten i *den realistiske tilblivelsesroman*, er ifølge Bakhtin at han blir et nytt menneske fordi verden rundt ham er i endring. Dette kriteriet oppfyller Tatarskij, men – og det er et stort “men”, det nye mennesket Tatarskij blir er ikke egentlig menneskelig. Han blir en levende gud<sup>280</sup> som har sitt virke på fjernsyn. Tatarskij er også litt antikk romanhelt fordi han er forholdsvis passiv frem til forvandlingen, han former ikke aktivt sin egen skjebne. Hans mest positive trekk er evnen til refleksjon, mens hans mest negative trekk er evnen til å undertrykke kritisk tanke. Han bryr seg ikke om å kjempe imot. Grunnen til det er sannsynligvis todelt. For det første fordi hans verden er i endring og det meste av fremtidstroen forsvant med Sovjetunionens fall. For det andre fordi Tatarskij er utvalgt og i det ligger det noe passiviserende – han har ikke noen reell påvirkningskraft. Hva som skjer med den virkelige Tatarskij får leseren aldri vite. I det siste kapitlet er det kun fjernsynsinnslagene med kopien som beskrives. Derfor kan man enten gå ut

---

<sup>277</sup> Ibid., 330.

<sup>278</sup> Ibid., 329.

<sup>279</sup> Ibid., 333.

<sup>280</sup> Ibid., 331.



i fra at det ble som Farsejkin sa at Tatarskij fungerer som regent for sin kopi, eller man kan anta at Tatarskij selv ikke lenger eksisterer.

Til tross for den gryende innsikt Tatarskij opplever mot slutten av romanen, er dette ikke nok til å oppheve den motstandsløse siden i ham. All *virkelig utvikling* reverseres idet han lar seg skanne. Dermed kan man si at Tatarskij begynner som en slags moderne dannelsesromanhelt, men ender opp mer som en antikk romanhelt fordi han ikke fullfører sin utvikling. Slik som romanhelten i kategorien Bakhtin kaller *vandringsroman* i Goethe-fragmentet, endres Tatarskijs status i løpet av romanen. Han går fra å være et vanlig menneske til å bli en levende gud. Han troner (sannsynligvis) øverst i det nye Russlands hierarki og har makt til å endre verden rundt seg. Hans hovedoppgave er å passe på at gudinnens hund ikke våkner og går til angrep. Han gir klar beskjed til sin sekretær: “И ты, Аллочка, запомни – когда я чего говорю, ты не спрашиваешь «почему», а берешь на карандашик. Поняла? Вот и хорошо.”<sup>281</sup> Den holdningen som uttrykkes i denne ordren, minner svakt om Nekitaevs klare beskjed til Petruša om at heretter skulle Petruša forklare hvorfor alt Nekitaev foretar seg er rett, mens Nekitaev skulle gjøre som han fant for godt. Tatarskij aksepterer ingen spørsmål vedrørende sine ordre, mens Nekitaev til og med forlanger at alle hans handlinger uansett innhold skal rettfærdiggjøres av Petruša. Tatarskij og Nekitaev er i den posisjon at de styrer henholdsvis landet og imperiet ved romanenes slutt. De har makt til å påvirke verden rundt seg, til å endre den, men selv er de personer som ikke har gjennomgått noen *virkelig utvikling* i bakhtinsk forstand. Dette kan kanskje sees som et uttrykk for den lave tilliten russerne hadde til sine styresmakter etter Sovjetunionens fall. Lederne opplevdes muligens som personer med stor makt, men med lite menneskelig forstand.

#### **4.3 Tid og rom i *Generation “P”***

I første kapittel av *Generation “P”* eksisterer fremdeles Sovjetunionen og da eksisterer også evigheten. Da Sovjetunionen opphører, opphører også evigheten. Selv om Tatarskij prøver å holde fast ved den, må han til slutt innse at den er borte. I en nasjon hvor evigheten eksisterer, har man et tidsperspektiv som går utover fortid, nåtid og fremtid. Evigheten kan kanskje i denne forbindelse sees på som en slags supertid der en nasjons kultur, historie, kunst, musikk og litteratur lever videre i det uendelige slik at man alltid vet hvem man er og hvor man hører til. Evigheten kan i et slikt perspektiv sies å romme et lands nasjonale identitet. Men Sovjetunionen var et *imperium*, så da imperiet bryter sammen, og evigheten forsvinner må

---

<sup>281</sup> Ibid., 332.

sjokket være nesten ufattelig. Evigheten som forsvinner blir et kraftfullt bilde på den håpløshet og mangel på fremtidstro som må ha preget menneskene i tiden etter Sovjets fall.

Andre kapittel åpner i en mer nøktern tone: “Как только вечность исчезла, Татарский оказался в настоящем.”,<sup>282</sup> men for Tatarskij fortøner nåtiden seg som alt annet enn enkel. Han vet ingenting om denne nye verdenen: “Этот мир был очень странным.”<sup>283</sup> Det er en verden som har mistet glansen, det virker som den plutselig: “постарело и опустилось.”<sup>284</sup> Det var som om selve kjernen manglet: “Сказать, что мир стал иным по своей сущности, тоже было нельзя, потому что никакой сущности у него теперь не было.”<sup>285</sup> Den manglende kjernen det her tales om må være evigheten. Videre fortelles det at: “Во всем царила страшноватая неопределенность.”<sup>286</sup> Denne verden er nesten fra starten av, slik som verden i *Ukus angela* er mot slutten, preget av en fryktelig uvisshet. Tiden er ikke alternativ-realistisk, som i *Ukus angela*, men realistisk. Det vil si helt frem til vendepunktet hvor det viser seg at den realistiske tidsgjengivelsen egentlig må sees på som en magisk-realistisk tid med dominerende innslag av *science fiction*. I *Ukus angela* er disse elementene tilstede fra starten av. Blandingen av realistisk tid og magi i *Generation “P”* kan minne om blandingen av såkalt “hverdagstid” og eventyrtid i den andre typen antikk roman.

Tid og rom i *Generation “P”* kan sies å ha visse beslektede trekk med kronotopen i første og andre type antikk roman. Som nevnt, åpner romanen med et slags eventyrformular og i tillegg er det en uttalt magisk kraft som driver plottet fremover. Denne kraften blir vel å merke avslørt først godt over halvveis i romanen. Den verden der hendelsene utspiller seg, virker fremmed for hovedpersonen, selv om han er født og oppvokst der. Omgivelsene og tiden øver en viss påvirkning på hovedpersonen. Til slutt er det likevel Tatarskij som ender opp med å påvirke verden mest, fordi han blir gudinnens ektemake.

#### 4.4 Russisk identitet tematisert i *Generation “P”* og *Ukus angela*

“The north Eurasian plain is not only Russia’s geographical setting, but also her fate.”<sup>287</sup> Slik åpner Geoffrey Hosking sitt verk *Russia and the Russians*. Plasseringen mellom Europa og Asia har preget Russlands historie på en så gjennomgripende måte at Hosking nærmest kan ordne sitt verk etter graden av østlig og vestlig innflytelse i de forskjellige århundrer siden opprinnelsen. Den lengste perioden under asiatisk innflytelse fant sted under “tataråket”, mens

---

<sup>282</sup> Ibid., 19.

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> Hosking, *Russia and the Russians*, 1.

den vestlige påvirkningen skjøt fart med Peter den Store. Også i *Ukus angela* og *Generation "P"* er denne splittelsen i Russlands identitet et tilbakevendende tema. Den europeiske og asiatiske tilhørigheten tematiseres på forskjellig vis i de to romanene, men det vesentlige er at dette elementet er sterkt tilstede i begge.

Imperiet i *Ukus angela* får én hersker når Nekitaev bestiger tronen, frem til da hadde riket vært ledet av to konsuler. "The Russian empire of Krusanov's parallel universe seems to represent the Asian aspect of Russianness [...]",<sup>288</sup> skriver Audun J. Mørch, og baserer det blant annet på at Nekitaev er halvt mandsjurisk og sammenligner ham med Dsjengis-khan. Ivans etternavn betyr kuriøst nok 'ikke-kinesisk'. Kanskje henspiller dette på russernes tidligere fornektelse av at kulturen deres var sterkt influert av mongolene. Napoleon skal ha uttalt at hvis man 'skrapte borti en russer, ville man finne en tartar'.<sup>289</sup> Men Orlando Figes forteller at Nikolaj Karamzin, som selv stammet fra tatarene, ikke skrev ett ord om den mongolske arven, mens Sergej Solov'ëv kun avsatte *tre sider* av sitt *åtteogtyve bind* store historieverk til den mongolske påvirkningen på russisk kultur.<sup>290</sup> Dette til tross for at hundrevis av russiske ord har tatarisk opprinnelse, blant annet *den'gi* (penger) og *lošad'* (hest), for å nevne to.<sup>291</sup> Ifølge Orlando Figes var det en stor tilstrømming av tatariske immigranter etter at "tataråket" smuldret opp og: "[...] so much intermingling with the native population over several centuries, that the idea of a peasantry of purely Russian stock must be seen as no more than myth."<sup>292</sup> Noe som er tankevekkende siden den russiske bondestanden, spesielt for attenhundretallets diktere, representerte det autentisk russiske, den russiske sjel. Datidens adel hadde tillagt seg europeiske vaner og snakket fransk. Dermed kunne ikke dikterne hente impulser til en nasjonal litteratur fra denne klassen. Pusjkin skrev til filosofen Čaadaev at Russland ble skilt fra Europa under "tataråket", og fikk derfor ikke deltatt i de store hendelsene som pågikk der. Men Russlands *kall* var å tøyle mongolenes erobring, og dermed ble Europa og den kristne sivilisasjonen reddet, hevdet Pusjkin.<sup>293</sup> Pusjkin forestilte seg altså at Russland var utvalgt til å beskytte Europa. I *Generation "P"* formidler Pelevin noe av den samme forestillingen siden han plasserer gudinnens sovende hund i Russland. Hunden kan gå til angrep på hele verden hvis den våkner, og russerne må sørge for at det ikke skjer. Slik fremstår Russland som utvalgt til å beskytte verden.

---

<sup>288</sup> Mørch, "In Search of the Grand", 131.

<sup>289</sup> Orlando Figes, *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia* (London: Penguin Books, 2003), 361.

<sup>290</sup> Ibid., 367.

<sup>291</sup> Ibid, 367, 370.

<sup>292</sup> Ibid., 370.

<sup>293</sup> Ibid., 368.

I *Ukus angela* er hovedpersonen altså halvt russisk og halvt mandsjurisk og har et etternavn som betyr 'ikke-kinesisk', mens hovedpersonen i *Generation "P"* har et etternavn som betyr 'tatarisk'. Kanskje signaliserer Tatarskijs navn at han er kvalifisert til å lede Russland? Orlando Figes skriver at:

The Russian autocratic tradition had many roots, but the Mongol legacy did more than most to fix the basic nature of its politics. The khans demanded, and mercilessly enforced, complete submission to their will from all their subjects, peasants and noblemen alike. Moscow's princes emulated the behaviour of the khans when they ousted them from the Russian lands and succeeded them as Tsars in the sixteenth century.<sup>294</sup>

Både Tatarskij og Nekitaev krever fullstendig underkastelse fra sine undersåtter. Etter århundrer med det som må sies å være den sterke manns tyranni, er det kanskje ikke underlig at både *Ukus angela* og *Generation "P"* fremviser russiske univers med hovedpersoner som blir sterke eneherskere og som bærer en eller annen form for relasjon til det asiatiske.

I denne tematikken er det også et annet aspekt som kommer til syne. Det er det som Pusjkin kommer inn på som Russlands *kall*. Selv etter nærmere tohundreogfemti år under tartarenes åk, forble russerne kristne. I de to romanene aner man en dreining mot en gjenreisning av Russland som den sanne kristendommens rike. Myten om Moskva som det tredje Rom nevnes eksplisitt i *Generation "P"*, og i *Ukus angela* er myten implisitt et tema. Det var munken Filofej som mellom 1514 og 1521 skrev epistelen.<sup>295</sup> Der konstaterte han at alle de kristne imperier var forent i det Moskovittiske riket, for to Rom hadde falt, det tredje besto, og noe fjerde ville det aldri bli.<sup>296</sup> Konstantinopel var blitt kalt det andre Rom, men hadde mindre enn hundre år tidligere falt til det ottomanske riket da Filofej forfattet det berømte brevet. Ideen om Russlands messianske misjon i verden er hentet fra denne myten. Russland blir altså noe så usannsynlig som et imperium hvis styresett har mongolske røtter, men hvis kall er å beskytte den sanne kristendom.

I *Ukus angela* finner man gjenklang av denne myten i form av at imperiet har befrikk Konstantinopel (*Tsargrad*) fra det ottomanske riket. Dermed er det andre Rom tilbake på kristne hender. Nekitaev er general-guvernør i Konstantinopel før han velges til konsul i Hesperia. Referansene til blant annet konsultittelen og navnet Hesperia, er også indikatorer på at myten er en integrert del av romanen.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Ibid., 369.

<sup>295</sup> *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/513793/Russian-literature/29139/Works-reflecting-Muscovite-power?anchor=ref399728> (oppført 20.04.11).

<sup>296</sup> Hosking, *Russia and the Russians*, 103.

<sup>297</sup> Se kapittel 3.2

I *Generation "P"* er som nevnt gudinnens sovende hund plassert et sted på russisk territorium og Russland får derfor en spesiell rolle i verden. Mens han fremdeles jobber i *Tajnyj sovetčik*, strever Tatarskij med å komme opp med et konsept for en kunde som ønsker 'den russiske idé' formulert.<sup>298</sup> Med ånde-brettet prøver han å nå Dostojevskij, men får kun uforståelige tegn tilbake. Han trøster seg derfor med at den russiske idé er for transcendentale til å kunne settes ned på ark på annen måte.<sup>299</sup>

Kunden tilhører tydeligvis den russiske mafiaen og er i beskyttelsesbransjen. Han hadde forklart at han var lei av å bli sett ned på når han var i utlandet: "Но они-то думают, что мы культурно опущенные! [...] Словно мы животные с деньгами. [...] А ведь мы – Россия! Это ж подумать даже страшно! Великая страна!"<sup>300</sup> Videre forklarer han at alle andre har en nasjonal idé, og at Russland også hadde det før: "У нас раньше было православие, самодержавие и народность. Потом был этот коммунизм. А теперь, когда он кончился, никакой такой идеи нет вообще, кроме бабок."<sup>301</sup> Kunden peker her på at Russland har mistet sin identitet og kun styres av profitt. Men Tatarskij greier ikke å skrive et konsept som formulerer den nye russiske idé. Det blir den første og egentlig eneste fiasko i hans reklamekarriere. Til Tatarskijs lettelse myrdes kunden før konseptet skulle være ferdig.

Saša Blo, en venn og kollega av Tatarskij, fikk det samme oppdraget. Siden oppdraget ikke ble noe av, utarbeidet han i stedet konseptet til bruk for de digitaliserte styresmaktene. Hans løsning er innlysende. Man må spille på myten om Moskva som det tredje Rom, dog for ham er det ingen myte: "Мы же и есть третий Рим."<sup>302</sup>

#### 4.4.1 Amerikas antagonistiske rolle i *Generation "P"* og *Ukus angela*

Både i Pelevins *Generation "P"* og Krusanovs *Ukus angela* er Amerika, det vil si Amerikas forente stater, tydelig tilstede som motstander. I *Ukus angela* får leseren vite at Sørstatene i sin tid hadde vunnet borgerkrigen og at USA ikke lenger ble sett på som en motstander imperiet trenger å ta på alvor.<sup>303</sup> Dette signaliserer at Russland er den eneste supermakten igjen i verden. Borgerkrigsmotivet bruker Krusanov også i *Amerikanskaja dyrka*. Sørstatene vinner her også, men denne gangen finner borgerkrigen sted i 2011. Audun J. Mørch påpeker at Krusanov ved å gi borgerkrigen omvendt resultat har forstått borgerkrigens betydning for den amerikanske nasjonalmyten: "This, it would seem, is the only way of defeating America,

<sup>298</sup> Pelevin, *Generation "P"*, 199.

<sup>299</sup> Ibid., 201.

<sup>300</sup> Ibid., 194.

<sup>301</sup> Ibid., 195.

<sup>302</sup> Ibid., 292.

<sup>303</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 338, 59.

for only if the outcome of the Civil War is reversed will the powerful American myth loose its power and the world be free of its evil.”<sup>304</sup> Mørch mener at USA og Russland har konkurrerende messianske myter, at begge land ser *seg selv* som verdens frelsende makt.<sup>305</sup> Dette er ifølge Mørch en av grunnene til at de to respektive land har hverandre i den antagonistiske rollen.<sup>306</sup>

I *Generation “P”* har amerikanerne tilsynelatende overtaket på Russland fordi de leverer teknologien og frekvensen som behøves for å opprettholde det russiske politiske systemet. I romanen benytter amerikanerne seg av dette og skrur stadig ned frekvensen. Siden gudinnens hund viser seg å ha tilhold på russisk territorium, forstår leseren at USA ikke er en reell trussel mot Russland. I stedet er det Russland som holder verdens skjebne i sine hender. Felles for både *Generation “P”* og *Ukus angela* er derfor *uskadeliggjørelsen* av USA som motstander. For som sagt, er ikke lenger USA en motstander å regne med i *Ukus angela*, og i *Generation “P”* er det i virkeligheten Russland som har overtaket på USA på grunn av sin rolle som vokter av hundens søvn.

Både i *Generation “P”* og *Ukus angela* er verdens undergang representert ved hunden. I førstnevnte er den babylonske gudinnen Ištar forbundet med den dødelige, sovende hunden, mens i virkeligheten var gudinnen ofte avbildet med løver. Altså må hundemotivet være Pelevins eget påfunn. I mytene er Ištar gudinne for blant annet fruktbarhet og kjærlighet, men hun er også kjent for å ha truet med å knuse helvetes porter og la de døde strømme utover jorden.<sup>307</sup> Derfor er hun også forbundet med død og katastrofe. I *Ukus angela* er det Hekates hunder som truer verden. Krusanovs fremstilling samsvarer til en viss grad med mytene, Hekate var en kvinnelig guddom i gresk mytologi og forbindes med demoniske hunder. Hun vokter dødsriket og kunne fremkalle døden.<sup>308</sup> Hundemotivet opptrer ikke i russisk mytologi, men blant annet i engelsk mytologi er såkalte *hellhounds* sentrale. Det er derfor bemerkelsesverdig at både Pelevin og Krusanov velger hunden som symbol på verdens undergang.

#### 4.5 Oppsummering

Som analysen av *Generation “P”* viser, har verkets *store, genredefinerende kronotop* endel fellestrekk med de antikke romankronotopene. Hovedpersonen Vavilen Tatarskij er passiv og

---

<sup>304</sup> Mørch, “In Search of the Grand”, 135.

<sup>305</sup> Ibid., 134.

<sup>306</sup> Ibid.

<sup>307</sup> *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/158896/The-Descent-of-Ishtar-to-the-Underworld> (oppsøkt 08.05.11).

<sup>308</sup> *Store norske leksikon*, <http://www.sn1.no/Hekate> (oppsøkt 08.05.11).

uten evne til kreativitet i edru tilstand. Når situasjonen likevel krever at han må skape noe, må han ruse seg for å få jobben gjort. Med andre ord handler han når han blir stilt overfor en utfordring. Slik sett responderer han akkurat som helten i den første typen antikk roman ville ha gjort, når denne stilles overfor en prøvelse. I den første typen antikk roman er det guder eller tilfellet som utsetter helten for prøvelser og som tvinger ham til handling for å komme seg igjennom dem. I Tatarskij's tilfelle er det først og fremst overlevelse det dreier seg om, men etterhvert viser det seg at utfordringene i livet hans har et overnaturlig opphav.

Til tross for passiviteten får Tatarskij i løpet av romanen ny innsikt og han utvikler seg, men etter å ha gjennomgått en metamorfose fremstår han til slutt som en person uten *virkelig utvikling* i bakhtinsk forstand. Den utviklingen som har funnet sted, dreier seg mer om en endring i status enn i personlighet. Denne beskrivelsen passer med helten i *vandringsromanen*, kategorien Bakhtin etablerer i Goethe-fragmentet. Tatarskij endrer status fra menneske til gud. Som gud er han ikke passiv, men tar initiativ til hendelsene. Han har blitt kynisk og er i stand til å få folk tatt av dage. Teknisk sett er dette en endring i personlighet, men den kan ikke sies å ha forekommet gjennom en læringsprosess. Alle disse momentene gjør Tatarskij til en mer komplisert person enn *Ukus angelas* Ivan Nekitaev. Med utgangspunkt i hvordan romanen ender, må man kunne hevde at Tatarskij blir en person uten substans i det han lar seg skanne og hans gudommelige kopi overtar fortellerens oppmerksomhet.

Tiden i *Generation "P"* er en sammensmeltning av realistisk og magisk tid, med elementer av *science fiction*. Handlingen synes først å drives fremover av Tatarskij's ruspåvirkede opplevelser og stadig bedre jobber, men senere blir det klart at den faktisk drives fremover av en mystisk kraft, sannsynligvis en gudinne. Dette er et trekk *Generation "P"* også deler med den første typen antikk roman hvor hendelsene alltid blir styrt av tilfellet eller gudene. Men kanskje kan man også hevde at tiden i denne romanen er beslektet med den andre typen antikk romans "eventyrlige-hverdaglige tid". Romanen starter som en realistisk fremstilling, det vil si i en slags "hverdagstid", men ender opp som en fantastisk fremstilling, det vil si en slags eventyrstid. Hendelsene som fører frem til hovedpersonens metamorfose kan sies å ha initiert i hans egen skrøne fra barndommen om at navnet hans hadde en forbindelse med Babylon. Slik som helten i den andre typen antikk roman blir Tatarskij dermed selv skyldig i det som skjer ham, men Tatarskij's skrøne kan ikke sies å være et negativt initiativ, slik som heltens initiativ i den andre typen antikk roman.

Verden i *Generation "P"* fortøner seg som fremmed og underlig for hovedpersonen, selv om han er født og oppvokst der. Dette skjer fordi *evigheten* har opphørt å eksistere. I den

første typen antikk roman er verden alltid fremmed, så dette er et trekk ved Pelevins roman som også lar seg sammenligne. Det nye med *Generation "P"* sett i lys av Bakhtins kronopteori, er at den guddommelige tatarskijkopien – hvor all *virkelig utvikling* er reversert, befinner seg i en tilstand hvor han ikke kan påvirkes av verden. Men i kraft av sin guddommelighet har han selv makt til å påvirke og å endre verden. Ganske tilsvarende den posisjonen Nekitaev befinner seg i i siste kapittel av *Ukus angela*.



## 5.0 Den post-sovjetiske kronotop: Konklusjon

Bakhtins kronotopbegrep har i denne oppgaven blitt utforsket med tanke på hvordan det kan nyttiggjøres som analyseredskap for nyere litteratur. Konklusjonen er at begrepet kan nyttes på minst to måter, enten for å diskutere genre eller for å analysere strukturelle og plottskapende elementer. I den nyere litteraturen, som er så variert i komposisjon og plott, er det vanskeligere å finne fellestrekk enn i antikkens litteratur hvor verkene oftere fulgte samme kompositoriske struktur og plott. Dette blir påvist i gjennomgangen av Bakhtins kronotopavhandlinger. Det kan derfor konkluderes med at det mest hensiktsmessige når man foretar kronotopiske analyser av nyere litteratur, er å ta utgangspunkt i hvordan tid og rom virker på hovedpersonen i romanen. Likeledes kan man undersøke hvordan hovedpersonen virker på tid og rom. Det er også fruktbart å se om man kan sammenligne den romanen man skal analysere med en eller flere av Bakhtins *store, genredefinerende kronotoper* eller *små, strukturerende og plottskapende kronotoper*.

Det viktigste kjennetegnet ved kronotopen synes å være at den står for *selve det litterære* i et verk. Kronotopen representerer det som gjør at romanen skiller seg fra andre typer gjengivelse av tid og rom, som for eksempel en skriftlig rapport som helt nøyaktig kan gjengi tid og sted for en hendelse, men ikke fyller denne hendelsen med kjøtt og blod, det vil si å omskape den til et litterært bilde, som Bakhtin selv skriver.<sup>309</sup>

I denne oppgaven har begrepet særlig blitt nyttet til å diskutere genre, og hypotesen var at det finnes en egen *post-sovjetisk kronotop*. Basert på analysene av de to verkene *Ukus angela* og *Generation "P"* synes den post-sovjetiske kronotop å ha fire viktige kjennetegn. For det første er den øverste maktinstansen i denne romankronotopen uten substans. For det andre er tiden realistisk fremstilt, men med fantastiske elementer enten i form av *magi*, *fantasy* eller *science fiction*. Dette ble påvist i sammenligning med de antikke romankronotopene. For det tredje er det i kronotopen en gjenklang av et av de eldste spørsmålene i Russlands historie; er Russland mest europeisk eller mest asiatisk? I tillegg er USA en viktig faktor i dette universet og fungerer som et barometer på Russlands posisjon i verden. I *Ukus angela* blir USA til slutt ikke lenger sett på som en motstander som imperiet trenger å ta på alvor,<sup>310</sup> mens i *Generation "P"* kommer reklamene som skal russifiseres *fra* USA og det er også USA som leverer teknologien og kraften nødvendig for å drive landets digitaliserte makthavere og har derfor et grep på Russland.<sup>311</sup> Sist men ikke minst er verden et

---

<sup>309</sup> Bachtin, "Formy vremeni i chronotopa v romane", 398-399.

<sup>310</sup> Krusanov, *Ukus angela*, 338.

<sup>311</sup> Pelevin, *Generation "P"*, 230.

usikkert sted i denne kronotopen og trues av undergang (representert ved Hekates hunder i *Ukus angela* og gudinnens sovende hund i *Generaton "P"*).

Det var ikke klart på forhånd om det kom til å finnes trekk ved disse to svært forskjellige, samtidige romanene som kunne legges til grunn for påstanden om at det finnes en egen *post-sovjetisk kronotop*. Uansett resultat, ville den kronotopiske analysen i seg selv være et interessant eksperiment som kanskje ville kunne åpne opp for en ny analysevinkel. Det viser seg at kronotopen egner seg godt for å gå til kjernen av en komposisjon og å trekke ut det essensielle som særtegnert verket. Man kan si at kronotopbegrepet har vært med på å synliggjøre en struktur i de kaospregede romanuniversene til Krusanov og Pelevin, og nærmest fungert som et nav for analysen. Det kan muligens bety at Bakhtin faktisk har maktet å skille ut et element som er en grunnleggende del av romanen, samt at han også har maktet å identifisere de forskjellige trinnene i dette elementets utvikling.

Bruken av kronotopbegrepet som analyseredskap er helt og holdent basert på fortolkningen av Bakhtins teori som er gitt i denne oppgaven. Det betyr på den ene siden at man ikke kan være sikker på om begrepet er benyttet slik Bakhtin hadde til hensikt, men på den andre siden gir han frie tøyler til dem som kommer etter til nettopp å utfylle kronotopen på andre måter. I lys av denne utredningen av Bakhtins kronotopbegrep og de kronotopiske analysene av *Ukus angela* og *Generation "P"*, kan det hevdes at de utvalgte romanene tilhører en egen *post-sovjetisk kronotop*.

Realisme blandet med magi og/eller fantastikk er kanskje det aller viktigste kjennetegnet ved *den post-sovjetisk kronotop*, men for å si som Bakhtin ville sagt, *dette er slett ikke noe nytt*. Alt fra antikk grunn hevder Bakhtin at man kjenner til en slik *dobbelthet i tidens fylde*, det vil si en tilstedeværelse av både fantastiske og realistiske elementer.<sup>312</sup> Han hevder også i analysen av Dantes verk at en realistisk tidsgjengivelse ikke kan formidle alle motsetninger og spenninger som preger slutten av en epoke.<sup>313</sup> Grunnen til at det er slik i akkurat *den post-sovjetiske kronotop*, kan kanskje best illustreres ved lappen Tatarskij fikk fra en av de digitaliserte figurene i *Generation "P"*: “Спасибо вам огромное, что иногда позволяете жить параллельной жизнью. Без этого настоящая была бы настолько мерзка!”<sup>314</sup> Senere i romanen gjentar Tatarskij dette, men da stilet som en takk til hans gamle klassekamerat Andrej Gireev. Det at denne setningen gjentas to ganger understreker dens betydningsfullhet. For forfatterne og deres samtidige, russiske lesere virker den post-

---

<sup>312</sup> Se kapittel 2.2.4.

<sup>313</sup> Se kapittel 2.2.5.

<sup>314</sup> Pelevin, *Generation "P"*, 279.

sovjetiske stilen til å ha vært et middel til å holde ut den avskyelige virkeligheten, men også en måte å bearbeide den og historien på. Det som er nytt i *den post-sovjetiske kronotop* – i lys av Bakhtins kronopteori, er bildet av hovedpersonen. Hovedpersonen er relativt uberørt av verden og tiden, han fremstår som forholdsvis substansløs, men er selv i stand til å påvirke og endre verden. Kanskje er dette et bilde på hvordan russiske styresmakter ble oppfattet på denne tiden, det vil si som personer med alt for lite menneskelighet og alt for mye makt.

Forfatteren Mikhail Sjisjkin, som tilhører samme generasjon som Krusanov og Pelevin, har uttalt at den forbudte sovjetiske litteraturen:

[...] играла тогда совсем другую роль: если бы не было этой отдушины, если бы не было вот этой возможности «дышать» через книги, через буквы другим воздухом, то жить было бы унижительно. Жить вообще в Советском Союзе было унижительно. Единственная возможность найти свою нишу, где тебя не унижает каждое слово, а наоборот, возвышает, было читать те запрещенные книги. Это был способ сохранения человеческого достоинства.<sup>315</sup>

Sjisjkin hevder at ved å lese den forbudte litteraturen bevarte man sitt menneskeverd. Sjisjkins beskrivelse av forholdene i sovjetperioden underbygger sannsynligheten for at også den post-sovjetiske litteraturen må ha en spesiell funksjon. Det er ikke kun eskapisme, selv om *Ukus angela* også er det, det er ikke bare satire, selv om *Generation "P"* også er det. Det er terapi for en hel generasjon russere. Det er rehabilitering av menneskeverdet.

---

<sup>315</sup> Ljunggren og Rotkirch, *Odinnadcat´ besed o sovremennoj russkoj proze*, 130.

## 6.0 Litteratur

### 6.1 Primær- og sekundærlitteratur

Bachtin, Michail M. "Épos i roman". I *Voprosy literatury i éстетiki: Issledovanija raznych let*, 447-483. Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1975.

\_\_\_\_\_. "Formy vremeni i chronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike". I *Voprosy literatury i éстетiki: Issledovanija raznych let*, 234-407. Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1975.

\_\_\_\_\_. "Roman vospitaniija i ego značenie v istorii realizma". I *Éстетika slovesnogo tvorčestva*, 199-249, 2. utg. Moskva: Iskusstvo, 1986. [opprinnelig utgivelsesår 1979].

\_\_\_\_\_. "Slovo v romane". I *Voprosy literatury i éстетiki: Issledovanija raznych let*, 72-233. Moskva: Chudožestvennaja Literatura, 1975.

Borges, Jorge Luis. "The Garden of Forking Paths" [1964]. I samlingen *Labyrinths*, 44-54. London: Penguin Classics, 2000.

Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. *Prestuplenie i nakazanie* [1866]. I serien *Biblioteka vsemirnoj literatury*. Moskva: Èksmo, 2007.

Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikahil Bakhtin* [opprinnelig utgitt 1997]. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Engström, Maria. "Neo-urasianismen och den Konservativa revolutionen". *Östbulletinen* årgang 12, nr. 1, 2008: 7-12.

Se <http://www.sallskapet.org/ostbulletinen/Bulletin%20nr%201.pdf> (oppsøkt 07.05.11)

Figes, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books, 2003.

Holquist, James Michael. "Bakhtin". I *Handbook of Russian literature*, redigert av Victor Terras, 34-36. New Haven og London: Yale University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Introduksjon til *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Oversatt av Caryl Emerson og Michael Holquist. Redigert av Michael Holquist, xv-xxxiii. Austin: University of Texas Press, 2006.

Hosking, Geoffrey. *Russia and the Russians: From Earliest Times to 2001*. London: Penguin Books, 2002.

Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset. *Verdenslitteratur: Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.

Kristoffersen, Kristian Emil, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen, red. *Språk: En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.

Krusanov, Pavel. *Amerikanskaja dyrka*. St. Petersburg: Amfora, 2005. [Tredje bok i trilogien]

Krusanov, Pavel. *Bom-bom*. St. Petersburg: Amfora, 2002. [Andre bok i trilogien]

Krusanov, Pavel. *Ukus angela*. St. Petersburg: Amfora, 2000. [Første bok i trilogien]

Ljunggren, Anna og Kristina Rotkirch red. "Viktor Pelevin" 61-68 og "Michail Šiškin" 129-146. I *Odinnadcat' besed o sovremennoj russkoj proze: Interv'ju žurnalistki Kristiny Rotkirch s rossijskimi pisateljami*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. [Først utgitt på engelsk under tittelen *Contemporary Russian Fiction. A Short List. Russian Authors Interviewed by Kristina Rotkirch*. Moskva: Glas Publishers, 2008].

Marsh, Rosalind. *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia: 1991-2006*. Bern: Peter Lang AG, 2007.

Morson, Gary og Caryl Emerson. *Mikhail Bahktin: Creation of a Prosaics*. California: Stanford University Press, 1990.

\_\_\_\_\_ (red.). *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Illinois: Northwestern University Press, 1989.

Mørch, Audun J. "In Search of the Grand: Pavel Krusanov". I *The Poetics of Memory in Post-Totalitarian Narration*, redigert av Johanna Lindbladh, 127-137. CFE Conference Papers Series No. 3. Lund: The Centre for European Studies, 2008

\_\_\_\_\_. "M. M. Bakhtin". I *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*. Av Mikhail Bakhtin. Oversatt av Audun Johannes Mørch, 5-28. Cappelen's upopulære skrifter. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2003.

Pelevin, Viktor. *Generation "P"* [1999]. Moskva: Vagrius, 2004.

Zatonskij, Dmitrij. "Ob èstetike, poëtike, literature". *Voprosy literatury* 1977, nr. 4: 254-264

## 6.2 Oppslagsverk

Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997. [1. utgave]

Lothe, Jakob, Christian Refsum, Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007. [2. utgave]

## 6.3 Kilder fra internett

### Krusanov

Amfora forlag, <http://www.amphora.ru/?page=2&letter=K> (oppsøkt 30.04.11), scroll ned til artikkelen om Krusanov.

Evrazija, <http://www.evrazia.org/news/9818> (oppsøkt 07.05.11), Krusanov-sitat om A. Dugin.

Istorija fëndoma, "Pavel Krusanov: 'Menja privlekaet èstetika imperii...'" intervju av Vladimir Larionov og Sergej Sobolev, 2001.

[http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov\\_1.htm](http://www-lat.fandom.ru/inter/krusanov_1.htm) (oppsøkt 12.02.11)

Žurnal'ny zal, <http://magazines.russ.ru/zin/2010/1/kr19.html> (oppsøkt 18.04.11), Krusanovs romanutdrag publisert i tidsskriftet *Zinziver*.

### Pelevin

Èksmo forlag, <http://eksmo.ru/author/119414/> (oppsøkt 18.04.11)

### Diverse

Timeless Myths (Arthurian Legends), en nettside av Jimmy Joe som sammenligner de forskjellige Tristan-mytene, sist endret 24.06.06.

<http://www.timelessmyths.com/arthurian/tristan.html#childhood> (oppsøkt 26.04.11)

University of Pittsburgh. Borges Center, <http://www.borges.pitt.edu/timeline/1941?tid=10> (oppsøkt 01.04.11).

### Encyclopædia Britannica Online

<http://www.britannica.com>

s.v. "Caligula", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/89691/Caligula> (oppsøkt 17.04.11)

s.v. "descent of Ishtar to the underworld",

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/158896/The-Descent-of-Ishtar-to-the-Underworld> (oppsøkt 08.05.11).

s.v. "Goethe", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/237027/Johann-Wolfgang-von-Goethe/260248/Last-years-1817-32> (oppsøkt 30.11.10).

s.v. "magic realism", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/356736/magic-realism> (oppsøkt 13.05.09)

s.v. "Mikhail Bakhtin", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/49580/Mikhail-Bakhtin> (oppsøkt 18.08.09)

s.v. "novel", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/421071/novel> (oppsøkt 07.05.11)

s.v. "works reflecting muscovite power",

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/513793/Russian-literature/29139/Works-reflecting-Muscovite-power?anchor=ref399728> (oppsøkt 20.04.11)

s.v. "picaresque novel", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/459267/picaresque-novel> (oppsøkt 20.08.09)

s.v. "russian literature", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/513793/Russian-literature> (oppsøkt 11.02.11)

s.v. "unities", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/617949/unities> (oppsøkt 13.05.09)

s.v. "Viktor Pelevin", <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/710890/Viktor-Pelevin>  
(oppsøkt 18.04.11)

### *Store norske leksikon*

<http://www.snl.no>

s.v. "Caligula", Leiv Amundsen (artikkelforfatter)

[http://www.snl.no/Gaius\\_Julius\\_Caesar\\_Caligula](http://www.snl.no/Gaius_Julius_Caesar_Caligula) (lastet ned 17.04.11)

s.v. "enteleki", Knut Erik Tranøy (artikkelforfatter),

<http://www.snl.no/enteleki> (oppsøkt 25.02.10)

s.v. "Hekate", Knut Lunde (ansvarlig for artikkelen),

<http://www.snl.no/Hekate> (oppsøkt 08.05.11)

s.v. "Mikhail Mikhajlovitsj Bakhtin", Jostein Børtnes (artikkelforfatter),

[http://www.snl.no/Mikhail\\_Mikhajlovitsj\\_Bakhtin](http://www.snl.no/Mikhail_Mikhajlovitsj_Bakhtin) (oppsøkt 18.04.11)

s.v. "roman", Hans H. Skei (artikkelforfatter),

<http://www.snl.no/roman> (oppsøkt 07.05.11)

s.v. "Viktor Olegovitsj Pelevin", Jostein Børtnes (ansvarlig for artikkelen),

[http://www.snl.no/Viktor\\_Olegovitsj\\_Pelevin](http://www.snl.no/Viktor_Olegovitsj_Pelevin) (oppsøkt 18.04.11)

## **6.4 Forsidens illustrasjon**

Bildet av Vasilij Kandinskijs maleri er hentet fra nettsiden [www.wassilykandinsky.ru](http://www.wassilykandinsky.ru) .

<http://www.wassilykandinsky.ru/work-247.php> (oppsøkt 05.05.11)

<http://www.wassilykandinsky.net/work-247.php> (engelsk versjon av nettsiden)