LUNDS UNIVERSITET
Institutionen för Öst- och Centraleuropastudier
RYS054 / HT 2006
Kandidatuppsats (10 p)
Handledare: Fiona Björling

Skuggor av sten

– upplösta gränser i Andrej Belyjs *Petersburg*

Sarah Josefsson

Innehållsförteckning

1. Inledning 2

1.1 Den ryska symbolismen: poesi och prosa 2

1.2 Syfte 2

1.3 Disposition 3

2. Andrej Belyj och Petersburg 3

2.1 Andrej Belyj och hans verk 3

2.2 *Petersburgs* tillkomst och olika utgåvor 5

2.3 Handlingen i *Petersburg* 6

3. Gränser i berättandet 8

3.1 Berättarens roll och gränser mellan berättare och karaktärer 8

3.2 Tidsstrukturen och gränser mellan nutid och dåtid 10

4. Gränser i berättelsen 15

4.1 Gränser i rummet 15

4.1.1 Staden 15

4.1.2 Öarna 16

4.1.3 Vattnet 17

4.1.4 Broarna 19

4.1.5 Trapporna 20

4.2 Gränser för det levande 23

4.2.1 Levande öar och byggnader 23

4.2.2 Levande gator och stad 25

4.2.3 Levande staty: Bronsryttaren 25

4.2.4 Levande skulptur: karyatiden 28

4.2.5 Motsättningen mellan icke-växande och växande 30

4.2.6 Självständiga kroppsdelar och föremål 36

4.2.7 Liknelser mellan människor och föremål 37

4.2.8 Betydelsen av karaktärernas namn 38

4.2.9 Osäkra existenser 39

4.2.10 Osäkra könsidentiteter 42

5. Diskussion och slutsatser 43

Litteraturförteckning 47

1. Inledning

1.1 Den ryska symbolismen: poesi och prosa

Efter 1800-talets realism inom den ryska litteraturen kom mot slutet av århundradet en reaktion i form av symbolismen. Den vände sig mot realismens syn på konsten: att konstens uppgift är att återge och tjäna verkligheten. För symbolisterna skulle konsten i stället visa det som finns bortom verkligheten – inte den värld som finns här, utan den värld som skulle kunna finnas. Genom att göra människor medvetna om vad som finns dolt bakom det som är uppenbart för blotta ögat får människor en möjlighet att förändra sina liv och skapa en ny bättre värld. Poetens uppgift var att förmedla kunskap om den fördolda världen, en kunskap som kunde förmedlas genom användandet av symboler: ”The way mystical knowledge could be communicated was precisely through the use of artistic symbols, which came to be seen as miraculous windows in our phenomenal prison, through which we could glimpse the transcendent, noumenal world beyond”[1]. Av det ovannämnda framgår det att symbolismen inte begränsade sig till en stilistisk skola utan utgjorde en allomfattande världsåskådning.

I motsats till vad som var fallet under realismen användes poesin långt mer som uttrycksmedel än romanen. Detta kan vara en reaktion mot realismen, men en annan orsak kan vara ordens betydelse. Konsten skulle ge kunskap om företeelser dolda bakom den värld vi ser, genom användandet av symboler. Symbolerna kunde åstadkommas genom att frigöra orden från deras bestämda betydelser och istället skapa associationer som når människornas medvetande. Eftersom associationer mellan orden skapade budskapet och valet av ord därför var viktigt, kunde det vara lättare att uttrycka sitt budskap genom att skriva poesi än prosa. Symbolisterna skrev emellertid även prosa under hela den symbolistiska perioden. Ett av de mest välkända prosaverken är Andrej Belyjs roman *Petersburg*. Med sin tätt sammanvävda handling, sin berättarstrategi och sitt ovanliga språk anses det vara ett av de finaste verken av Belyj. Han var en av de ledande teoretikerna inom symbolismen och gav ut verk om teori, diktsamlingar och ett flertal romaner utöver *Petersburg*.

1.2 Syfte

Petersburg är ett av de viktigaste prosaverken från den symbolistiska eran i rysk litteratur. Många olika aspekter av såväl form som innehåll har belysts i verk om *Petersburg*, från Ada Steinbergs analys av hur Belyj använder ljud och ord för att skapa en musikalisk känsla till Magnus Ljunggrens freudianska analys av främst förhållandet mellan far och son i romanen[2]. Ändå finns det saker kvar att upptäcka i *Petersburg*. Varje läsning leder till nya upptäckter, nya associationer, eftersom allting i romanen verkar vara sammankopplat. Det som har fängslat mig mest med *Petersburg* är just svårigheten att göra tydliga indelningar. Till det yttre verkar romanen innehålla klara oppositioner, exempelvis mellan de olika karaktärerna i romanen, men allt eftersom läsandet framskrider går det inte att upprätthålla dessa oppositioner. Gränserna läggs fram och löses upp. Mitt syfte med denna uppsats är att undersöka hur Belyj drar gränser i romanen, till exempel hur han delar in det geografiska

[1] Keys 1996, s. 9.
[2] Steinberg 1982, Ljunggren 1982.

rummet, hur gränser mellan olika karaktärer sätts, och hur skillnaden mellan levande och icke-levande beskrivs. Hur görs indelningarna, hur upprätthålls de, och vad blir slutresultatet?

1.3 Disposition

Uppsatsen inleds med ett kapitel som kortfattat tar upp Andrej Belyjs liv och hans verk i allmänhet. Kapitlet behandlar även *Peterburgs* tillkomst och de olika versioner av verket som existerar. Det avslutas med en sammanfattning av handlingen i *Petersburg*. Även om denna uppsats främst vänder sig till personer som har läst *Petersburg*, är förhoppningen att sammanfattning ska underlätta för personer som inte har kommit i kontakt med romanen tidigare att förstå innehållet i denna uppsats. Efter det allmänna inledningskapitlet tar jag upp de olika aspekter av gränserna i *Petersburg* som kommer att belysas i denna uppsats. Här har en uppdelning gjorts mellan gränser i berättandet och gränser i själva berättelsen. Gränser i berättandet har delats in i två delar, en som behandlar berättarens roll och en som behandlar tidsuppfattningen i romanen. Undersökningen av gränser i själva berättelsen har även den delats in i två delar. Den första delen tar upp hur Belyj strukturerar staden i romanen, det vill säga hur han drar gränser i det geografiska rummet. Den andra delen behandlar det levandes gränser och granskar främst hur gränsen mellan levande och icke-levande fungerar i *Petersburg*. Uppsatsen avslutas med en diskussion av gränsindelningen i romanen.

De sidnummer som anges vid ryska citat eller generellt vid hänvisningar till boken kommer från den ryska utgåvan av *Petersburg* från 1999; citat på svenska kommer från den svenska utgåvan från 2003. För att tydligt visa varifrån citaten och hänvisningarna är hämtade anges källorna som Belyj 1999 respektive Belyj 2003 i texten. Övriga källor i uppsatsen finns angivna i fotnoter.

2. Andrej Belyj och *Petersburg*

2.1 Andrej Belyj och hans verk

Andrej Belyj föddes 1880 som Boris Nikolajevitj Bugajev i Moskva, där hans far var professor i matematik. Belyj var enda barnet och slets mellan föräldrarna som inte kom överens. Ett av hans tidigaste minnen var att föräldrarna diskuterade skiljsmässa, men att de bestämde sig för att fortsätta leva tillsammans därför att ingen av dem litade på att den andra föräldern kunde uppfostra honom[3]. Belyjs far stod för ett naturvetenskapligt inflytande i hans liv, medan hans pianospelande mor ville få honom att älska musik och konst. Att förena dessa två ”till synes oförenliga men till sitt väsen besläktade element – matematiken och musiken” var en kamp som fortsatte genom hela Belyjs liv[4].

[3] Pyman 1994, s. 201.
[4] Zamjatin 1995, s. 7.

Belyj började studera på den naturvetenskapliga fakulteten vid Moskvas universitet, men efter att ha blivit klar med sina studier där vände han sig istället till den språkvetenskapliga fakulteten. År 1902 gjorde han litterär debut med en av sina fyra så kallade symfonier, *Andra (dramatiska) symfonin*. Den publicerades under pseudonym men inom ett år blev det känt att Andrej Belyj egentligen var studenten Boris Bugajev[5]. Belyjs far var mot förväntan ganska nöjd[6], även om många forskare har påpekat att Belyjs förhållande till sin far är en central konflikt i hans liv och verk.

Symfonierna var en helt ny genre i den ryska litteraturen, skrivna på en rytmisk prosa och uppbyggda som musikstycken, med satser och ledmotiv[7]. Att Belyjs verk har en dragning åt musik var egentligen inte överraskande eftersom musiken var en viktig influens under Belyjs uppväxt, och det var via musiken som Belyj närmade sig poesi och prosa[8]. För den symbolistiska rörelsen som helhet var dessutom musiken en av de mest uppskattade konstformerna.

År 1904 kom diktsamlingen *Guld i azur* (*Zoloto v lazure*) ut. Åren därefter var Belyj bland annat inblandad i en traumatisk kärlekshistoria med Ljubov Blok, poeten Aleksandr Bloks fru, innan han träffade Asia Turgeneva som blev hans följeslagerska när han reste utomlands. Belyj publicerade sin första roman *Silverduvan (Serebrjannyj golub)* 1909, och började sedan skriva på *Petersburg (Peterburg)*. År 1912 mötte han antroposofins grundare Rudolf Steiner och blev mer och mer uppslukad av den antroposofiska läran, som kom att ha en djup inverkan på hans liv. *Petersburg* skrevs under tiden som Belyj lärde känna antroposofin och blev klar 1913. Bland Belyjs övriga romaner finns även *Kotik Letajev* (1917–18) som handlar om hur ett barn upptäcker världen. Liksom många andra symbolister, däribland Blok och Brjusov, stödde Belyj till att börja med oktoberrevolutionen. Han lämnade emellertid Sovjetunionen 1921 och åkte till Berlin, men efter att ha brutit slutgiltigt med Turgeneva 1922 återvände han till Sovjetunionen. Han fick emellertid allt mindre uppmärksamhet och blev även kritiserad och förföljd efter 1928. Andrej Belyj dog 1934 i Moskva.[9]

Under sitt liv influerades Belyj av flera filosofiska inriktningar, vilket också visar sig i hans verk. Bland de viktigaste influenserna före 1912 finns Nietzsche och Vladimir Solovjov[10]. Inflytandet från Nietzsche omfattar bland annat idén om att skapa något nytt genom att förstöra det som existerar, ”creation through destruction”[11]. Även Vladimir Solovjovs idéer utövade ett enormt inflytande inte bara på Belyj utan på hela den symbolistiska rörelsen i Ryssland i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. Belyj kände dessutom Solovjov personligen eftersom han var nära vän till Solovjovs brorson Sergej.

En av Solovjovs viktigaste föreställningar var allenigheten, att allt hör ihop, vilket kallas *vseedinstvo*. Allt skulle förenas, till exempel det västerländska med det österländska, såväl vad gäller det religiösa som det politiska. Solovjov ansåg att kyrkorna skulle enas under påvens ledning, medan ett gemensamt politiskt rike skulle skapas under den ryska tsaren[12]. Enandet skulle inträffa under hotet från Antikrist och pan-mongolismen, men kaos skulle råda

[5] Keys 1996, s. 161.
[6] Pyman 1994, s. 200.
[7] ibid., s. 198.
[8] Keys 1996, s. 102.
[9] Pyman 1994, ss. 338–339, 356–372; Elsworth 1980, s. 71; Cioran 1973, s. 153.
[10] Elsworth 1983, s. 9.
[11] Cioran 1973, s. 46.
[12] Bodin 1993, s. 19.

innan gudsriket återföddes[13]. Solovjovs filosofi bidrog till den apokalyptiska känslan vid förra sekelskiftet. Marxismens revolutionstanke passade in i de apokalyptiska stämningarna, och Belyj såg till en början marxismen som en variant av Solovjovs idé om ett omskapande av människan och samhället[14]. Ett annat centralt begrepp hos Solovjov var Sofia, det evigt kvinnliga. Hon fungerade som en symbol för världssjälen och bandet mellan himmel och jord, men också som ett förkroppsligande av *vseedinstvo*[15]. Sofia-symbolen gav upphov till en kult av den heliga kvinnligheten bland de yngre symbolisterna, dit Belyj räknas.

Efter 1912 blev Rudolf Steiners antroposofi en viktig influens för Belyj, bland annat vad gällde tankeprocesserna:

> ”Steiner’s argument is that it is possible to overcome the division into spirit and matter, or ego and world, upon which all dualistic systems depend, by examining the nature of thinking itself. He accepts that in thinking about the world man inevitably adds something, by way of conceptualization, to the pure matter of observation, and that knowledge in this sense is therefore not a mere reflection of reality.”[16]

Ett exempel på detta är kunskapen om en växt. Den fullständiga växten är inte den vi ser i ett visst ögonblick, utan växten i en hel livscykel. Människan får sålunda kunskap om verkligheten genom att kombinera perception och tanke[17].

Det som kanske främst lockade Belyj i antroposofin var försöket att lösa motsättningen mellan det andliga och det materiella, vilket är ett genomgående tema i hans verk[18]. Han vill skapa en syntes av saker som skenbart kan verka vara motsättningar. Till exempel är kaos och harmoni delar av samma symbol, bara två aspekter av den[19]. Detta leder till att Belyjs symboler, som Cioran påpekar, är ”multivalent, possessing both poles of thesis and antithesis which are united in a synthesis”[20].

I *Petersburg* är influenserna på Belyj från olika filosofer, och likaså från händelser som har inträffat i hans liv, tydliga. Denna uppsats kommer inte att behandla detta, eftersom det skulle gå utanför syftet. Det är emellertid värt att framhålla Belyjs försök att överbrygga motsättningar, vilket kräver att gränser suddas ut.

2.2 Petersburgs tillkomst och olika utgåvor

Belyj var främst känd som poet och teoretiker inom den symbolistiska rörelsen, men 1909 publicerades hans första roman, *Silverduvan*. Den fick generellt ett bra mottagande, även bland kritiker som föredrog realismen[21]. *Silverduvan* var den första delen i en planerad trilogi kallad *Öst och Väst*, som skulle handla om Rysslands öde och vilken roll Ryssland skulle ha i

[13] Cioran 1973, ss. 15, 26.
[14] Elsworth 1983, s. 13.
[15] Cioran 1973, ss. 92–97.
[16] Elsworth 1980, s. 71.
[17] ibid., ss. 72–73.
[18] Elsworth 1983, s. 37; Keys 1996, s. 126.
[19] Cioran 1973, ss. 59-60.
[20] ibid., s. 69.
[21] Keys 1996, s. 205.

världen. *Öst* och *väst* var begrepp som förekommit länge i den ryska debatten och som stod för mer än geografi; snarare var de symboler för tro respektive kunskap. Den andra delen i trilogin skulle ha titeln *De vägfarande (Putniki)* och var planerad som en direkt fortsättning, där karaktärerna i Silverduvan skulle återkomma[22]. Under skrivandet utvecklades den emellertid till en fristående roman. Den sista delen av trilogin, med titeln *Den osynliga staden* (*Nevidimyj grad*), blev aldrig skriven.

Belyj började skriva *Petersburg* i oktober 1911 och den var klar i november 1913[23]. Romanen publicerades i tre nummer av tidsskriften *Sirin* 1913–14, och kom ut i bokform 1916. Enligt Maguire och Malmstad erkändes den genast som ett verk av litterär betydelse[24]. Denna första version, den så kallade Sirin-utgåvan, förkortades sedan väsentligt av Belyj själv och publicerades i sin omarbetade form i Berlin 1922.

Belyj var känd för att arbeta om sina verk till senare utgåvor och idén att korta ner *Petersburg* fick han bara några månader efter att han skrivit klart Sirin-utgåvan. Ändringarna gjordes under inflytande från antroposofin, och utgåvan från 1922 är inte bara förkortad utan har även flera textavvikelser. Elsworth anser att Belyjs ändringar var inkonsekventa och ibland ledde till att betydelsen förvrängdes; bland annat blev det oklart vilken karaktär som säger vad i dialoger och berättaren förlorade sin definition.[25]

Förutom Sirin- och Berlin-utgåvorna finns det även fler versioner av romanen, bland annat en ytterligare nedkortad variant av Berlin-utgåvan som publicerats i Moskva 1928 och senare återutgivits ett flertal gånger i Sovjetunionen. Den kortare Berlinutgåvan har vanligen varit utgångspunkten för översättningar till olika språk, till exempel den svenska översättningen från 1969. Till detta arbete har jag använt mig av en rysk utgåva från 1999, som ursprungligen trycktes 1981 och är baserad på den längre Sirin-varianten. Den nya svenska översättningen från 2003, varifrån de svenska översättningarna av citat från boken är hämtade, motsvarar också Sirin-versionen.

2.3 Handlingen i Petersburg

Handlingen i *Petersburg* utspelar sig under några få dagar i september-oktober 1905 i Rysslands dåvarande huvudstad. I bakgrunden finns Rysslands misslyckade krig mot Japan och den sociala oron i landet som visar sig i strejker och politiska attentat. I centrum av romanen står en far, Apollon Apollonovitj Ableuchov, och hans son Nikolaj. Senatorn Apollon Apollonovitj är en högt uppsatt ämbetsman, en representant för den tsaristiska statsmakten. Han älskar ordning och raka linjer, däribland S:t Petersburgs raka prospekt, och avskyr kaos och oordning som kryper in mot staden från öarna runtomkring. Kaoset och oordningen kommer från ”det mongoliska” men samtidigt härstammar Apollon Apollonovitj själv från en mongolisk förfader. Apollon Apollonovitj vill krossa öarna, nagla fast dem med järnbroar. Han är en man med torgskräck, en förkänsla för dåliga skämt, och en oförmåga att kommunicera. Två och ett halvt år innan romanen utspelar sig lämnade Apollon Apollonovitjs fru, Anna Petrovna, honom för en italiensk artist. Ända sedan dess härskar en kyla i det

[22] Elsworth 1983, s. 88; Ljunggren 1982, s. 31.
[23] Keys 1996, s. 223.
[24] Maguire och Malmstad 1978, s. viii.
[25] Cioran 1973, s. 137; Elsworth 1983, ss. 115–116.

Ableuchovska hemmet. Sonen Nikolaj Apollonovitj är sliten mellan det österländska och det västerländska. Hans rum är inredda i österländsk stil, samtidigt som han läser västerländska filosofer. Han hatar sin far, även om han ibland inte vet vem det är han egentligen hatar, sin far eller sig själv, eftersom de är så lika varandra.

Nikolaj Apollonovitj har kommit i kontakt med ett revolutionärt parti och råkat lova partiet att utföra ett terrordåd mot sin far. Partiet skickar en bomb placerad i en sardinburk till Nikolaj Apollonovitj. Bomben levereras av Aleksandr Ivanovitj Dudkin, som bor i ett litet rum med gula tapeter på Vasilijön och lider av hallucinationer. Ett brev med instruktioner skulle också överlämnas, men detta brev hamnar i stället hos Sofja Petrovna Lichutina, hustru till officeren Sergej Sergejevitj Lichutin. Sofja Petrovna och Nikolaj Apollonovitj har haft en romans som dock har urartat. Nikolaj Apollonovitj klär ut sig till röd domino och vill skrämma Sofja Petrovna, men råkar snubbla och avslöja sig själv[26]. Sofja Petrovna blir förnärmad över hans tilltag och läser brevet ämnat för honom. På en maskeradbal, dit hon har gått mot makens vilja, överlämnar hon sedan brevet till Nikolaj Apollonovitj. Han känner emellertid inte igen henne och vet inte vem han fått brevet av. På maskeradbalen uppträder han åter som röd domino, och orsakar skandal. Även hans far är närvarande. När senatorn lämnar balen träffar han på en hemlig polisagent, Morkovin/Voronkov, som avslöjar att ett attentat planeras mot senatorn. Agenten följer sedan efter Nikolaj Apollonovitj och berättar för honom att han egentligen är en dubbelagent som arbetar i hemliga polisen på uppdrag från partiet, och att Nikolaj Apollonovitj har att välja mellan att mörda sin far, begå självmord eller bli arresterad. Under tiden som Sofja Petrovna är på balen försöker hennes man att hänga sig, men misslyckas. När Sofja Petrovna återvänder hem försonas de och hon berättar för maken om brevet och dess innehåll.

I det Ableuchovska hemmet vrider Nikolaj, halvt om halvt omedvetet, igång tidsmekanismen till bomben och de 24 timmarna börjar ticka ner. Han vill emellertid inte döda sin far. Dudkin tror inte heller att partiet skulle kräva något sådant av Nikolaj Apollonovitj, och åker till sin kontakt i partiet, den tjocke gulklädde Lippantjenko. Lippantjenko berättar för Dudkin att Nikolaj Apollonovitj är en förrädare som måste elimineras. Dudkin återvänder hem men blir övertygad om att han istället måste förgöra Lippantjenko. Han återvänder till dennes stuga och dödar honom. På morgonen hittas han sittande grensle över den döda kroppen.

Apollon Apollonovitj, utskämd efter sonens beteende på balen, tackar nej till den nya tjänst det var meningen att han skulle få och stannar istället hemma och dammar sina böcker. Han hittar paketet med bomben i sonens rum och lägger beslag på det för att undersöka det senare, utan att veta vad det innehåller. Under tiden har Anna Petrovna återvänt till S:t Petersburg. Senatorn återförenas med henne och tar med henne hem. Sergej Lichutin vill prata med Nikolaj Apollonovitj, och för med honom hem till sig, där de bråkar. När Nikolaj Apollonovitj sedan återvänder hem hittar han inte paketet, men drar slutsatsen att Sergej Lichutin måste ha varit där och tagit det.

På natten exploderar bomben men ingen skadas. Fadern och sonen ser emellertid aldrig varandra igen. Nikolaj Apollonovitj åker utomlands med sin mor medan Apollon Apollonovitj drar sig tillbaka till landet och skriver sina memoarer. Anna Petrovna återvänder redan den följande sommaren, men Nikolaj Apollonovitj stannar utomlands. Han studerar egyptisk arkeologi och återvänder inte till Ryssland förrän hans föräldrar har dött.

[26] En ”domino” är enligt Svenska Akademiens ordbok en maskeraddräkt bestående av en lång kappa med kapuschong och en halvmask för ansiktet, eller en person klädd i detta.

Romanen innehåller många anspelningar på Belyjs eget liv. Till exempel liknar familjen Ableuchov Belyjs familj: en högt uppsatt offentlig far, en musikintresserad romantisk mor och en enda son[27]. En annan situation som har lämnat spår i romanen är Belyjs olyckliga förhållande med Ljubov Blok, här speglat i historien mellan Nikolaj Apollonovitj och Sofja Petrovna. I romanen berörs också diverse filosofiska begrepp; Belyj anspelar till exempel på Solovjovs Sofia-gestalt genom karaktären Sofja, som dock inte lever upp till detta begrepp om vishet utan blir en satir på Sofia[28].

Genom hela romanen är det dominerande intrycket att vi vistas i en grå, smutsig, regnig, dimmig miljö fylld av ångest. Handlingen i *Petersburg*, med revolution, terrorism och trasiga familjer, kan ses som en spegel av ”the thinly veiled cosmic struggle between light and darkness, Christ and Antichrist”[29]. Petersburg är en plats där människan är liten och kontrolleras av starkare, osynliga krafter.

3. Gränser i berättandet

3.1 Berättarens roll och gränser mellan berättare och karaktärer

Det är via berättaren som läsaren får kunskap om karaktärerna och händelserna i romanen. Berättaren har således en viktig roll att fylla. Hur författaren väljer att framställa berättaren, till exempel om berättaren känns pålitlig eller inte, påverkar läsarens sätt att uppfatta romanen. I *Petersburg* får berättaren en central roll redan under prologen, men han är inte konsekvent: ibland väldigt framträdande och ibland i stort sett frånvarande under långa delar av romanen; ibland högtidlig, ibland oförmögen att få fram rätt ord. Berättaren upplevs som opålitlig, något Rimmon-Kenan definierar på följande sätt: ”An unreliable narrator [...] is one whose rendering of the story and/or commentary on it the reader has reasons to suspect.”[30]. Läsaren kan alltså inte lita på berättaren i *Petersburg*, en berättare som dessutom ofta visar sig i texten.

Berättaren i *Petersburg* betonar sin egen existens genom att använda ord som ”jag”, ”min”, ”vi”; till exempel när han ber läsaren om ursäkt för att han uttrycker sig med det banala ordet kärlek (Belyj 1999, s. 725) eller när han säger att vi tittar på molnen medan vi släpper förbi ett par personer (Belyj 1999, s. 90). Ofta vänder berättaren sig direkt till läsaren och drar in denna i berättelsen: ”Ты сказал бы, что зарело там прошлое.” (Belyj 1999, s. 281) (”Du skulle väl ha sagt, att det var det förgångnas bloss man där såg.”, Belyj 2003, s. 199)[31]. Effekten av allt detta är att läsaren inte kan undgå att vara medveten om den opålitliga berättarens närvaro. I vissa stycken är han en allsmäktig åskådare som kan följa flera personer samtidigt, för att på andra ställen i texten bli en åskådare som inte hör vad karaktärerna säger: exempelvis när Lippantjenko viskar och detta bara återges med ”visk-visk-visk” (Belyj 1999,

[27] Se exempelvis Lottridge 1978, ss. 184–185.
[28] Steinberg 1982, s. 143.
[29] Cioran 1973, s. 138.
[30] Rimmon-Kenan 1999, s. 100.
[31] Se även Belyj 1999, ss. 414 och 623, för att nämna några.

s. 97) eller när berättaren efter Sergej Lichutins försök till självmord säger att det som Sofja Petrovna och Lichutin viskade till varandra stannade mellan dem (Belyj 1999, s. 372). Att berättaren ibland verkar veta allt, ibland håller tyst, är en av de främsta orsakerna till att läsaren inte upplever honom som trovärdig och pålitlig. Vi måste ständigt ifrågasätta hans kunskap och förmåga att förmedla den till oss. Dessutom rättar han ibland saker som nämnts i texten: ”Предварительно следует исправить вкравшуюся неточность: в ней повинен не автор, а авторское перо: в это время трамвай еще не бегал по городу: это был тысяча девятьсот пятый год.” (Belyj 1999, s. 60) (”På förhand bör ett fel, som insmugit sig rättas till; författaren är inte skyldig till detta utan författarens penna: vid den här tiden åkte det ännu inte runt några spårvagnar i staden: detta var år 1905.”, Belyj 2003, s. 24). Här är frågan också om berättaren anser sig vara upphovsman till berättelsen, och vad skillnaden egentligen är mellan ”författaren” och ”författarens penna”. Resultatet är i vilket fall som helst att läsaren ska vara skeptisk till texten, eftersom den inte är att helt lita på.

Berättaren kan plötsligt meddela något. När han påpekar att ämbetsverket där Apollon Apollonovitj arbetar verkligen finns, och att Apollon Apollonovitj finns i det, avbryter han sig och meddelar att det snarare är så att Apollon Apollonovitj *fanns* i ämbetsverket, eftersom han är död nu (Belyj 1999, s. 605). Detta ger ett intryck av att berättaren inte har full kontroll över berättandet. Om han hade haft det, skulle han inte ha behövt rätta sig själv. Det tycks ibland som om händelserna i romanen verkligen lever sitt eget liv, för berättaren eller författaren hinner inte med: ”Но не успеет автор читателю описать ту самую лестницу, по которой не раз поднимались министры (он ее опишет потом), потому что – лакей уже в зале” (Belyj 1999, s. 86) (”Men författaren hinner inte att för läsaren beskriva just denna trappa, som ministrarna ofta gått uppför (han kommer att beskriva den senare), för att – nu var lakejen redan i salen”, Belyj 2003, s. 45). Han kan också glömma bort saker, exempelvis att Anna Petrovna har återvänt, vilket leder till att även romanens hjältar, som berättaren påpekar, glömde bort det (Belyj 1999, s. 702).

Som många kritiker har nämnt finns det sålunda ingen auktoritär berättarröst i *Petersburg*[32], och vi måste ständigt vara på vår vakt: “We can never safely generalize, evaluate, or predict”[33]. Läsaren kan inte undgå att lägga märke till berättarens närvaro men är samtidigt medveten om att han inte går att lita på. Effekten av detta är att läsaren blir osäker på hur texten ska uppfattas.

En ytterligare osäkerhet i berättandet skapas av de så kallade hjärnlekarna, ”мозговая игра”. Ett exempel på dessa hjärnlekar är påpekandet att Dudkin har sitt upphov i Apollon Apollonovitjs huvud, men att Apollon Apollonovitj samtidigt är skapad av författarens fantasi[34]:

> ”Эта тень случайно возникла в сознании сенатора Аблеухова, получила там свое эфемерное бытие; но сознание Аполлона Аполлоновича есть теневое сознание, потому что и он – обладатель эфемерного бытия и порождение фантазии автора: ненужная, праздная, мозговая игра.” (Belyj 1999, s. 123) (”Denna skugga dök av en händelse upp i senator Ableuchovs medvetande och erhöll där sin efemära existens; men Apollon Apollonovitjs medvetande är ett skuggmedvetande, eftersom också han är innehavare av en efemär existens och är ett alster av författarens fantasi: ett onödigt, fåfängligt hjärnspöke.”, Belyj 2003, s. 74)

[32] Se till exempel Barta 1996, s. 20.
[33] Maguire och Malmstad 1978, s. xix.
[34] Detta påpekar exempelvis Lottridge 1978, s. 196 och Elsworth 1983, s. 99.

Hjärnlekarna gör att det blir osäkert vem som egentligen existerar i berättelsen. Finns Dudkin verkligen, eller är han någon som har uppstått i Apollon Apollonovitjs hjärna?

När hjärnspökena väl har fötts fortsätter de att utvecklas, nu utom kontroll: ”ибо каждая праздная мысль развивалась упорно в пространственно-временной образ, продолжая свои – теперь уже бесконтрольные – действия вне сенаторской головы” (Belyj 1999, s. 85) (”ty varje fåfänglig tanke utvecklade sig envist till en gestalt i tid och rum, som fortsatte sina handlingar – nu redan utom all kontroll – utanför senatorshuvudet”, Belyj 2003, s. 45). Personer och saker börjar alltså existera därför att de finns som tankar. Barta uttrycker det på följande sätt: “Bely advocates the belief throughout the novel that consciousness creates form. He wishes to suggest the existence of a central, transcendental being whose mental activities create the Russian capital as well as the novel.”[35]

Elsworth skriver att Belyj ger läsaren en utväg – vi behöver inte nödvändigtvis tro att Dudkin får ett besök av statyn Bronsryttaren, eftersom vi även kan uppfatta det som en hallucination orsakad av alkohol- och tobaksmissbruk[36]. Överhuvudtaget råder en osäkerhet om vad som verkligen händer och existerar i *Petersburg*. Som Keys påpekar: “Nothing can be clearly authenticated, and this appears to be as true for the reader as it is for the individual characters, for the narrator, and perhaps even, finally, for the implied author.”[37] Keys anser däremot att karaktärerna existerar som individer och att händelser som inte bara kan vara en “narratorial illusion” inträffar[38].

Som läsare är vi medvetna om att författaren har tänkt ut karaktärerna och att de inte existerar utanför berättelsen, förutsatt att det handlar om ren fiktion. Under tiden vi läser berättelsen antar vi däremot att personerna existerar. I *Petersburg* blir emellertid den sedvanliga gränsen mellan berättare och karaktärer upplöst, och berättaren påpekar i texten att personerna kanske bara är uttänkta. Däremot nämner han också att de sedan får ett eget liv. Effekten på läsaren blir då en känsla av osäkerhet över vad som egentligen existerar, vilket kan vara vad författaren strävar efter att uppnå.

3.2 Tidsstrukturen och gränser mellan nutid och dåtid

En annan viktig aspekt av *Petersburg* är tidsstrukturen i texten. Till det yttre har romanen en linjär tidsföljd: handlingen utspelar sig som tidigare nämnts under några dagar på hösten 1905 med början den sista september (Belyj 1999, s. 64). Författaren tycks till och med lägga in betoningar på tidens linjära framåtskridande, till exempel när senator Apollon Apollonovitj åker i sin vagn på Nevskij prospekt: ”Более всего он любил прямолинейный проспект; этот проспект напоминал ему о течении времени между двух жизненных точек” (Belyj 1999, s. 61) (”Mest av allt älskade han rätlinjiga prospekt; ett sådant prospekt påminde honom om tidens lopp mellan två livspunkter”, Belyj 2003, s. 25). Romanen verkar snarast ha en fixering vid tid, vilket visar sig i att Nikolaj Apollonovitj får en bomb med tidsmekanism, som han vrider upp (Belyj 1999, s. 432). Tiden börjar ticka och vi läsare väntar på att bomben ska explodera.

[35] Barta 1996, s. 23.
[36] Elsworth 1983, s. 102; se även ss. 180–181 i Belyj 1999.
[37] Keys 1996, s. 227.
[38] ibid., s. 230.

I *Petersburg* betonas också ordet ”plötsligt”, som drar uppmärksamhet till tidens förflytande. Det kan till exempel förekomma ensamt på en rad:

> ”Вдруг... –
> – лицо его сморщилось” (Belyj 1999, s. 69)
> (”Plötsligt... –
> – rynkades hans ansikte”, Belyj 2003, s. 31).

Så är även fallet där berättaren avbryter sig när den obekante är på restaurang:

> ”Вдруг – ...
> Но о вдруг мы – впоследствии.” (Belyj 1999, s. 81)
> (”Plötsligt – ...
> Men mer om det plötsliga – lite senare”, Belyj 2003, s. 41).

Berättaren kallar till och med ”plötsligt” för ett beryktat ord:

> ”От перекрестка до ресторанчика на Миллионной описали мы путь незнакомца; описали мы, далее, самое сидение в ресторанчике до пресловутого слова ’вдруг’, которым все прервалось; вдруг с незнакомцем случилось там что-то; какое-то неприятное ощущение посетило его.” (Belyj 1999, s. 89) (”Vi har från korsning till korsning [sic] på Millionaja beskrivit den obekantes färd; vi har vidare beskrivit hans besök på restaurangen med det beryktade ordet ’*plötsligt*’, med vilket allt avbröts; plötsligt hände det med den obekante där något; ett slags obehaglig känsla hemsökte honom.”, Belyj 2003, s. 47)

Senare i berättelsen vänder sig berättaren till läsaren: ”Читатель! ’Вдруг’ знакомы тебе. Почему же, как страус, ты прячешь голову в перья при приближении рокового и неотвратного ’вдруг?’” (Belyj 1999, s. 92–93) (”Läsare! ’*Plötsligt*’ känner du till. Men varför gömmer du då som strutsen huvudet i sanden vid annalkandet av det ödesdigra och oundvikliga ’*plötsligt*’?”, Belyj 2003, s. 50). Berättaren gör sedan en utläggning om det obehagliga ”plötsligt” som livnär sig på hjärnspökena, innan han återvänder till just det ögonblick då handlingen avbröts på restaurangen, drygt tio sidor tidigare: ”Мы оставили в ресторанчике незнакомца. Вдруг незнакомец обернулся стремительно” (Belyj 1999, s. 94) (”Vi lämnade den obekante på restaurangen. *Plötsligt* vände sig den obekante häftigt om”, Belyj 2003, s. 51).

Detta citat visar också på ett annat drag i texten, att Belyj snarast hackar sönder den linjära berättelsen. Han vill på så sätt ge en bild av samtidig handling på flera ställen. I exemplet ovan flyttas läsaren till Apollon Apollonovitj och får följa honom ett tag, sedan skickas läsaren vidare till två samtalande människor, och får slutligen en utläggning om ordet ”plötsligt” innan handlingen återvänder till exakt det ögonblick där den avbrutits.

Samtidigt som handlingen i romanen är linjär, finns det drag i texten som gör att skillnaden mellan vad som händer i ögonblicket och vad som har hänt tidigare löses upp för läsaren. Ett av dessa drag är Belyjs användning av äldre litterära texter. Att Belyj medvetet återanvänder rysk litterär tradition är ställt utom allt tvivel. Belyj anspelar på såväl Pusjkin och Gogol som Dostojevskij och Tolstoj. Ett exempel är Anna Karenina, som reflekteras i Anna Petrovna i *Petersburg*: de har samma namn, och liksom Anna Kareninas man Karenin har Anna Petrovnas man Apollon Apollonovitj stora öron och älskar ordning[39]. Ett flertal forskare

[39] Detta har kommenterats av till exempel Lottridge 1978, s. 182, Steinberg 1982, s. 183 och Maguire och Malmstad 1978, s. xii.

påpekar också att Belyjs användning av det litterära arvet får en klang av parodi. Steinberg har visat på att *Petersburg* innehåller parodier av olika typer, till exempel parodier på handling (från Dostojevskijs romaner), på strukturer (till exempel Pusjkins *Bronsryttaren*), på stil (likheten med den gogolska ”skaz”-stilen med en stiliserad berättare), på berömda dialoger (till exempel mellan Anna Karenina och hennes son från Tolstojs *Anna Karenina*) och på berömda karaktärer (till exempel Bronsryttaren)[40].

Petersburg tar också upp och behandlar mycket av myten om staden S:t Petersburg. En av de viktigaste anspelningarna i berättelsen är just den som syftar på Pusjkins poem *Bronsryttaren*. Varje kapitel i boken inleds med ett utdrag från Pusjkins verk. I *Bronsryttaren* undkommer en människa, Jevgenij, en stor översvämning av S:t Petersburg sittande på en lejonstaty. Detta är en imitation av bronsstatyn av Peter den store, där tsaren sitter på en stegrande häst med ena armen utsträckt; en staty som förföljer Jevgenij. I *Petersburg* återkommer denna bild, i form av att Dudkin sitter på Lippantjenkos döda kropp med sin arm utsträckt. Innan mordet har Dudkin fått besök av en person, kallad bronsgästen, som har hällt brons i honom.

Maguire och Malmstad skriver att Belyj använder sig av de litterära allusionerna som en sorts snabb karaktärisering, samtidigt som de förstärker hans försök att visa på den cirkulära tiden – att det förflutna alltid finns kvar och inte går att undkomma[41]. Elsworth menar också att Belyjs användande av litterära allusioner åstadkommer en känsla av cyklisk tid: “The reader acquires a constant sense of *déjà-vu*, a sense that everything that happens has happened countless times before and is stored in the receding corridors of memory.”[42] De litterära anspelningarna leder just till en känsla av att tiden inte är linjärt framåtskridande. Tidigare levande personer finns kvar. Dessa personer kan vara såväl personer från litteraturen som verkliga historiska personer; till exempel förekommer Peter den store som en aktör i romanen i form av statyn Bronsryttaren.

Den moderna litteraturen tenderar att lösa upp den linjära handlingen. Den betonar rummet i stället för tiden för att komma bort från känslan att litteraturen beskriver en sekvens av händelser i tidsföljd[43]. Ett exempel på litteratur av denna typ är, som Frank påpekar, James Joyces *Ulysses* där Joyce gärna växlar fram och tillbaka mellan scener för att skapa en känsla av att händelser inträffar simultant på flera platser. Detta är ett drag som är typiskt även för *Petersburg*, vilket illustreras av det i detta avsnitt tidigare nämnda textstycke (från Belyj 1999, ss. 81–94) som börjar och slutar med att den obekante sitter på en restaurang. Berättaren kan till och med bryta in för att inom en parentes påpeka att just nu händer något någon annanstans: ”(в эти часы, мы напомним, как раз объяснялся на дачке Александр Иванович Дудкин с покойным Липпанченко)” (Belyj 1999, s. 735) (”(vi vill påminna om, att det var under dessa timmar som Aleksandr Ivanovittj [sic] Dudkin ute på datjan hade sin uppgörelse med den numera avlidne Lippantjenko)”, Belyj 2003, s. 552).

Frank uttrycker betydelsen av att känslan av tid som skrider fram har försvunnit: ”Past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unity”[44]. Tiden förlorar alltså sin betydelse och skillnaden mellan nutid och dåtid suddas ut i modern litteratur, där “den historiska tidsvärlden” blir till “den mytiska tidlösa världen”. I myten är den historiska tiden

[40] Steinberg 1982, s. 162.
[41] Maguire och Malmstad 1987, s. 116.
[42] Elsworth 1983, s. 105.
[43] Frank 1963, ss. 8–9.
[44] ibid., s. 59.

frånvarande, och i stället ses "the actions and events of a particular time only as the bodying forth of eternal prototypes"[45].

Ibland påpekas det inom parentes i *Petersburg* att det som händer just då egentligen hände tidigare, eller att det har hänt många gånger: "Вот: Николай Аполлонович стоял, согнувшись так низко, продолжая читать записку ужасного содержания (все это – было когда-то: было множество раз)" (Belyj 1999, s. 348) (Så: Nikolaj Apollonovitj stod så djupt böjd och fortsatte läsa brevets fasansfulla innehåll (allt detta hade hänt en gång i tiden: det hade hänt många gånger)", Belyj 2003, s. 249). En liknande företeelse finns i texten strax därefter: "на все то Николай Аполлонович обернулся и глядел за собой в грязноватый туман – туда, куда стремительно проходили: котелок, трость и уши; долго еще он стоял изогнувшись (и все то – было когда-то)" (Belyj 1999, s. 348) ("*allt detta* vände sig Nikolaj Apollonovitj om efter och såg in i den smutsiga dimman, in i vilken det snabbt försvann: plommonstop, käpp och öron; länge ännu stod han böjd (och allt detta hade skett en gång tidigare)", Belyj 2003, s. 250). Samma typ av tidshänvisning återkommer när Nikolaj Apollonovitj befinner sig på restaurang med agenten Morkovin/Voronkov: "Так стоял он когда-то (ибо все это – было)" (Belyj 1999, s. 386) "Så hade han stått en gång i tiden (ty allt detta hade hänt)", Belyj 2003, s. 280). Detta grepp som författaren använder bidrar till att vi som läsare blir osäkra på var i tiden vi egentligen befinner oss.

Petersburg är således ett klart exempel på ett litterärt verk där tiden är upphävd: det förflutna lever kvar genom litterära anspelningar och författaren påpekar uttryckligen att det som har hänt även har hänt tidigare. Ännu ett exempel på ett drag i romanen som ger en känsla av tidsupplösning är de ofta förekommande upprepningarna av ord, fraser eller långa stycken på olika ställen i texten. Ett av många exempel är frasen "Дни стояли туманные, странные" (Belyj 1999, s. 157) ("Dagarna var dimmiga och besynnerliga", Belyj 2003, s. 100). Den inleder kapitlet, upprepas sedan i början av följande stycke och en tredje gång i ett stycke i slutet av kapitlet. Liknande upprepningar, där en fras förekommer tre gånger, finns till exempel i kapitlet "Безмерности" ("Oändligheten"), vars två första stycken inleds med: "Мы оставили Николая Аполлоновича в тот момент" (Belyj 1999, s. 569) ("Vi lämnade Nikolaj Apollonovitj i det ögonblick", Belyj 2003, s. 423), och ett senare stycke i kapitlet börjar med: "Мы оставили Николая Аполлоновича у магазинной витрины" (Belyj 1999, s. 570) ("Vi lämnade Nikolaj Apollonovitj vid ett skyltfönster", Belyj 2003, s. 424). Detta exemplifierar också Belyjs tendens att använda sig av upprepningar som är ändrade i någon detalj, företrädelsevis i slutet av frasen.[46]

Upprepningarna av ord eller fraser, med längre eller kortare avstånd i texten, gör att läsaren förlorar greppet om tiden. I stället inträder en känsla av déjà-vu, att detta har upplevts tidigare, men läsaren är osäker på när. Genom dessa upprepningar åstadkommer Belyj en känsla av cirkulär tid i stället för en rak tidslinje i romanen. Ytterligare en känsla av osäkerhet åstadkoms genom hans sätt att låta fraser upprepas i stort sett identiskt även om de tänks eller sägs av olika personer. Effekten av detta är inte bara att tiden löses upp, utan även att gränserna mellan karaktärerna löses upp.

---

[45] ibid., ss. 59–60.

[46] Ett annat exempel på detta är: "Слышал ли и ты октябрёвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда" (Belyj 1999, s. 161) ("Har kanske också du hört denna nittonhundrafem års oktobervisa? Denna visa hade inte funnits tidigare; denna visa kommer aldrig åter: aldrig mer", Belyj 2003, s. 103). Detta upprepas något förkortat i ett senare kapitel: "Слышал ли ты октябрёвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет" (Belyj 1999, s. 224) ("Har kanske också du hört denna nittonhundrafem års oktobervisa? Denna visa hade inte funnits tidigare; denna visa kommer aldrig åter", Belyj 2003, s. 153).

Ett exempel på när karaktärerna tänker i stort sett samma sak är efter den ödesdigra balen, där Sofja Petrovna överlämnat brevet, Nikolaj Apollonovitj avslöjats som den röda dominon och Apollon Apollonovitj fått veta att det planeras ett attentat mot honom. Alla tre karaktärena ser en karyatid[47]:

> ”Софья Петровна Лихутина видела, как над рыжим пятном, изогнувшись, упала кариатида подъезда и как она висла” (Belyj 1999, s. 326–327) (”Sofja Petrovna såg, hur ovanför en rödbrun fläck en karyatid vid entrén böjt sig och fallit”, Belyj 2003, s. 234)

> ”А теперь Николай Аполлонович все старался цепляться за внешности: вон – кариатида подъезда; ничего себе: кариатида... И – нет, нет! Не такая кариатида – ничего подобного он никогда не видал: виснет над пламенем.” (Belyj 1999, s. 345) (”Och nu försökte Nikolaj Apollonvitj hela tiden klamra sig fast vid yttre ting: där var karyatiden vid entrén; det var inget särskilt med den: en karyatid... Och – nej, nej! Något liknande denna karyatid hade han aldrig sett: den hängde ut över flamman.”, Belyj 2003, s. 247–248)

> “Аполлон Аполлонович увидел: вон – кариатида подъезда; ничего себе: кариатида... И – нет, нет! Не такая кариатида – ничего подобного во всю жизнь он не видел: виснет в тумане.” (Belyj 1999, s. 356) (”Apollon Apollonovitj såg: där var karyatiden vid entrén; det var inget särskilt med den: en karyatid... Och – nej, nej! Något liknande denna karyatid hade han aldrig sett i hela sitt liv: den hängde där i dimman.”, Belyj 2003, s. 256)

I det här fallet är det främst Nikolaj Apollonovitj och Apollon Apollonovitj som tänker samma sak, om än lite modifierat. Förutom en känsla av déjà-vu åstadkommer författaren även en sammankoppling mellan de två personer som tänker samma sak, och på så vis en upplösning av gränserna mellan personerna eftersom det är otroligt att två människor skulle tänka så lika[48]. Den upplösning av gränser som råder i *Petersburg* omfattar såväl gränser i tiden som gränser mellan karaktärer i rummet.

Belyj har således på ytan gett *Petersburg* en normal tidsföljd, där han till och med betonar tidens förflytande genom en bomb som tickar och ett frikostigt användande av ordet ”plötsligt”[49]. Samtidigt innehåller texten flera referenser till tidigare levande personer eller litterära personer, vilket ger ett intryck av att inget försvinner utan allt lever kvar. Tidens framflytande i verket verkar också upphävd genom att fraser upprepas i texten. När fraserna som upprepas berör vad karaktärerna tänker, blir effekten att gränserna mellan karaktärerna upphävs. Belyj lägger alltså fram linjär tid och gränser mellan karaktärerna, men suddar sedan ut dessa gränser.

---

[47] En karyatid är enligt Svenska Akademiens ordbok en pelare eller kolonn i form av en kvinnofigur som bär upp en del av en byggnad; ursprungligen var det kvinnor som tjänade i gudinnan Artemis tempel i Caryæ.

[48] Karaktärerna själva har svårt att veta var gränserna går, till exempel Nikolaj Apollonovitj: ”что психически он не знал, где кончается он и где психически начинается в нем самом дух сенатора” (Belyj 1999, s. 214) (”att han psykiskt sett inte visste, var han själv slutade och var inom honom anden hos senatorn började”, Belyj 2003, s. 146).

[49] Maguire och Malmstad (1978, s. xiii) påpekar att det faktum att romanen utspelar sig under en bestämd tidsperiod på några dagar, och att bomben tickar, ger oss “a sense of being planted firmly in time and in space”.

4. Gränser i berättelsen

4.1 Gränser i rummet

4.1.1 Staden

En av de viktigaste karaktärerna i romanen *Petersburg* är själva staden S:t Petersburg, vilket många litteraturkritiker också har påpekat. Dess geografi, byggnader och läge vid floden Nevas mynning i Finska viken – allt spelar en viktig roll i romanen. Men ännu viktigare är stadens betydelse som symbol.

S:t Petersburg grundades av Peter den store 1703 och huvudstaden flyttades från Moskva till den nya staden vid Östersjön. Enligt myten om S:t Petersburgs skapelse fanns det före Peter den stores ankomst bara träskmark på platsen där staden skulle byggas, och den byggdes enbart tack vare tsarens vilja – och tusentals människors död under uppförandet. Traditionen berättar att besökare i S:t Petersburg skulle föra med sig sten för att förse den nya huvudstaden med byggnadsmaterial. Peter den store ville ha en stad i sten med öppna ytor, raka linjer och kanaler i stil med dem som fanns i Holland, där han hade studerat skeppsbyggande. Placeringen på träskmarker vid Nevas utlopp ledde emellertid till att S:t Petersburg ända sedan sitt grundande var hotat av översvämning. Under 290 år genomlevde staden 270 översvämningar där vattnet steg en och en halv meter eller mer över det normala vattenståndet[50]. Som Toporov påpekar levde S:t Petersburg under hotet från vatten medan Moskva levde under hotet från eld. En av alla dessa översvämningar är den förevigad av Pusjkin i *Bronsryttaren*.

Enligt semiotikern Jurij Lotman är S:t Petersburg en excentrisk stad. En stad kan förhålla sig till det omgivande rummet (landet) på två sätt: koncentriskt eller excentriskt. Vissa städer anses vara belägna i centrum av landet, oavsett om de egentligen är det eller inte, som till exempel Moskva, Rom och Jerusalem, och de ses då som ett förkroppsligande av landet. Dessa städer har en koncentrisk struktur. I ett semiotiskt perspektiv associeras en koncentrisk stad ofta med bilden av en stad på kullar, som fungerar likt en brygga mellan himmel och jord. Den excentriska staden placeras däremot i utkanten av rummet: vid kusten eller vid en flodmynning. Lotman menar att det motsatspar som då är aktuellt är naturlig/konstgjord, inte himmel/jord. Den excentriska staden blir en utmaning mot naturen. Den kan antingen tolkas som en seger över naturen eller som ett brott mot den naturliga ordningen. En stad av denna typ kan förknippas med förutsägelser om förstörelse och naturkrafternas seger, till exempel i form av översvämning. Detta är ett grundläggande element i S:t Petersburgs mytologi. Kampen mellan naturelementen och kulturen tar där formen av kampen mellan vatten och sten. I S:t Petersburg har stenen placerats på vatten (på ett träsk) och är det främmande elementet, ett artificiellt element, tillfälligt, medan vattnet är det eviga som har funnits långt före stenen.[51]

S:t Petersburg blev en symbol för Peter den stores försök att modernisera och göra Ryssland mer västerländskt, att skapa ordning i det österländska, och ett försök att skapa ordning i naturen, att underkuva den. Staden blev sålunda en symbol för två konflikter: mellan öst och väst, och mellan natur och kultur. I romanen finns båda dessa konflikter tydligt närvarande.

[50] Toporov 2003, s. 42.
[51] Lotman 1990, ss. 191–193.

De är dessutom tätt sammanflätade med varandra: det österländska associeras med natur (exempelvis med växtlighet och fisk) och det västerländska med kultur. I sin roman kopplar Belyj ihop den hotande översvämningen med socialt uppror och revolution.

Anledningen till att S:t Petersburg grundades vid Östersjön var att Ryssland skulle få stabil tillgång till havet. På grund av sin placering kunde staden ses antingen som en bit av Asien i Europa eller en bit av Europa i Ryssland[52]. Oavsett vilket blev intrycket att det var en konstgjord stad. Den hade inte växt fram naturligt utan blivit skapad i ett ögonblick av tiden och plötsligt uppenbarat sig. Som Lottridge påpekar: "the fact that the city was born of an idea, and built for the sake of an abstract purpose, provides the historical source for the vision of it as an essentially theoretical, artificial city"[53]. Overkligheten i S:t Petersburgs existens framhävs redan i *Petersburgs* prolog:

> "Если же Петербург не столица, то – нет Петербурга. Это только кажется, что он существует. Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается – на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкою в центре; и из этой вот математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он – есть" (Belyj 1999, s. 46) ("Men om Petersburg inte är huvudstaden, så finns inte Petersburg. Det bara förefaller som om den existerar. Hur det nu än är med den saken, så inte bara förefaller den vara, utan visar sig också finnas på kartorna; i form av två koncentriska cirklar med en svart punkt i mitten; och just ur denna matematiska punkt, som icke äger någon utsträckning, deklarerar den energiskt – att den finns till", Belyj 2003, s. 13).

S:t Petersburg blir enligt myten en stad där det mystiska och övernaturliga ständigt är närvarade[54]. I Belyjs *Petersburg* är staden befolkad av karaktärer som inte nödvändigtvis existerar, utan kanske bara har tänkts ut i någons hjärna under hjärnlekar. Som Bethea skriver är S:t Petersburg långt mer än bara en stad nära väst för Belyj: "not simply a window to the West, as it had been for its founder, but a window to the beyond"[55].

I Belyjs beskrivning av staden ändrar han ibland på dess geografiska drag. Staden är helt igenkännbar men saker är inte alltid placerade där de faktiskt bör befinna sig i verkligheten. Ett exempel som brukar nämnas är var Ableuchovs hus egentligen är placerat: det sägs ligga än på Gagarinkajen, än på Engelska kajen, men enligt beskrivningen av själva husets utseende kan det inte ligga på någon av dessa platser[56]. Jag anser emellertid att det långt viktigare med placeringen av Ableuchovs hus är att det klart och tydligt anges ligga vid en kaj – i utkanten av fastlandet, nära öarna och på gränsen till det hotande vattnet.

4.1.2 Öarna

En tydlig motsättning i staden är uppbyggd mellan begreppen fastland – öar. Fastlandet är den centrala delen av Petersburg, där Ableuchovs bor och där Apollon Apollonovitjs ämbetsverk ligger, det vill säga den västerländska delen av staden. Ableuchovs hem ligger på en kaj, med

[52] Lotman 1990, s. 195.
[53] Lottridge 1978, s. 183.
[54] Lotman 1990, s. 197.
[55] Bethea 1989, s. 143.
[56] Barta 1996, s. 37, Maguire och Malmstad 1978, s. xiv.

utsikt över öarna som är en källa till oro för senatorn. Han avskyr öarna och deras invånare: ”Аполлон Аполлонович островов не любил: население там – фабричное, грубое” (Belyj 1999, s. 62) (Apollon Apollonovitj tyckte inte om öarna: de som bodde där var fabriksfolk, råa människor”, Belyj 2003, s. 26). Öarna, som främst representeras av Vasilijön, bebos av arbetare och är under inflytande av kaos som när som helst hotar att tränga in över broarna mot fastlandet.

Rent logiskt borde öarna vara de isolerade, ensamma delarna av staden, men i *Petersburg* känns fastlandet i stället som en ensam ö i ett ogästvänligt, farligt hav. Detta är ett av tecknen på att inget symbolpar är lättolkat i romanen. Till att börja med tycks gränserna klart dragna, till exempel mellan fastland och öar, men efter ett tag känns det som att motsatsparen ändå inte är helt motsatta varandra.

Belyj ändrar emellertid på placeringen av byggnader för att upprätthålla distinktionen mellan fastland och öar. Detta inträffar när Nikolaj Apollonovitj befinner sig på universitetet och inser att han är uslingen som har kommit på planen att mörda sin far, varpå han störtar iväg till Dudkin på Vasilijön: ”Вот когда это понял он, то бросился на Васильевский Остров, к восемнадцатой линии” (Belyj 1999, s. 573) (”Så det var när han hade förstått detta, som han hade störtat iväg till Vasiljev-ön och den artonde linjen”, Belyj 2003, s. 426)[57]. Rent geografiskt ligger emellertid universitet på Vasilijön, men detta passar inte in i motsättningen fastland – öar. Universitetet, denna bastion av västerländsk kunskap där man diskuterar tyska artiklar, kan inte ligga på öarna; öarna ska stå för det hotande kaoset. Från början planerade Peter den store att S:t Petersburgs centrum skulle ligga på Vasilijön, men av praktiska skäl (det var till exempel svårt att ta sig till ön på våren när isarna började lossna och på hösten när isarna höll på att lägga sig) fick man överge denna idé. Emellertid ligger några offentliga byggnader på Vasilijön, däribland universitetet och börsbyggnaden, men för att klart framhäva skillnaden i karaktär mellan öar och fastland väljer Belyj att bortse från detta. I Belyjs behandling av rummet i *Petersburg* är sålunda staden klart igenkännlig, men geografiska detaljer ändras för att passa in i Belyjs mönster av staden och för att skapa motsatser.

4.1.3 Vattnet

Vatten är ett viktigt element i S:t Petersburgs historia och myten om staden, på grund av det ständiga hotet om översvämning. Vatten är också ett centralt element i romanen *Petersburg* – floden Neva, regnet, den ständiga dimman, tårar. Vatten är det som delar fastlandet från öarna, men det är inte ett rent vatten – det är grönt och sjuder av bakterier. Fuktigheten från vattnet sprider sig över hela staden och följer med människorna in i husen: ”чтобы снять с усов висящую сырость, принесенную с улицы” (Belyj 1999, s. 293) (”för att [...] torka bort den från mustascherna nedhängande väta, som vistelsen utomhus bibringat dem”, Belyj 2003, s. 207). Människorna försöker undkomma den genom att ta sig inomhus: ”попросился сюда из сырого, злого тумана и из уличной слякоти” (Belyj 1999, s. 297) (”be sig in från den råa, elaka dimman och från gatuslasket”, Belyj 2003, s. 211).

Vattnet genomtränger alltså hela staden. Även om det inte förekommer någon översvämning i *Petersburg* så anspelar Belyj på vattnets förmåga att hota staden när han beskriver regnet.

[57] Den svenska benämningen på ön, vilken jag använder mig av, är ”Vasilijön”. Den svenska översättningen från 2003 talar dock om ”Vasiljev-ön”, därav det något förvirrande användandet av båda namnen i denna uppsats.

Vädret i romanen är ofta regnigt: regnet kommer som tårar och bildar små bäckar på fönstren (Belyj 1999, s. 174). På samma sätt som en översvämning kan regnet lösa upp byggnaderna:

> ”Та громадина дома только что громоздилась над улицей [...] он мог бы рукою нащупать ее каменный бок; но как стал накрапывать дождик, то в тумане заплавал ее каменный бок. [...] Стал накрапывать дождик, – и громадина сцепленных камней вот уже расцепилась; вот уже она поднимает – из-под дождика в дождик” (Belyj 1999, s. 574) (”Denna koloss till hus, som just så kolossalt hade rest sig över gatan [...] skulle han med handen kunnat vidröra dess stengavel; men sedan regnet börjat stänka, hade dess stengavel börjat flyta bort i dimman. [...] Regnet hade börjat stänka – och kolossen av sammanfogade stenar hade redan börjat gå upp i fogarna; se, där höjer den redan – upp ur regnet och in i regnet”, Belyj 2003, ss. 427–428).

Förutom denna fysiska översvämning finns även risken för en politisk-kulturell översvämning, det vill säga hotet från social oro och uppror som förekommer i romanen. Belyj kopplar ihop upproret med vatten genom användandet av ett symbolkomplex som förutom vatten även omfattar fiskar, tvål och färgen gul. Detta märks tydligt i en av de tydligaste symbolerna för uppror – bomben som Nikolaj Apollonvitj ska döda sin far med. Denna bomb har placerats i en sardinburk och för att bli av med bomben i sardinburken är en möjlighet att kasta den i Neva (Belyj 1999, s. 475), på sätt och vis tillbaka till dess ursprung. Bomben är således tydligt förknippad med fisk och vatten.

Belyj bygger på symbolkomplexet genom att förknippa sardiner med äckel, färgen gul och något halt. Nikolaj Apollonovitj har en gång förätit sig på sardiner (Belyj 1999, s. 433) och inte heller agenten Morkovin tycker om dem, då de flyter i gult slem: ”Нет, хозяин, сардинок не надо: плавают в желтой слизи” (Belyj 1999, s. 387) (”Nej, kyparn, inte sardiner: de flyter omkring i gult slem”, Belyj 2003, s. 280). Färgen gul förknippas vidare med det österländska kaos som hotar att sprida sig över Ryssland. Det framträder till exempel i beskrivningen av Lippantjenko, företrädaren för det revolutionära partiet: han har en gul kostym (Belyj 1999, s. 95) och läppar som liknar gul lax (Belyj 1999, ss. 95–96). Här förknippar författaren återigen färgen gul med fisk. Lippantjenko är för övrigt den karaktär i romanen som bor vid havet. Det hala och slemmiga kopplas också ihop med fisk hos Dudkin, som har sin tvål i en gammal sardinburk (Belyj 1999, s. 449).[58]

Att det symbolkomplex med vatten som huvudelement som Belyj skapat står för något farligt framgår även av att tvål förknippas med Sergej Lichutins självmordsförsök:

> ”Просто он для чего-то вынул мыло из мыльницы, сел на корточки и мылил веревку перед на пол поставленным тазиком. И едва он намылил веревку, как все его действия приняли прямо-таки фантастический отпечаток; можно было сказать: никогда в своей жизни не проделывал он столь оригинальных вещей.” (Belyj 1999, s. 365) (”Av någon anledning tog han bara en tvål ur tvålkoppen, satte sig på huk framför en på golvet placerad balja och tvålade in repet. Knappt hade han tvålat in repet förrän alla hans handlingar antog en direkt fantastisk karaktär; man skulle kunna säga att han aldrig i sitt liv hade utfört så originella ting.”, Belyj 2003, s. 262).

[58] Elsworth (1983, ss. 101–102) påpekar att mongolismen kopplas ihop med färgen gul, som i sin tur kopplas till Ableuchovs hus och Lippantjenkos kläder. Det orientaliska syns också i Sofja Petrovnas japanska inredning. Han påpekar även att det knyts till fisk och slemmighet genom att Lippantjenko äter lax och att Dudkin har sin tvål i en sardinbox.

Författaren påpekar att snaran var fuktig (Belyj 1999, s. 366), och likaså att knytet med bomben var fuktigt (Belyj 1999, s. 349). När Morkovin och senatorn möts efter balen och Morkovin avslöjar att det förbereds ett attentat mot en statstjänsteman, avbryter han sig för att säga åt Apollon Apollonovitj att akta sig för en vattenpöl: "Подготовляется одно преступление государственной важности... Осторожней: здесь – лужица... Преступление это..." (Belyj 1999, s. 355) ("Det förbereds nu ett brott av stor vikt för hela riket... Akta er: det är en pöl här... Det brottet...", Belyj 2003, s. 255). Vatten förknippas således tydligt med risken för död, såväl vid Sergej Lichutins självmordsförsök som det planerade attentatet mot senatorn. Vattnet kan även vara farligt på ett mer direkt sätt, genom att giftiga vattenstrålar kan hota människor med kolera och tyfus (Belyj 1999, s. 630).

När Nikolaj Apollonovitj somnar med huvudet på sardinburken drömmer han om att han som en sicksackblixt faller ner i mörka vatten (Belyj 1999, ss. 444–445). Han har också känt det som att hans själ sjunker rakt ner i ett livlöst hav (Belyj 1999, ss. 436–437), och att han står som framför en mörk brunn (Belyj 1999, s. 347). Att vattnet hotar att översvämma människorna inifrån märks även mer konkret i det faktum att vatten förekommer hos karaktärerna i *Petersburg* när de svettas, vilket i stort sett alla gör: Lichutins, Nikolaj Apollonovitj, Lippantjenkos sambo Zoja Zacharovna med flera. Svettandet verkar dessutom öka mot slutet av romanen, exempelvis hos Apollon Apollonovitj. Vatten och även fisk förknippas också med allmänheten, människorna på gatan, genom att dessa liknas vid vågor och bränningar (Belyj 1999, ss. 468, 719) samt vid kaviar. Dudkin beskrivs som ett litet romkorn i denna kaviar, och trottoarerna på Nevskij prospekt som ett smörgåsfält för kaviaren (Belyj 1999, s. 472). Denna liknelse kan kopplas till risken för uppror, och känslan av att vatten/fisk/det österländska tränger in och översvämmar Rysslands huvudstad.

Vatten har länge, ända sedan S:t Petersburg grundades, varit ett viktig element i staden och hotat att översvämma den. I romanen *Petersburg* har Belyj kopplat detta till hotet om uppror, och från grundsymbolen vatten breder ett rikt nät av associationer ut sig, som omfattar såväl levande varelser som ting och färger.

4.1.4 Broarna

Som tidigare nämnts finns det i *Petersburg* en motsättning mellan fastlandet och öarna. Som ett band mellan dessa två läger spelar broarna en viktig roll. När Apollon Apollonovitj drömmer om att krossa öarna inbegriper drömmen att nagla fast dem med en bro: "Аполлон Аполлонович не хотел думать далее: непокойные острова – раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами" (Belyj 1999, s. 62) ("Apollon Apollonovitj ville inte tänka vidare: man måste krossa, krossa de oroliga öarna! Smida fast dem vid jorden med den väldiga järnbron och genomborra dem i alla riktningar med prospektens pilar", Belyj 2003, s. 26).

Som flera litteraturkritiker har påpekat sker många kritiska händelser i Nikolaj Apollonovitjs liv på broar – hans ödesdigra löfte till partiet att döda sin far, hans uppträdande som den röda dominon inför Sofja Petrovna och hans självmordsförsök[59]. Nikolaj Apollonovitj är en karaktär som befinner sig mellan två världar: det ordnade, västerländska fastlandet som representeras av Apollon Apollonovitj, och de österländska, kaosfyllda öarna som bland annat

[59] Se exempelvis Belyj 1999, ss. 107, 142–143, 400 samt Doležel 1979, s. 467.

befolkas av Dudkin och Lippantjenko, representanter för partiet. En av broarna över Neva heter dessutom Nikolaj-bron (Belyj 1999, s. 59). Jag anser emellertid att ytterligare en viktig aspekt av broarna som inte verkar ha uppmärksammats är deras placering inte mellan öar och fastland, utan ovanför vatten.

Vatten är en viktig symbol i *Petersburg*, vilket har beskrivits i föregående kapitel. Att broarna kopplas till vatten märks bland annat i det att broarna förknippas med fukt, till exempel beskriver berättaren hur han har stått böjd över brons räcke: "Помню я одно роковое мгновение; чрез твои сырые перила сентябревскою ночью перегнулся и я: миг, – и тело мое пролетело б в туманы." (Belyj 1999, s. 122) ("Jag minns ett ödesdigert ögonblick: över ditt fuktiga räcke har också jag en septembernatt böjt mig: ett ögonblick – och min kropp skulle ha flugit in i dimman.", Belyj 2003, s. 73). Denna beskrivning upprepas senare och berättaren beskriver även på ett flertal andra ställen broarnas fuktiga räcken, "сырыми перилами моста"[60]. Det är således fukten, vattnet, som ofta framhävs när broarna är aktuella i texten – såväl de fuktiga räckena som det infekterade gröna vattnet under broarna: "над сырыми, сырыми перилами, над кишащей бациллами зеленоватой водою его охватили плаксиво одни сквозняки приневского, холодного ветра" (Belyj 1999, s. 400) ("ovanför de fuktiga, fuktiga räckena, ovanför det av baciller sjudande, grönaktiga vattnet var det bara det tårfyllda draget från den kalla Nevavinden som grep tag i honom", Belyj 2003, s. 291). Även vinden från Neva kopplas här ihop med vatten genom att vara "tårfylld". Att vattnet är smutsigt, farligt, återkommer som ett tema genom hela texten: "перегнувшись через перила моста, и глядел в зараженную бациллами воду" (Belyj 1999, s. 348) ("böjt sig över över broräcket och sett på det av baciller infekterade vattnet", Belyj 2003, s. 249).

Broarnas roll i berättelsen är alltså att binda ihop två motsatser: öar och fastland. Samtidigt blir broarna nära förknippade med vatten och fukt, och den laddning som finns i begreppet bro i texten är till stor del beroende på deras koppling till vatten.

4.1.5 Trapporna

En annan företeelse förutom broar som binder ihop två lägen, dock vertikalt, är trapporna. Många viktiga saker i *Petersburg* händer på broar, men även i trapporna sker avgörande händelser. Det är till exempel där som Nikolaj Apollonovitj kommer åt sin fars hals och tänker på hur lätt det vore att döda honom, vilket är en scen av central betydelse. Apollon Apollonovitj tappar en penna vid ett trappsteg, något berättaren påpekar inom parentes, och Nikolaj Apollonovitj rusar fram för att hjälpa honom:

> "Аполлон Аполлонович уронил карандашик (у ступенек бархатной лестницы); Николай Аполлонович, следуя стародавнему навыку, бросился почтительно его поднимать; Аполлон Аполлонович, с свою очередь, бросился упреждать услужливость сына, но споткнулся, упадая на корточки и руками касаясь ступенек; быстро лысая голова его пролетела вниз и вперед; неожиданно оказавшись под пальцами протянувшего руки сына: Николай Аполлонович пред собою мгновенно увидел желтую жиловатую шею отца, напоминавшую рачий хвостик (сбоку билась артерия); косолапых движений своих Николай Аполлонович не рассчитал, неожиданно прикоснувшися к шее; теплая пульсация шеи испугала его, и отдернул он

[60] Se exempelvis Belyj 1999, ss. 245 och 399.

руку, но – поздно отдернул: под прикосновением его холодной руки (всегда чуть потеющей) Аполлон Аполлонович повернулся и увидел – тот самый взгляд" (Belyj 1999, ss. 408–409) ("Apollon Apollonovitj tappade sin penna (vid ett trappsteg på den sammetsklädda trappan); följande en gammal vana, rusade Nikolaj Apollonovitj fram för att plocka upp den; Apollon Apollonovitj skyndade sig, i sin tur, att förekomma sonens tjänstvillighet, men snubblade och föll på alla fyra så att händerna kom att röra vid trappsteget; hans skalliga huvud föll snabbt neråt och framåt och hamnade oväntat under fingrarna på sonens utsträckta hand: Nikolaj Apollonovitj såg för ett ögonblick framför sig faderns gula och seniga hals, som påminde om en kräftstjärt (på sidan bultade pulsådern); Nikolaj Apollonovitj felberäknade sina klumpiga rörelser, så att han oväntat kom att röra vid halsen; halsens varma pulserande skrämde honom, och han drog tillbaka handen, men – drog tillbaka den för sent; vid beröringen av hans kalla hand (alltid lite svettig), vände sig Apollon Apollonovitj om och såg – *just den* blicken" (Belyj 2003, s. 297–298).

Berättaren betonar vikten av denna scen genom att förbereda läsaren på den: "Чуялось предстоящее объяснение: чуялось, что на древе их жизни выросший плод уж созрел; вот сейчас он сорвется: сорвался и... – вдруг:" (Belyj 1999, s. 408) ("Man kunde ana en förestående scen: man kunde ana att den frukt, som hade växt på deras livs träd, redan var mogen. Nu skulle den falla: den föll och... plötsligt:", Belyj 2003, s. 297).

Nikolaj Apollonovitj springer sedan uppför trappan därför att han i fantasin sett framför sig hur en usling med en sax kastar sig över en gammal man och attackerar dennes varma hals (Belyj 1999, s. 413), vilket är en föraning om vad som kommer att hända senare mellan Dudkin och Lippantjenko. Nikolaj Apollonovitj inser att han kunde ha dödat sin far: "Этот образ столь ярко предстал перед ним, будто он был уже только что (ведь, когда старик упал на карачки, то он мог бы во мгновение ока сорвать со стены шестопер, размахнуться, и...)" (Belyj 1999, s. 413) ("Denna syn stod så klart inför honom, som om den alldeles nyss hade ägt rum (när gubben hade fallit omkull på alla fyra, hade han på ett ögonblick kunnat rycka hetmanstaven från väggen, svinga den och...)", Bely 2003, s. 301)[61]. Händelsen i trappan är således en avgörande scen i berättelsen, då den berör den centrala konflikten mellan far och son, och även frågan om skillnaden mellan tanke och handling. Berättaren liknar för övrigt även trappstegen vid hjärnvindlingar (Belyj 1999, s. 86).

En annan viktig händelse i trappan hos Ableuchovs är att Apollon Apollonovitj där får se en person vars blick han senare möter på gatan och blir skrämd av. Det är efter mötet på gatan som senatorn kommer på att han har sett denna person hemma hos sig och att Nikolaj Apollonovitj har samtalat med denna person i trappan, böjd över räcket: "на лестнице Николай Аполлонович, перегнувшийся чрез перила, с кем-то весело разговаривал" (Belyj 1999, s. 84) ("på trappan hade Nikolaj Apollonovitj stått böjd över trappräcket och glatt samtalat med någon", Belyj 2003, s. 43).

Även Dudkin har hemska upplevelser i trappan till huset där han bor. Den beskrivs i ett kapitel som har namnet Trappan ("Лестница"): "Лестница! Грозная, теневая, сырая" (Belyj 1999, s. 450) ("Trappan! Hotfull, skum, fuktig", Belyj 2003, s. 330). Under den gråa vardagen är trappan fridfull (Belyj 1999, s. 451), men på nätterna är det annorlunda: "А какое-то черное очертание (неужели было и это?), что есть мочи бежало – по его пятам, по его

[61] En "hetman" var enligt Svenska Akademiens ordbok en kosackhövding eller en befälhavare i det gamla Polen och Litauen.

следам. И губило его без возврата.” (Belyj 1999, s. 451) (”Och någon slags svart kontur (hade det verkligen varit så?) hade av alla krafter sprungit honom hack i häl, hack i häl. Och förgjort honom utan förbarmande.”, Belyj 2003, s. 331). Dudkin vet att när han återvänder hem på natten kommer trappan återigen att vara hotande och någon kommer att förfölja honom där (Belyj 1999, s. 453). Han vågar inte tända en tändsticka i trappan eftersom man då inte vet vad man får syn på: “Спичку рискованно было зажечь в этом мраке кромешном; спичечный огонек мог осветить неожиданно самую разнообразную дрянь; вроде мыши; и еще кой-чего” (Belyj 1999, s. 524) (”Det var riskabelt att tända en tändsticka i detta beckmörker; elden från en tändsticka kunde oväntat lysa upp de mest skiftande otyg; i stil med en mus; eller ytterligare något”, Belyj 2003, s. 387). Musen är här en anspelning på Apollon Apollonovitj, som i romanen ofta liknas vid en mus. På så vis kan Apollon Apollonovitj kännas närvarande i trappan hos Dudkin, liksom Dudkin har befunnit sig vid trappan hemma hos senatorn. När Dudkin återvänder hem på natten träffar han på två personer, varav en visar sig vara Sjisjnarfne, en persisk vålnad som han inte kan undkomma. Dudkin flyr upp mot sin lägenhet men trappan verkar vara oändlig: ”Александр Иванович бежал вверх по лестнице. За ним бежал Шишнарфне; бесконечная вереница ступеней уводила их, казалось, не к пятому этажу: конца лестницы не предвиделось; и сбежать было нельзя” (Belyj 1999, s. 537) (”Aleksandr Ivanovitj sprang uppför trappan. Efter honom sprang Sjisjnarfne; det verkade inte som om den oändliga raden av trappsteg ledde dem upp till femte våningen: slutet av trappan var inte inom synhåll; och att springa ner gick inte”, Belyj 2003, s. 398).

Trappor är alltså skrämmande. Dudkin har känt att någon försökt knuffa honom över trappräcket, vilket ger en association till Nikolaj Apollonovitjs och berättarens tankar på att begå självmord genom att kasta sig från en bro (Belyj 1999, s. 530). Trappan beskrivs som ”лестничные перила повисали над бездной” (Belyj 1999, s. 565) (”trappräcket hängde över avgrunden”, Belyj 2003, s. 419). När Dudkin är på restaurang nämns det också att Lippantjenko kommer via trappan (Belyj 1999, s. 94). Senare i berättelsen släpas Nikolaj Apollonovitj hem till Lichutins av Sergej Sergejevitj, och i den mörka trappan uttrycker en person att de har saker att göra ”по горло” (Belyj 1999, s. 649) (”upp över öronen”, Belyj 2003, s. 487), där det ryska uttrycket innehåller ordet hals, vilket kan vara en anspelning på händelsen som inträffade i trappan hos Ableuchovs. Trappor kan emellertid också förekomma i berättelsen utan att vara skrämmande, till exempel i avsnittet där Apollon Apollonovitj får en utmärkelse: när han går uppför trappan får han ha benen i vinklar, en form han tycker om, och ovanför sig har han gnistrande gubbar och nedanför ett orientaliskt sändebud (Belyj 1999, ss. 217–218).

Stegar har en liknande funktion som trappor, och efter balen när Apollon Apollonovitj inte längre åker till arbetet ställer han sig på en stege och dammar böcker i stället. Berättaren nämner då, inom parentes: ”(он наверх к себе не пустил никого, да и сам не спустился)” (Belyj 1999, s. 625) (”(han släppte inte någon upp till sig, och steg själv inte ner)” , Belyj 2003, s. 468). Att berättaren nämner något inom parentes betyder inte att det är mindre viktigt, utan snarare tvärtom – paranteserna kan användas för att dra uppmärksamheten till något. Detta förekommer till exempel i början av romanen, när berättaren säger att han inte hinner beskriva trappan hos Ableuchovs, men inom parentes nämner att han ska beskriva den senare[62].

[62] Se Belyj 1999, s. 86 och kapitel 3.1 i denna uppsats.

Trappan har, som beskrivits ovan, en viktig plats i *Petersburg* då många avgörande händelser inträffar i trapporna, främst sammanstötningen mellan Apollon Apollonovitj och Nikolaj Apollonovitj. Det är möjligt att trapporna, liksom broarna, får denna roll eftersom de egentligen inte har en egen funktion utan fungerar som förbindelser mellan platser. Sålunda kan de vara platser där gränser lättare överskrids.

4.2 Gränser för det levande

4.2.1 Levande öar och byggnader

Ett intressant indelning i *Petersburg* är den mellan levande och icke-levande. Denna indelning brukar vara enkel: människor och djur är levande medan hus och statyer inte är det. Detta är emellertid en struktur som Belyj bryter mot – det som borde vara icke-levande får i *Petersburg* drag som hör till det levande. En av de icke-levande företeelser som i berättelsen får levande drag är öarna, som har en viktig symbolisk betydelse i romanen[63].

Öarna och byggnaderna på dem är ofta besjälade i berättelsen. När Apollon Apollonovitj ska åka hemifrån till sitt arbete på Ämbetsverket verkar de skrämda:

> "А там-то, там-то: глубина, зеленоватая муть; издалека-далека, будто дальше, чем следует, опустились испуганно и принизились острова; принизились земли; и принизились здания; казалось – опустятся воды, и хлынет на них в этот миг: глубина, зеленоватая муть; а над этою зеленоватою мутью в тумане гремел и дрожал, вон туда убегая, черный, черный такой Николаевский Мост." (Belyj 1999, s. 59) ("Och så där, där: ett djup, ett grönaktigt grums; långt, långt borta, liksom längre bort än det borde, sänkte sig förskrämt och krympte öarna; och krympte markerna; och krympte byggnaderna; det verkade som om vattnet sänkte sig, som om i detta ögonblick ett djup, ett grönaktigt grums strömmade in i dem; och över detta grönaktiga grums dånade och darrade den svarta, ack, så svarta Nikolaj-bron och försvann in i dimman.", Belyj 2003, s. 23).

Beskrivningen av öarna som förskrämda upprepas strax därefter: "где так блекло чертились туманные, многотрубные дали, и откуда испуганно поглядел Васильевский Остров" (Belyj 1999, s. 60) ("där så blekt ett töcknigt, skorstensrikt fjärran avtecknade sig och varifrån Vasiljev-ön förskrämt tittade fram", Belyj 2003, s. 24). Det beskrivs också längre fram i berättelsen: "опустились, принизились острова; и принизились здания" (Belyj 1999, s. 225) ("sänkte sig förskrämt och krympte öarna; [...] och krympte byggnaderna", Belyj 2003, s. 154).

Öarna och husen kan också se och gråta: "За Невою, темнея, вставали громадные здания островов и бросали в туманы блекло светившие очи – бесконечно, беззвучно, мучительно: и казалось, что – плачут." (Belyj 1999, s. 238) ("På andra sidan Neva reste sig mörknande öarnas väldiga byggnader och tittade med sina blekt lysande ögon in i dimman –

[63] Se kapitel 4.1.2 i denna uppsats.

oändligt, ljudlöst, smärtsamt: och det verkade som om de grät.", Belyj 2003, s. 164). Även lyktorna gråter: "за Невой темная вставала громада – абрисами островов и домов; и бросала грустно янтарные очи в туман; и казалось, что – плачет; ряд береговых фонарей уронил огневые слезы в Неву; прожигалась поверхность ее закипевшими блесками" (Belyj 1999, s. 120) ("på andra sidan Neva reste sig en mörk koloss – konturerna av öarna och husen; och kastade sorgset sina bärnstensblickar in i dimman; och det verkade som om det var något som grät; en rad lyktor vid kajen lät sina eldtårar falla ner i Neva; dess yta sveddes sönder av deras sjudande glitter", Belyj 2003, s. 71). Förutom att beskrivas som gråtande tillskrivs lyktorna egenskapen att ha ögon: "Многоглазые, высокие фонари, терзаемые ветрами, трепетали странными светами, ширясь в долгую петербургскую ночь" (Belyj 1999, s. 398) ("Ljusen från de höga lyktornas många vindpinade ögon skälvde så besynnerligt, då de vidgades mot den långa Petersburgsnatten", Belyj 2003, s. 289).

I de personifierade beskrivningarna av öarna, främst Vasilijön, är en central bild att någon tittar på öarna och att öarna tittar tillbaka: "В ту же четверть секунды сенатор увидел в глазах незнакомца – ту самую бескрайность хаоса, из которой исконно сенаторский дом дозирает туманная, многотрубная даль, и Васильевский Остров." (Belyj 1999, s. 71) ("I samma bråkdel av en sekund, fick senatorn i den obekantes blick syn på just detta ändlösa kaos, ur vilket sedan långliga tider tillbaka ett dimmigt, skorstensrikt fjärran och Vasiljev-ön betraktade senatorshuset.", Belyj 2003, s. 33). Enskilda hus kan också förknippas med förmågan att se: "На Васильевском Острове, в глубине семнадцатой линии из тумана глядел дом огромный и серый" (Belyj 1999, s. 64) ("På Vasiljev-ön tittade djupt inne i den sjuttonde linjen ett väldigt och grått hus fram ur dimman", Belyj 2003, s. 28).

Ibland framställs öarna som låga i texten, och tycks då inte hotande. Detta framgår i tidigare citerade avsnitt från ss. 59, 60 och 225 i romanen, och även i följande exempel: "где принизились берега, где покорно присели островные здания и откуда над белыми крепостными стенами безнадежно и холодно протянулся под небо мучительно острый, немилосердный, холодный Петропавловский шпиц" (Belyj 1999, s. 245) ("där stränderna krympte, där öarnas byggnader ödmjukt hukade sig och varifrån så hopplöst och kallt över de vita fästningsväggarna den plågsamt spetsiga, obarmhärtiga och kalla spiran på Peter-Paulsfästningen sträckte sig mot himlen", Belyj 2003, s. 170)[64]. När Apollon Apollonovitj betraktar öarna senare i romanen verkar öarna mer hotande: "Аполлон Аполлонович в совершенном испуге глядел в багровую, многотрубную даль; и Васильевский Остров мучительно, оскорбительно, нагло глядел на сенатора" (Belyj 1999, s. 404) ("fullkomligt vettskrämd såg Apollon Apollonovitj in i ett purpurrött fjärran, fullt av skorstenspipor; och Vasiljev-ön såg plågsamt, förödmjukande och fräckt på senatorn", Belyj 2003, s. 294). På så vis tycks tillståndet på öarna förändras under romanens gång, till att bli mer hotfullt. Det är möjligt att det endast är för senatorn som öarna verkar hotfulla; Nikolaj Apollonovitj fortsätter att se gråtande öar, byggnader och lyktor (Belyj 1999, s. 735). En intressant aspekt av personifieringen av såväl öar som lyktor är att den kopplas till tårar; detta är också fallet när författaren beskriver karaktärernas pannor[65]. Tårar kan associeras till vatten och symboliska översvämningar, ett symbolkomplex som har behandlats i kapitel 4.1.3 i denna uppsats. I det ovan nämnda citatet från s. 59 beskrivs också en mer påtaglig översvämning som hotar öarna. Vattnet är således i hög grad närvarande i beskrivningen av öarna, dess byggnader och tillbehör.

[64] I denna text får även spiran på en byggnad levande egenskaper; författaren beskriver den som obarmhärtig. Ting blir alltså besjälade och får mänskliga egenskaper: de kan krypa ihop, gråta och vara obarmhärtiga.
[65] Se kapitel 4.2.6.

När Belyj beskriver öarna och dess byggnader i *Petersburg* tillskriver han dem egenskaper som normalt används för levande varelser, till exempel att kunna gråta. Han löser sålunda upp gränsen mellan levande och icke-levande i romanen, och effekten blir att öarna och byggnaderna känns som levande varelser.

4.2.2 Levande gator och stad

Inte bara öarna och dess byggnader kan göra aktiva handlingar, utan även gatorna agerar: "Петербургская улица осенью проницает весь организм: леденит костный мозг и щекочет дрогнувший позвоночник; но как скоро с нее попадешь ты в теплое помещение, петербургская улица в жилах течет лихорадкой." (Belyj 1999, s. 76) ("Den petersburgska gatan tränger om hösten genom hela organismen: den förvandlar ryggmärgen till is och kniper tag i den skälvande ryggraden, men så snart man hamnar med den i en varm lokal, så flyter den petersburgska gatan i ådrorna som en feber.", Belyj 2003, s. 37). Själva staden Petersburg blir en levande varelse: "Петербург, Петербург! Осаждаясь туманом, и меня ты преследовал праздною мозговою игрой: ты – мучитель жестокосердый; ты – непокойный призрак; ты, бывало, года на меня нападал" (Belyj 1999, s. 122) ("Petersburg, Petersburg! Belägrad av dimman, har du förföljt också mig med dina fåfängliga hjärnspöken; du hårdhjärtade plågoande; du oroliga våldnad; det fanns en tid då du i åratal kunde överfalla mig", Belyj 2003, s. 72–73).

I *Petersburg* ger Belyj även naturen mänskliga egenskaper. En plats som personifieras är Sommarträdgården: "Прозаически, одиноко туда и сюда побежали дорожки Летного сада; [...] Хмурился Летный сад. [...] поуменьшился сад и присел за решеткой" (Belyj 1999, s. 272) ("Prosaiskt och övergivet löpte Sommarträdgårdens gångstigar hit och dit; [...] I Sommarträdgården ruvade dysterheten. [...] trädgården hade krympt ihop och hukade nu bakom staketet", Belyj 2003, s. 191).

Det finns sålunda i författarens beskrivning av staden en rad företeelser som besjälas, såväl öar och byggnader som gator och trädgårdar. Även staden kan ses som en levande varelse. Detta skapar en känsla av att världen inte är så enkelt uppbyggd som den kan uppfattas. I stället löses gränserna upp mellan karaktärerna i romanen som verkligen ska vara levande varelser, och de saker som egentligen inte är levande. Följden blir att de företeelser som är icke-levande ändå känns som potentiella aktörer i romanen.

4.2.3 Levande staty: Bronsryttaren

En aktiv roll i romanen spelar statyn av Peter den store, Bronsryttaren. Statyn är placerad på ett torg vid Nevafloden men den verkar kunna ta sig därifrån och röra sig runt i staden. Statyn får alltså liv, något som är direkt hämtat från Pusjkins *Bronsryttaren*.

Att statyn blir levande inträffar bland annat när Nikolaj Apollonovitj efter balen går till en bar på Vasilijön. Ryttaren verkar då vara borta:

> "Вот и площадь; та же серая на площади возвышалась скала; тот же конь кидался копытом; но странное дело: тень покрыла Медного Всадника. И казалось, что Всадника не было; там вдали, на Неве, стояла какая-то

> рыболовная шхуна; и на шхуне блестел огонечек. [...] Впереди них шла пара: сорокапятилетний, одетый в черную кожу моряк; [...] сосед его, просто какой-то гигант в сапожищах, с темно-зеленою поярковой шлапой шагал [...] Оба что-то напомнили" (Belyj 1999, s. 381) ("Där var så torget; på torget höjde sig samma grå klippa; samma häst sträckte fram hoven; men så besynnerligt: en skugga täckte Bronsryttaren. Och det tycktes som om Ryttaren inte fanns; där långt borta på Neva låg en fiskeskuta; och på skutan glimmade ett ljus. [...] Framför dem gick ett par: en fyrtiofemårig sjöman, klädd i svart skinn; [...] vid hans sida stegade helt enkelt en koloss i stövlar och mörkgrön lammullsmössa [...] Båda två påminde om något", Belyj 2003, s. 276).

Här antyder författaren att statyn har fått liv och går på restaurang. Fiskeskutan och sjömannen förstärker associationen till Peter den store, som var intresserad av segling och skeppsbyggande. Denna association blir dessutom ännu starkare längre fram i texten när författaren lägger till att sjömannen ser ut som en holländare (Belyj 1999, s. 385)[66]. Kolossen som gick bredvid sjömannen beskrivs också: "А рядом с голландцем, за столиком грузно так опустилась тяжеловесная, будто из камня, громада. [...] Чернобровая, черноволосая, – громада смеялась двусмысленно на Николая Аполлоновича." (Belyj 1999, ss. 385–386) ("Och vid sidan av holländaren har kolossen, tung som sten, dråsat ner. [...] Svartögonbrynt, svarthårig, log kolossen menande åt Nikolaj Apollonovitj.", Belyj 2003, s. 280)[67]. Även kolossen för tankarna till Peter den store, som var en ovanligt lång person. På så vis kopplas bilden av Peter den store in i berättelsen, i form av en staty som försvinner samtidigt som en holländsk sjöman och en koloss dyker upp. Det är en fantastisk bild författaren skapar: att statyn får liv och gör något så prosaiskt som att gå ut och dricka på en liten krog!

När Nikolaj Apollonovitj lämnar restaurangen står de två personerna vid dörren: "кто такое они, положительно на этот вопрос он не мог себе точно ответить: черное очертание и какая-то зеленая-раззеленая муть, будто тускло горящая фосфором (это падал луч наружного фонаря); и они его ждали" (Belyj 1999, s. 397) ("vilka *de* var, den frågan kunde han avgjort inte ge sig själv något exakt svar på: en svart kontur och något slags flackande grönt töcken, likt matt glödande fosfor (det var ljuset från en gatlykta som föll in); och *de* väntade på honom", Belyj 2003, s. 289). Kolossen beskrivs även med orden "медноглавой громадой", "металлическое лицо" och "зеленая, многосотпудовая рука" (Belyj 1999, s. 398) ("en koloss med ett bronshuvud", "metalliska ansikte" och "den gröna, månghundrapudstunga handen", Belyj 2003, s. 289). Här gör författaren sålunda en tydligt koppling mellan kolossen och statyn Bronsryttaren genom anspelningarna på brons och metall.

Ett kort tag senare, när Nikolaj Apollonovitj är på väg tillbaka över bron från öarna, täcker inte längre en skugga Bronsryttaren: "Аблеухову показалось, что Всадника не было (тень его покрывала); теперь же зыбкая полутень покрывала Всадниково лицо; и металл лица двусмысленно улыбался" (Belyj 1999, s. 400) ("[hade Ableuchov] tyckt att Ryttaren inte fanns (en skugga hade täckt honom); nu täckte en flyktig halvdager Ryttarens ansikte; och metallansiktet log så tvetydigt", Belyj 2003, s. 291). Molnen löser upp sig och Bronsryttaren framträder tydligt. Nikolaj Apollonovitj förstår då vem som har varit på restaurangen: "он теперь понял, какая громада сидела там за столом, в василеостровском кабачке (неужели же и его посетило видение?)" (Belyj 1999, s. 401) ("nu förstod han vilken koloss

[66] Som nämnts i kapitel 4.1.1 var det i Holland som Peter den store studerade skeppsbyggande.

[67] Översättningen "menande" är en liten betydelseförskjutning; leendet var enligt originaltexten snarare "tvetydigt".

det var som suttit där vid bordet på krogen på Vasiljev-ön (hade den då verkligen också haft besök av en vålnad?)", Belyj 2003, s. 292). Nikolaj Apollonovitj drar alltså slutsatsen att det var Bronsryttaren som var kolossen, men samtidigt ger författaren utrymme för osäkerhet genom att lägga in en reservation.

Senare i romanen, när Dudkin har beslutat sig för att han måste döda Lippantjenko, får han besök av Bronsryttaren. Här beskrivs statyns personifiering mer detaljerat. Hela statyn får dessutom liv:

> "В этот час полуночи на скалу упали и звякнули металлические копыта; конь зафыркал ноздрей в раскаленный туман; медное очертание Всадника теперь отделилось от конского крупа, а звенящая шпора нетерепливо царапнула конский бок, чтобы конь слетел со скалы. И конь слетел со скалы. По камням понеслось тяжелозвонкое цоканье – через мост: к островам. Пролетел в туман Медный Всадник" (Belyj 1999, ss. 551–552) ("I denna midnattstimma sjönk metallhovarna klirrande ned över klippan; hästens näsborrar frustade i den glödande dimman; Ryttarens bronssilhuett skilde sig nu från hästryggen, och en klirrande sporre rispade otåligt i hästens länd för att få den att flyga ned från klippan. Och hästen flög ned från klippan. Över stenarna hördes ljudet av hovarnas *tungtklingande* klapprande – över bron: mot öarna. Genom dimman flög bronsryttaren", Belyj 2003, s. 409).

Denna bronsgäst besöker Dudkin, och metallen slår sönder stenen i trappan. Författaren beskriver bland annat gästens "позеленевшую голову" och "позеленевшую руку" (Belyj 1999, s. 559) ("grönaktiga huvud" och "grönaktiga hand", Belyj 2003, s. 415). I texten görs en explicit anspelning på Pusjkins poem: "теперь повторялися судьбы Евгения" (Belyj 1999, s. 559) ("nu upprepades på nytt Jevgenijs öde", Belyj 2003, s. 415) och gästen kallar Dudkin "sin son" (Belyj 1999, s. 560). Dudkin förstår nu att han inte haft någon orsak att fly: "Александр Иваныч, Евгений, впервые тут понял, что столетие он бежал понапрасну, что за ним громыхали удары без всякого гнева" (Belyj 1999, s. 561) ("Aleksandr Ivanytj – Jevgenij – förstod nu för första gången, att han i ett århundrade hade flytt utan anledning, att slagen bakom honom hade mullrat utan någon som helst vrede", Belyj 2003, s. 416). Han inser också vad lösningen är – att krossa Lippantjenko: "ударами . . . по Липпанченко! Тогда все обернется; под ударом металла, дробящего камни, разлетится Липпанченко, чердак рухнет и разрушится Петербург; кариатида разрушится под ударом металла; и голая голова Аблеухова от удара Липпанченке рассядется надвое" (Belyj 1999, s. 560) ("slag – mot Lippantjenko! Då kommer allt att ta en annan vändning; under de slag av metall, som splittrar sten, kommer Lippantjenko att flyga i bitar, vindskammaren att rasa samman, Petersburg att läggas i ruiner; karyatiden att krossas under metallens slag; och Ableuchovs skalliga huvud att av slaget mot Lippantjenko klyvas itu." (Belyj 2003, s. 416). Efter besöket av Bronsryttaren känner Dudkin också en smak av brons i sin mun. Han längtar efter metall och går till en metallbutik där han köper en sax, som senare kommer att användas för att döda Lippantjenko (Belyj 1999, s. 566–568). Bronsryttaren associeras, kanske föga förvånande, med metall, och metallen vidare med att krossa liv: "будто удары металла, дробящие жизнь" (Belyj 1999, s. 357) ("som slag av metall, som krossade liv", Belyj 2003, s. 257).

Bronsryttaren har även en betydelse som symbol för Rysslands öde: "С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит – надвое разделилась Россия" (Belyj 1999, s. 200) ("Sedan den skickelsedigra tid, då den metalliske Ryttaren red i sporrsträck mot Nevas strand, sedan de skickelsedigra dagar då han sprängde med sin häst mot Finlands gråa

granit – hade Ryssland delats i två delar", Belyj 2003, s. 133). Bronsryttaren sägs alltså ha åstadkommit splittring i Ryssland. Detta anspelar på att Peter den store införde västerländska seder och skick i landet och på så vis gjorde Ryssland splittrat mellan öst och väst. Vad Bronsryttaren nu väljer att göra liknas också med vad folket i Ryssland gör: "Хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня, как отделились от почвы иные из твоих безумных сынов, – хочешь ли и ты отделиться от тебя держащего камня и повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы?" (Belyj 1999, s. 200) ("Vill kanske också du lösgöra dig från stenen, som håller dig fast, liksom två av dina vanvettiga söner nu lösgjort sig från din mylla – vill kanske också du lösgöra dig från den sten, som håller dig fast och utan tyglar bli hängande i luften, för att sedan dyka ner i vattenmassornas kaos?", Belyj 2003, s. 133)[68]. Bronsryttaren är alltså en symbol för Rysslands öde, och samtidigt en staty av Peter den store som blir besjälad och aktivt ingriper i handlingen i romanen. Författaren upphäver här tydligt skillnaden mellan levande och icke-levande i det att en staty får liv. Att statyn dessutom föreställer en historisk person bidrar även det till att gränserna för vad som är nu levande suddas ut i texten.

4.2.4 Levande skulptur: karyatiden

En tydlig upplösning mellan begreppen levande och icke-levande förekommer också i form av karaktären karyatiden. Den är en viktig symbol i *Petersburg*; ett underkapitel har fått rubriken "Кариатида" ("Karyatiden"). Karyatiden finns på ämbetsverket där Apollon Apollonovitj arbetar; det är en skäggig figur som håller upp balkongens stenar (Belyj 1999, s. 72) och därifrån övervakar världen: "каменно принависла там кариатида подъезда" (Belyj 1999, s. 487) ("stentungt hotande hängde där över entrén en karyatid", Belyj 2003, s. 359). Karyatiden är gjord av sten, och identifieras tidigt med sten och med Apollon Apollonovitj:

> "Подойдя к окну, можно было видеть кариатиду подъезда: каменного бородача. Как Аполлон Аполлонович, каменный бородач приподымался над уличным шумом и над временем года: тысяча восемьсот двенадцатый год освободил его из лесов. Тысяча восемьсот двадцать пятый год бушевал под ним толпами; проходила толпа и теперь – в девятьсот пятом году. Пять уже лет Аполлон Аполлонович ежедневно видит отсюда в камне изваянную улыбку; времени зуб изгрызает ее." (Belyj 1999, s. 114) ("Gick man fram till fönstret kunde man se karyatiden vid ingången: den skäggiga stenfiguren. Liksom Apollon Apollonovitj höjde sig den skäggiga stenfiguren över gatans larm och över årstiderna: året artonhundratolv hade befriat den från byggnadsställningen. Artonhundratjugofem hade hoparna larmat under den; nu var folkhopen borta och det var nittonhundrafem. Nu redan under fem år hade Apollon Apollonovitj dagligen sett det i stenen utmejslade leendet; tidens tand hade gröpt ur det.", Belyj 2003, s. 67).

Även om karyatiden är en del av utsmyckningen på ämbetsverket, så har den levande drag. Detta visar sig exempelvis i att den kan se och verkar vilja riva sig loss:

> "Есть предел осени; и зиме есть предел: самые периоды времени протекают циклически. И над этими циклами принависла бородатая кариатида подъезда; головокружительно в стену вдавилось ее каменное копыто; так и

[68] I den ryska textversion jag använt mig av förekommer inte ordet "två", utan ett ord som betecknar "en och annan", "vissa".

кажется, что вся она оборвется и просыплется на улицу камнем. И вот – не срывается. То, что видит она над собой, как жизнь, переменчиво, неизъяснимо, невнятно [...] То же, что видит она под ногами, как и она – неизменно" (Belyj 1999, s. 487) ("Det finns en gräns för hösten; också för vintern finns det en gräns; själva tidsperioderna passerar cykliskt. Också över dessa cykler hänger entréns skäggiga karyatid; överdådigt har den pressat sin stenhov in i väggen; så ser det också ut som om den skulle slita sig loss och strö sina stenar ut över gatan. Men se – den sliter sig inte loss. Det som den ser under sig är som livet: obeständigt, outsägligt, dunkelt [...] Det som den ser under sina fötter är som den själv - oföränderligt", Belyj 2003, s. 359).

Det karyatiden ser är en mänsklig tusenfoting, dyster fuktighet och evigt gröna ansikten, och på dem märks inte att saker håller på att hända i landet. Men karyatiden är inte nöjd:

"Серая кариатида нагнулась и под ноги себе – смотрит: на все ту же толпу; нет предела презрению в старом камне очей; пресыщению – нет предела; и нет предела – отчаянью. И, о, если бы силу! Распрямились бы мускулистые руки на взлетевших над каменной головю локтях; и резцом иссеченное темя рванулось бы бешено; в гулком реве, в протяжно-отчаянном реве, – разорвался бы рот" (Belyj 1999, s. 489) ("Den grå karyatiden har böjt sig fram och nedanför sina fötter ser den: hela tiden samma människohop: det finns ingen gräns för föraktet i de gamla stenögonen; för övermättnaden – ingen gräns; och ingen gräns för dess förtvivlan. O, om den bara haft kraft! De muskulösa armarna, nu böjda över huvudet, skulle då ha rätat på sig; den av mejseln uthuggna hjässan skulle rasande ha hävt sig framåt; munnen skulle ha spärrats upp i ett dovt rytande, i ett förtvivlat, utdraget rytande", Belyj 2003, ss. 360–361).

Karyatiden är alltså fylld av känslor: förakt och förtvivlan. Om den haft kraft att ta sig loss skulle gatan ha fyllts med ånga och överösts med stenar som skulle ha lagt sig på plommonstopen: "улеглось бы оно на испуганных котелках, проходивших здесь – мертвенно, монотонно, медлительно" (Belyj 1999, s. 490) ("skulle den ha lagt sig på de förskrämda plommonstop som passerade här – livlöst, monotont, trögt", Belyj 2003, s. 361). Här vänder texten upp och ner på begreppen. Det är karyatiden, denna utsmyckning i sten som finns på ämbetsverkets byggnad, som känner, som lever och som vill göra något, medan de som egentligen ska vara levande, de människor som passerar förbi, har reducerats till något dött. Inte bara hänvisas de till som "plommonstop", utan de är dessutom livlösa.

Till karyatidens levande drag hör också det faktum att den har ett sorgset leende och att den kan se: "С грустною тысячелетней усмешкою, с темною пустотою день проницающих глаз повысает года он" (Belyj 1999, s. 630) ("Med sitt sorgsna tusenåriga leende har den genom åren hängt där och genomträngt dagen med sina ögons mörka tomhet", Belyj 2003, s. 473). Dessutom verkar det som att karyatiden, även om den inte gör det, skulle kunna röra på sig: "Подлетела карета к кариатиде подъезда, а кариатида – не двинулась" (Belyj 1999, s. 636) ("Vagnen flög fram till karyatidens entré, men karyatiden – rörde inte på sig", Belyj 2003, s. 477). Likaså verkar det som om karyatiden skulle kunna berätta om saker han sett: "Все бывало под ним и все под ним быть перестало. То, что он видел, не расскажет он никому." (Belyj 1999, s. 636) ("Allt hade skett under honom, och allt hade under honom upphört att vara. Det han har sett kommer han aldrig att tala om för någon.", Belyj 2003, s. 477). Dessutom kan han minnas: "Бородач его знает; и – помнит; но рассказать – не расскажет – никому, никогда!" (Belyj 1999, s. 637) ("Den skäggige känner honom; och – minns; men att berätta – berättar gör han inte för någon, någonsin!", Belyj 2003, s. 478).

Visserligen varken rör han på sig eller talar, men bara genom att antyda möjligheten framträder karyatiden som en levande varelse. Karyatiden är något levande som för tillfället är fångat i något icke-levande.

4.2.5 Motsättningen mellan icke-växande och växande

En annan typ av motsättning mellan icke-levande och levande kan urskiljas i oppositionen icke-växande – växande. Denna motsättning kommer till uttryck i de egenskaper karaktärerna i romanen beskrivs med. Apollon Apollonovitj förknippas till exempel med icke-växande och död, genom att i texten kopplas till sten och kyla. Denna koppling görs även för Nikolaj Apollonovitj, om än i mindre grad, medan andra karaktärer associeras med levande organiskt material och värme.

Att Apollon Apollonovitj har ögon av sten och en stenblick upprepas ofta i texten ("каменные сенаторские глаза", "каменные глаза" och "каменный взор" (Belyj 1999, ss. 50–51, 69 respektive 72)). Han har också ett stenansikte som liknar en brevpress: "Аполлон Аполлонович Аблеухов в сером пальто и в высоком черном цилиндре с каменным лицом, напоминающим пресс-папье" (Belyj 1999, s. 59, se även ss. 115, 178) ("Apollon Apollonovitj Ableuchov i grå överrock och hög, svart cylinder med ett stenansikte, som påminde om en brevpress", Belyj 2003, s. 24). Nikolaj Apollonovitj förknippas även han med sten, såväl hans blick som han själv: "то взгляд этот медленно окаменевал" (Belyj 1999, s. 102) ("så blev denna blick långsamt stenhård", Belyj 2003, s. 58) och "Николай Аполлонович уподобился камню" (Belyj 1999, s. 653) ("Nikolaj Apollonovitj [kunde liknas] vid en sten", Belyj 2003, s. 490). Att både senatorn och hans son förknippas med sten visar tydligt att dessa två karaktärer ska höra ihop, och liknar varandra. Även huset de bor i framhävs som just ett stenhus, samtidigt som det liknas vid senatorns huvud: "Дом – каменная громада – не домом был; каменная громада была Сенаторской Головой" (Belyj 1999, s. 88) ("Huset – stenkolossen – var inte ett hus; stenkolossen var Senators-huvudet", Belyj 2003, s. 47).

En intressant aspekt av att far och son Ableuchov knyts till begreppet sten är att det kan kopplas till motsättningen mellan vatten och sten som finns i myten om S:t Petersburg. Stenen står där för det välordnade, kulturen, civilisationen, medan vattnet står för det vilda, naturen som hotar stenen. S:t Petersburgs existens är i hög grad förknippad med sten – Peter den store var angelägen om att staden skulle byggas med sten; han ville undvika den träbebyggelse som fanns i exempelvis Moskva[69].

Sofja Petrovna Lichutina är i motsats till Ableuchovs klart associerad med blommor och hon älskar i synnerhet krysantemer. Rummen hon bor i är fyllda av "живыми японскими хризантемами" (Belyj 1999, s. 131) ("äkta, japanska krysantemer", Belyj 2003, s. 79) och hennes besökare måste ta med sig krysantemer till henne: "Посетитель оранжерейки Софьи Петровны, ангела Пери (кстати сказать, обязанный ангелу поставлять хризантемы)" (Belyj 1999, s. 131) ("En av besökarna i Sofja Petrovnas – i *ängeln Peris* lilla orangeri (apropå det, så var han tvungen att ha med sig krysantemer till ängeln)", Belyj 2003, s. 80). Krysantemerna förknippas dessutom med färgen gul: "и стоял с махровым кустом хризантем лимонного цвета" (Belyj 1999, s. 280) ("och stod där med en bukett dubbla, klart

[69] Bakgrunden till motsättningen mellan sten och vatten i Petersburgsmyten har beskrivits i kapitel 4.1.1 i denna uppsats.

citrongula krysantemer", Belyj 2003, s. 197). Det är uppenbart att krysantemer kopplas till det österländska genom att de är japanska och har gul färg, en färg som i romanen hör till den österländska sfären.

Apollon Apollonovitj ser ingen skillnad på olika blommor och tycker att alla blommor är blåklockor:

> "Мы сказали б конечно:
> – 'Вот лютик!'
> – 'Вот незабудочка...'
> Аполлон Аполлонович говорил и просто, и кратко:
> – 'Цветы...'
> – 'Цветок...'
> Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками" (Belyj 1999, s. 87)
> ("Vi skulle naturligtvis säga:
> – Titta en smörblomma!
> – Där är en förgätmigej ...
> Apollon Apollonovitj sade kort och gott:
> – Blommor ...
> – En blomma ...
> Oss emellan sagt: Apollon Apollonovitj ansåg nämligen av någon anledning att alla blommor var blåklockor", Belyj 2003, s. 46)

Apollon Apollonovitj framställs sålunda som en person som tar avstånd från det organiska, växande, levande. Ytterligare ett drag som betonar det icke-växande hos senatorn och växandet hos Sofja Petrovna är hans skallighet ("лысая голова", exempelvis Belyj 1999, s. 665) och hennes rika hårväxt: "Софья Петровна Лихутина отличалась, пожалуй, чрезмерной растительностью" (Belyj 1999, s. 129) ("Sofja Petrovna Lichutina utmärkte sig, får man väl säga, genom en övermåttan rik hårväxt", Belyj 2003, s. 78). Hon har svart, långt hår som når till vaderna: "если Софья Петровна Лихутина распустила б черные свои волосы, эти черные волосы, покрывая весь стан, упадали б до икр" (Belyj 1999, s. 129). ("om Sofja Petrovna Lichutina skulle ha löst upp sitt svarta hår, så skulle detta svarta hår ha täckt hela kroppen och nått ner till vaderna", Belyj 2003, s. 78). En intressant ordlek i texten är att ordet "икра" kan betyda såväl kroppsdelen "vad" som "kaviar"! Som tidigare nämnts finns i *Petersburg* ett symbolkomplex där vatten kopplas till bland annat fisk och där även "kaviar" ingår[70]. Denna association mellan Sofja Petrovnas hår och vatten förstärks av att håret liknas vid ett vattenfall: "в водопаде за спину ей упавших черных волос" (Belyj 1999, s. 664) ("med en hel kaskad av svart hår, som föll ner över hennes rygg", Belyj 2003, s. 499)[71]. Draget av icke-levande hos Apollon Apollonovitj betonas genom att han ständigt associeras med död. Apollon Apollonovitj beskrivs som någon med "бритая, мертвая голова" (Belyj 1999, s. 377) ("ett slätrakat, uttryckslöst huvud", Belyj 2003, s. 272)[72].

Även Sergej Lichutin, Sofja Petrovnas man, associeras med växtlighet, särskilt med cypresser: "будто вырезан из белого кипариса, кипарисовым кулаком простучит по столу" (Belyj 1999, s. 147) ("såsom skuren ur vit cypress slog han då med cypressknytnäven i bordet", Belyj 2003, s. 92). Han kallas för en cypressmänniska ("кипарисовый человек",

[70] Se kapitel 4.1.3.
[71] Att det handlar om "vattenfall" framgår inte lika tydligt i den svenska översättningen som i originaltexten.
[72] Ordet "dött" i originaltexten översätts på svenska med ordet "uttryckslöst". Ytterligare passager i texten där Apollon Apollonovitjs huvud beskrivs som "dött" kan ses exempelvis på s. 78 i Belyj 1999.

Belyj 1999, s. 263) och cypressen doftar till och med: ”помолодевшего лица, будто вырезанного из пахучего кипариса” (Belyj 1999, s. 359) (”det ungdomliga ansiktet, som liksom var utskuret ur doftande cypress”, Belyj 2003, s. 258). Det upprepas även på ett flertal ställen i texten att Sergej Lichutin är utskuren i trä och har en träröst: “и рука, и лицо, и бородка, и белая грудь точно были вырезаны из какого-то крепкого, пахучего дерева” (Belyj 1999, s. 252) (”och handen, och ansiktet, och skägget och det vita skjortbröstet var liksom utskurna ur ett väldoftande, hårt träslag”, Belyj 2003, s. 175)[73].

När Sofja Petrovna ser den vita dominon, en saktmodig, mild figur som dyker upp vid olika tillfällen i romanen, tror hon länge att det är hennes man, men dominon förnekar detta. Senare påpekas det emellertid, inom parentes, att dominon hade en träaktig hand: “у обладателя домино деревянною оказалась рука” (Belyj 1999, s. 325) (”dominons innehavare visade sig ha en hand som var hård som trä”, Belyj 2003, s. 233). Dominon har dessutom “горсть бороды, будто связку спелых колосьев” (Belyj 1999, s. 325) (”en skäggtofs, som såg ut som ett knippe mogna ax”, Belyj 2003, s. 233) . Den vita dominon associeras också med blommor, i det här fallet med liljor: “он надел рваное пальтецо, из которого как-то странно просунулись его рук удлиненные кисти, ей напомнивши лилии” (Belyj 1999, s. 326) (”hade han tagit på sig en sliten ytterrock, ur vilken hans avlånga händer stack fram och på ett besynnerligt sätt påminde henne om liljor”, Belyj 2003, s. 233).

Blommor är även aktuella i samband med den obestämbare karaktären Sjisjnarfne, som i form av den persiske sångaren Sjisjnarfijev äter middag hos Lippantjenko – dock retsamt dold av en blomvas: “сам Шишнарфиев был от взора укрыт цветочною вазою” (Belyj 1999, s. 513) (”Sjisnarfijev själv doldes av en blomvas”, Belyj 2003, s. 378) och “Из-за вазы, оттуда, выставился черный профиль Шишнарфиева” (Belyj 1999, s. 514) (”På andra sidan vasen framträdde Sjisnarfijevs svarta profil”, Belyj 2003, s. 380).

På det här viset länkar författaren ihop levande växtlighet med vissa karaktärer medan andra får stå för en död, kall natur. Det bör emellertid påpekas att även Apollon Apollonovitj och Nikolaj Apollonovitj associeras med natur, men i det fallet främst med djur: Nikolaj Apollonovitj med en groda, och Apollon Apollonovitj med en mus[74].

En tredje natur, förutom sten och växande material, finns representerat i Lippantjenkos hus, som är helt inpyrt med mat och ätande. Denna tolkning finns det en tydlig syftning på i det köttiga efternamnet på kvinnan som bor med Lippantjenko, Zoja Fleisch, och i hennes fadersnamn Sacharovna, då ”сахар” (’sachar’) betyder ”socker”[75]. Både Zoja Fleisch och Lippantjenko beskrivs som yppiga eller tjocka. Zoja beskrivs till exempel med orden “сложив руки на животе и выпячивая корсетом нестянутый и почтенный живот, на ходу она трепетала отвисающим подбородком” (Belyj 1999, ss. 682–683) (”med händerna på den

[73]Andra exempel omfattar exempelvis ”деревянный кулак, будто вырезанный из пахучего, крепкого дерева” (Belyj 1999, s. 257) (”knytnäven, som liksom var utskuren ur ett väldoftande, hårt träslag”, Belyj 2003, s. 179); “деревянною фистулою” (Belyj 1999, s. 598) (”knastertorra falsetten”, Belyj 2003, s. 437) och “деревянного голоса” (Belyj 1999, s. 261) (”träröst”; frasen saknas dock i den svenska översättningen).

[74]Musen kan kopplas till ett symbolkomplex som omfattar den Flygande holländaren och Летучая мышь (”Läderlappen”; en ordagrann översättning skulle lyda ”Flygande musen”). Flygande holländaren kan i sin tur kopplas till Peter den store, vilken som tidigare nämnts var intresserad av skepp och segling och studerade detta i Holland. På så vis kopplas Apollon Apollonovitj, om än på ett parodiskt sätt, ihop med Peter den store. Forskare har också uppmärksammat att Apollon var mössens gud i den grekiska mytologin. Närvaron av en mus i trappan hos Dudkin kan alltså associeras till senatorn, vilket har nämnts i avsnitt 4.1.5.

[75] Även Lippantjenkos namn kan associeras till kött, då namnet liknar facktermen ”lipid”, vilket betyder ”fetter”. Frågan är emellertid om detta är en association som Belyj gjorde.

respektabla magen, som putade fram genom den inte åtdragna korsetten, och med dallrande dubbelhakor", Belyj 2003, s. 512) och Lippantjenkos kropp benämns som "тело грузного толстяка" (Belyj 1999, s. 496) ("kroppen på en tung tjockis", Belyj 2003, s. 366). Zoja beskrivs också som en person som döljer sin oro eller fientlighet under skenbart vänliga frågor och liknas då vid äcklig konfekt: "но тревогу, враждебность и ненависть ласково покрывали: улыбка и взор; так скрывается в продаваемых липко-сладких конфетах вся отвратная грязь непроветряемых кондитерских кухонь" (Belyj 1999, s. 492) ("men oron, fientligheten och hatet doldes av vänligheten i leendet och blicken; på samma sätt döljs i ovädrade konditorikök all motbjudande smörja i den sötsliskiga konfekt som säljs där", Belyj 2003, s. 363). Lippantjenko och hans hus förknippas sålunda med mat och frosseri, medan Ableuchovs kopplas till sten och Lichutins till växter.

Ett annat drag som förstärker skillnaden växande – icke-växande är motsättningen mellan värme – kyla som förekommer hos personerna i berättelsen. Apollon Apollonovitj förknippas ständigt med kyla, något som är ett i stort sett medfött drag hos honom: "Аполлон Аполлонович Аблеухов мерз еще в детстве: мерз и креп" (Belyj 1999, s. 621) ("Apollon Apollonovitj Ableuchov hade fått frosten i sig redan i barndomen; frost och styrka", Belyj 2003, s. 465). Det påpekas på flera ställen i texten att han har kalla händer: "холодными кулачками" (Belyj 1999, s. 232) ("av sina kalla små händer", Belyj 2003, s. 160), och även rent av döda händer: "мертвую руку" (Belyj 1999, s. 236) ("döda hand", Belyj 2003, s. 162). När hans haka har skäggstubb liknas den vid rimfrost: "белой щетиной, будто за ночь выпавшим инеем" (Belyj 1999, ss. 614–615) ("vit skäggstubb, så att det såg ut som om det under natten fallit rimfrost på den", Belyj 2003, s. 460).

Liksom sin far förknippas Nikolaj Apollonovitj med kyla: "Николай Аполлонович приложил ко лбу свои холодные пальцы" (Belyj 1999, s. 423) ("Nikolaj Apollonovitj förde sina kalla fingrar mot pannan", Belyj 2003, s. 309); "все его десять пальцев, дрожащих, холодных, вцепились в рукав подпоручика" (Belyj 1999, s. 644) ("alla hans tio fingrar, darrande, kalla, hakade sig fast i underlöjtnantens arm", Belyj 2003, s. 484). Även han har känt kylan sedan barnsben: "Холод запал еще с детства" (Belyj 1999, s. 602) ("Kölden hade suttit i honom ända sedan barndomen", Belyj 2003, s. 450).

När Anna Petrovna återkommer får senatorn känna värme igen: "На руке своей ощутил он теплую руку: его погладили по руке" (Belyj 1999, s. 718) ("På sin hand kände han en varm hand: han blev smekt över handen", Belyj 2003, s. 539). Efter balen, när Apollon Apollonovitj inser att han är utskämd av sonens beteende och inte kan fortsätta sin karriär, förändras han: "И на огненном фоне горящей Российской Империи вместо крепкого золотомундирного мужа оказался – геморроидальный старик, стоящий с распахнутой, прерывисто-дышащей волосатою грудью, – непробритый, нечесаный, потный" (Belyj 1999, s. 622) ("Och mot den flammande bakgrunden av det brinnande Ryska Imperiet avtecknade sig i stället för en stark man i gyllene rustning en gubbe med hemorrojder, som stod där med ett blottat, hårigt bröst med oregelbunden andning – orakad, okammad, svettig", Belyj 2003, s. 466). Det kontrollerade och hårda hos senatorn har fått ge vika. Anna Petrovna observerar också att maken har förändrats under de två och ett halvt år hon varit borta: "где государственный человек? Где железная воля, где каменность взора" (Belyj 1999, s. 707) ("var fanns nu statsmannen? Var den järnhårda viljan, var den stenhårda blicken", Belyj 2003, s. 531).

Kylan är en koppling mellan Dudkin och Ableuchovs eftersom även Dudkin upplevt stark kyla: 45 minusgrader när han var förvisad till Jakutsk-området (Belyj 1999, s. 174). Han

berättar: “Категория льда – это льды Якутской губернии; их я, знаете ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою” (Belyj 1999, s. 177) (”Isens kategori – det är isarna i Jakutsk-guvernementet; vet ni, dem bär jag med mig i mitt hjärta: det är de som isolerar mig från alla, den isen bär jag med mig”, Belyj 2003, s. 115). En annan karaktär i berättelsen, förutom Ableuchovs och Dudkin, som kan knytas till kyla är dubbelagenten Morkovin, som har kalla händer: “ледяная рука господина Морковина” (Belyj 1999, s. 355) (”herr Morkovins iskalla hand”, Belyj 2003, s. 255). Detta upplever Apollon Apollonovitj efter balen när Morkovin, medan han berättar om attentatet, leder senatorn förbi en vattenpöl.

Även om Apollon Apollonovitj förknippas med kyla i romanen, så tycker han inte om sin stora, kalla våning: “Аполлон Аполлонович не любил своей просторной квартиры; [...] мебель в белых чехлах предстояла взором снежными холмами” (Belyj 1999, s. 178) (”Apollon Apollonovitj tyckte inte om sin rymliga våning; [...] tedde sig för blicken möblerna i dessa vita överdrag som snökullar”, Belyj 2003, s. 116). I beskrivingen av det ableuchovska hemmet fortsätter författaren att associera det med kyla: ”Стены – снег, а не стены” och ”Холодно просверкало со стен строгое ледяное стекло” (Belyj 1999, s. 179) (”Väggarna var snö – och inte väggar” och ”Kallt blänkte från väggarna stränga, iskalla glasytor”, Belyj 2003, s. 117). Senatorn skulle gärna byta ut sitt hem: ”Аполлон Аполлонович с большой охотой перебрался бы из своего огромного помещения с помещение более скромное” (Belyj 1999, s. 179) (”Apollon Apollonovitj skulle mer än gärna flyttat från sin väldiga våning till en mer anspråkslös”, Belyj 2003, s. 117) men måste ha en bostad som passar hans ställning: “высота поста его к тому вынуждала; так был вынужден Аполлон Аполлонович праздно томиться в холодной квартире на набережной” (Belyj 1999, s. 179) (”hans höga ställning tvingade honom till detta; alltså var Apollon Apollonovitj tvungen att fåfängt försmäkta i denna kalla våning vid Nevas kaj”, Belyj 2003, s. 117). Senatorn, hans hem och kylan som råder där kopplas således till hans ställning som företrädare för statsmakten.

Inte heller på Apollon Apollonovitjs arbete, ämbetsverket, är det varmt: “По позвоночнику Аполлона Аполлоновича пробежала мурашка: в Учреждении мало топили” (Belyj 1999, s. 162) (”Apollon Apollonovitj kände en ilning längs ryggraden: man eldade inte tillräckligt på Ämbetsverket”, Belyj 2003, s. 104) och författaren upprepar senare att det är kallt på ämbetsverket: ”по белоколонным нетопленым залам” (Belyj 1999, s. 604) (”genom de oeldade salarna med sina vita kolonner”, Belyj 2003, s. 452) och “холодочки продувают по нетопленым залам” (Belyj 1999, s. 606) (”då blåser det en kall vindil genom de oeldade salarna”, Belyj 2003, s. 453).

Det kyliga, rymliga ableuchovska hemmet och ämbetsverket kan ses som symboler för S:t Petersburg: en stad i ett kallt nordligt klimat med storslagna fasader, långa raka gator och en bred flod som rinner genom staden och då orsakar en stor öppen yta. Senatorn gillar emellertid inte sitt hem och skulle gärna vilja ha något mindre, inte minst på grund av att han lider av torgskräck (se exempelvis Belyj 1999, s. 355). Detta går dock inte på grund av hans ställning som högt uppsatt statstjänsteman.

Det alltför rymliga hemmet hos Ableuchovs ställs mot Lichutins lilla lägenhet: “Софья Петровна Лихутина проживала в маленькой квартирке” (Belyj 1999, s. 130) (”Sofja Petrovna Lichutina bodde i en liten lägenhet”, Belyj 2003, s. 79). Dessutom kontrasteras det kyliga och isiga hos Ableuchovs starkt mot den värme som råder hos Lichutins:

> ”Все шесть крохотных комнатушек отоплялися паровым отоплением, отчего в квартирке задушивал вас влажный оранжерейный жар; стекла окон потели; и потел посетитель Софьи Петровны; вечно потели – и прислуга, и муж; сама Софья Петровна Лихутина покрывалась испариной, будто теплой росой японской хризантема.” (Belyj 1999, s. 131) (”Alla de sex pyttesmå rummen uppvärmdes genom ångvärme, varför ni i denna lilla lägenhet nästan skulle kvävas av den fuktiga orangerivärmen; fönsterglasen svettades; och Sofja Petrovnas besökare svettades; evigt svettade också jungfrun och mannen; Sofja Petrovna Lichutina själv var täckt av svett precis som den japanska krysantemen av varm dagg.”, Belyj 2003, s. 80).

I detta stycke framhävs inte bara värmen i Lichutins lägenhet, utan också växtligheten. Värmen och blomsterprakten hos Lichutins gör att deras hem liknas vid ett orangeri[76]. Det är så varmt och fuktigt att de är tvungna att torka av fönstren för att kunna se ut: “протереть запотевающие стекла” (Belyj 1999, s. 144) (“torka av de igenimmade glasen”, Belyj 2003, s. 90). Lichutins hem länkas således till vatten.

En annan koppling till vatten finns i svettandet hos karaktärerna[77]. Sofja Petrovna är svettig[78], och även Lippantjenko: ”испариной покрытую голову” (Belyj 1999, s. 694) (”pannan, som var täckt av svett”, Belyj 2003, s. 521). En intressant aspekt är emellertid att även de personer som främst förknippas med kyla (Apollon Apollonovitj och Nikolaj Apollonovitj) svettas: ”Николай Аполлонович осклабился, заломал вдруг вспотевшие руки” (Belyj 1999, s. 236) (”Nikolaj Apollonovitj flinade upp sig och började plötsligt vrida sina svettiga fingrar”, Belyj 2003, s. 162), ”два пальца тряхнула обычно потеющая рука” (Belyj 1999, s. 229) (”och två fingrar skakades av en som vanligt svettig hand”, Belyj 2003, s. 157)[79]. Apollon Apollonovitj och en annan invånare i Ableuchovs kalla hus, tjänaren Semjonytj, svettas båda två: “Аполлон Аполлонович Аблеухов [...] раскрыл эту дверь и выставил покрытое потом лицо, чтоб у самой двери наткнуться – на такое же точно покрытое потом лицо” (Belyj 1999, s. 616) (”Apollon Apollonovitj Ableuchov [...] öppnade denna dörr och stack ut sitt svettiga ansikte, för att vid själva dörren stöta samman med ett lika svettigt ansikte”, Belyj 2003, s. 461). I Petersburg svettas således många av karaktärerna, även de som inte förknippas med värme utan med kyla. Detta kan associeras till symbolkomplexet med vatten, i den mening att svettandet skulle kunna tolkas som att vattnet, det oregerliga, hotar att bryta fram i karaktärerna.

I slutet av romanen har den isiga hand som har lett Apollon Apollonovitj framåt och uppåt på karriärsstegen smält: ”Рука ледяная! И – вот: она таяла.” (Belyj 1999, s. 742) (”Ishanden! Och – så hade den smält.”, Belyj 2003, s. 557). Senatorn vill åka till landet där det finns blommor: ”Что ж, поедем в Пролетное: там так много цветов” (Belyj 1999, s. 742) (”Om vi skulle fara till Proljotnoje: där är det så mycket blommor.”, Belyj 2003, s. 557). I slutet av *Petersburg* upphör således kopplingen mellan icke-växande och Apollon Apollonovitj. I stället vänder han sig till blommorna, det växande och naturen, och blir inte längre en karaktär som representerar kulturen och den kalla, starka statsmakten. Han har då emellertid pensionerat sig, så frågan är om motsättningen mellan natur och kultur löses upp i slutet av

[76] Se även exempelvis Belyj 1999, ss. 144–145, 148.
[77] Se även kapitel 4.1.3.
[78] Sofja Petrovna kopplas på åtskilliga ställen i texten till svett; förutom det ovan citerade stycket förekommer det även på bland annat ss. 146–149 (Belyj 1999).
[79] Troligtvis tillhör den svettiga handen Nikolaj Apollonovitj även om det inte framgår tydligt i texten; det kan även vara Apollon Apollonovitjs hand.

Petersburg, eller om Apollon Apollonovitj helt enkelt har slutat vara en företrädare för sfären kultur när han lämnat sitt arbete i statsmakten.

Författaren har i romanen byggt upp en motsättning mellan det icke-växande och växande som han kopplar till de levande karaktärerna i romanen. Det icke-växande, kalla, förknippas främst med far och son Ableuchov, medan det växande, levande, binds samman med Lichutins och även med Lippantjenko. Dessa två motpoler kan kopplas till kulturen/det västerländska respektive naturen/det österländska, och knyts således till en av de grundläggande konflikterna i *Petersburg*.

4.2.6 Självständiga kroppsdelar och föremål

I *Petersburg* använder författaren sig gärna av tekniken att reducera människorna från att vara hela människor till att vara exempelvis hattar, mustascher och näsor, liksom fallet är i Gogols berättelser[80]. Detta ses främst ute i gatubilden: ”Незнакомец с черными усиками, обернувшись, увидел: котелок, трость, пальто; уши, усы и нос” (Belyj 1999, s. 74) (”Den obekante med de svarta mustascherna vände sig om och fick syn på: ett plommonstop, en spatserkäpp, en överrock; öron, mustascher och näsa”, Belyj 2003, s. 35). I ett annat exempel, som även är en tydlig anspelning på Gogols berättelse *Kappan*, beskrivs klädesplagg som vandrar omkring: ”Котелочек трусил по направлению к семнадцатой линии, а шинель – к мосту.” (Belyj 1999, s. 399) (”Plommonstopet strövade iväg i riktning mot sjuttonde linjen, och kappan – mot bron.”, Belyj 2003, s. 290). Effekten av detta är, som Lottridge påpekar, att människorna blir mindre mänskliga, staden dehumaniseras[81]. Människorna blir olika delar som verkar röra sig på egen hand. Detta är ett drag i texten som även det luckrar upp gränsen mellan levande och icke-levande. I stället bildar människorna på gatan en ny enhet, en mänsklig tusenfoting, ”людской многоножки” (Belyj 1999, s. 70). Effekten av att människor beskrivs som kroppsdelar eller föremål är sålunda att de förlorar sin mänsklighet och individualitet.

Att författaren fokuserar på enbart en del av kroppen bidrar till att människorna känns mindre som individer. Detta inträffar ofta i texten, till exempel när Apollon Apollonovitj öppnar dörren till Nikolaj Apollonovitjs rum när denne har Dudkin på besök: ”из отверстия двери на незнакомца просунулся, будто кинулся, голый череп ч увеличенных размеров ушами” (Belyj 1999, s. 190) (”in genom dörröppningen stacks, liksom kastades, mot den obekante en kal skalle med ett par öron av väldiga dimensioner”, Belyj 2003, s. 125). Nikolaj Apollonovitj har liksom Apollon Apollonovitj stora öron, ett drag som förenar Ableuchovs (Belyj 1999, s. 341). När Dudkin ser Apollon Apollonovitj på gatan är det egentligen bara en dödskalle och ett grönt öra han ser: ”увидал не лицо он, а... череп в цилиндре да огромное бледно-зеленое ухо” (Belyj 1999, s. 71) (”fick [...] syn på inte ett ansikte, men... ett kranium med cylinder och ett väldigt, blekgrönt öra”, Belyj 2003, s. 32). De gröna öronen bidrar till att länka Apollon Apollonovitj till Peter den store, som i form av Bronsryttaren förknippas med färgen grön[82]. Författaren tenderar att ge karaktärerna ett eller några drag som upprepas om och om igen. För Apollon Apollonovitj är det till exempel gröna öron och för Sofja Petrovna

[80] Elsworth 1983, s. 104; Lottridge 1978, s. 178.
[81] Lottridge 1978, s. 178.
[82] Steinberg 1983, s. 214.

en mustasch. Detta, säger Maguire och Malmstad, är en teknik som Belyj lånar från Tolstoj och andra realistiska författare och sedan överdriver[83].

Kroppsdelarna som beskrivs i stället för människorna kan få mänskliga egenskaper, som att ha bråttom: ”носы протекали во множестве: орлиные, петушиные, курьи, зеленоватые, сизые; и – нос с бородавкой: бессмысленный, торопливый, огромный” (Belyj 1999, s. 586) (”näsor strömmade förbi i stor mängd: örnnäsor, tuppnäsor, hönsnäsor, grönaktiga, gråblå; och en näsa med en skäggvårta: absurd, jäktande, enorm”, Belyj 2003, s. 437). Detta bidrar till att rubba gränsen mellan levande och icke-levande. Ytterligare en sak som stör indelningen är att kroppsdelen pannan verkar kunna gråta: ”лоб был жалобен: узенький, в поперечных морщинах: казалось, он плачет” (Belyj 1999, s. 505) (”pannan var ynklig: låg, med tvärgående rynkor, det verkade som om den gråt”, Belyj 2003, s. 372)[84].

Huvudet är en kroppsdel som speciellt uppmärksammas i romanen, till exempel i samband med Apollon Apollonovitj, som har ett framträdande huvud. Det berättas däremot att Sofja Petrovna har en mycket liten panna: ”у нее ведь был такой крошечный, крошечный лобик” (Belyj 1999, s. 140) (”hon hade ju en så pytte-, pytteliten panna”, Belyj 2003, s. 86). En association detta kan ge är att senatorn förknippas med tänkande och kultur, medan personer med liten panna, som Sofja Petrovna, står för känslor och natur.

En annan kroppsdel som är central i berättelsen är halsen. Apollon Apollonovitj råkar snubbla i trappan så att hans hals blottas för Nikolaj Apollonovitj (Belyj 1999, s. 408). Dudkin råkar också visa sin ömtåliga hals: ”непроизвольным движением обнаружил свою нежнейшую шею” (Belyj 1999, s. 456) (”med en ofrivillig rörelse blottade han sin fina hals”, Belyj 2003, s. 335). Sergej Lichutin försöker begå självmord genom att hänga sig, och har sedan halsen ombunden; han får också rådet att fälla upp kragen eftersom han uppenbarligen har problem med halsen (Belyj 1999, ss. 583 respektive 643). Författaren påpekar även att Lippantjenko har en otvättad hals (Belyj 1999, s. 509). Dudkin tycker att Lippantjenkos hals skrattar åt honom, och i det ögonblick Lippantjenko ser att Dudkin tittar på hans hals förstår han, enligt författaren, ”allt”: ”будто шея нахально смеялась там, пока не повернулся Липпанченко, не поймал взгляд на шее; и, поймав взгляд на шее, все понял Липпанченко” (Belyj 1999, s. 556) (”det hade varit som om halsen fräckt hade skrattat åt honom, då när Lippantjenko hade vänt sig om, när han hade känt blicken på halsen; och när Lippantjenko hade känt blicken på halsen, hade han förstått allt”, Belyj 2003, s. 413). En stund innan Dudkins angrepp på Lippantjenko lägger Zoja Sacharovna sina armar om Lippantjenkos tjocka hals; han tycker emellertid att det är obehagligt eftersom han känner sig kvävd (Belyj 1999, s. 685). Den sårbara halsen på olika karaktärer betonas alltså ofta i romanen. Detta upplever jag inte som att karaktärerna blir mindre mänskliga, eftersom halsen förknippas med liv och död hos människorna. Effekten det däremot har är att de karaktärer där halsen uppmärksammas kopplas ihop, och därmed framstår mindre som individer och mer som symboler.

4.2.7 Liknelser mellan människor och föremål

I den del av texten där Nikolaj Apollonovitj och Sergej Lichutin slåss åstadkommer författaren en intressant koppling mellan karaktärerna och olika ting. I texten växlar denna scen med en scen i vilken Apollon Apollonovitj sitter vid en eld där han ser blåklint, “в

[83] Maguire och Malmstad 1987, s. 114.
[84] Denna fras upprepas även på s. 568 och s. 694 (Belyj 1999).

камине текут резвой стаей васильки угарного газа” (Belyj 1999, s. 665) (”i kaminen kolosets blåklint strömmade upp i ystra flockar”, Belyj 2003, s. 499). Detta blir symboliskt kopplat till Nikolaj Apollonovitj, som har blåklintsblåa ögon. Under slagsmålet griper Nikolaj Apollonovitj tag i en brevpress, ett objekt som tidigare i texten har sammankopplats med Apollon Apollonovitj[85]: ”и неслышным движением рука его протянулась к пресс-папье” (Belyj 1999, s. 667) (”och med en ljudlös rörelse sträckte sig hans hand efter brevpressen”, Belyj 2003, s. 501). Att Nikolaj Apollonovitj har brevpressen som ett vapen betonas i texten: ”вооруженною пресс-папье” (Belyj 1999, s. 667) (”beväpnad med brevpressen”, Belyj 2003, s. 501). Han funderar på att slå den i huvudet på Lichutin: ”хватить пресс-папье по голове подпоручика” (Belyj 1999, s. 670) (”att dänga brevpressen i huvudet på underlöjtnanten”, Belyj 2003, s. 503). I scenen upprepas det att Nikolaj Apollonovitj har blåklintsblå ögon: ”с василькового цвета глазами” (Belyj 1999, s. 672) (”med blåklintsblå ögon”, Belyj 2003, s. 505), ”Темно-васильковые, темно-синие его очи” (Belyj 1999, s. 673) (”Hans mörkt blåklintsblå, mörkt blå ögon”, Belyj 2003, s. 505) och Apollon Apollonovitj ser blåklintsblå ögon i elden (Belyj 1999, s. 677). Han ser även Nikolaj Apollonovitj bli korsfäst där: ”крестовидно раскинутый Николай Аполлонович там страдает” (Belyj 1999, s. 678) (”där står Nikolaj Apollonovitj, utbredd som ett kors och lider”, Belyj 2003, s. 509). Genom att identifiera personerna med föremål och sätta in dessa föremål på en plats där de respektive personerna inte förekommer, åstadkommer författaren ändå en känsla av att de är närvarande. Senatorn är närvarande hos Nikolaj och Nikolaj hos senatorn. Detta leder till att uppdelningen i rummet enbart är skenbar, allting kan finnas närvarande överallt, och att levande och icke-levande har smält samman.

4.2.8 Betydelsen av karaktärernas namn

Att karaktärerna i *Petersburg* har namn med en innebörd påpekar åtskilliga kritiker. Namnen inkluderar till exempel Apollon och ”yxo” (’ucho’, det ryska ordet för ”öra”) för Apollon Apollonovitj Ableuchov, som har stora öron och inte är bildskön till skillnad från den grekiske guden, och ’lip-’, ”klibbig”, för Lippantjenko[86]. Namnet Lippantjenko skulle, förutom att ge associationer till något klibbigt, även kunna anspela på en lind (ryska липа, ’lipa’, ”lind”) eller något falskt (även detta på ryska липа). I *Petersburg* finns för övrigt en karaktär med efternamnet Solovjova, en påminnelse om filosofen Vladimir Solovjov, och Sofja Petrovna associeras med Vladimir Solovjovs begrepp Sofia, dock med en ironisk klang. Karaktärernas namn är således viktiga. Att namnen har en betydelse gör att karaktärerna upplevs som symboler för något. Även om detta inte gör att de uppfattas som icke-levande, så anser jag att effekten blir att deras mänsklighet förminskas.

Författaren använder gärna karaktärernas fullständiga namn, såväl förnamn, fadersnamn som efternamn (exempelvis för Sofja Petrovna Lichutina och Sergej Sergejevitj Lichutin, vars fullständiga namn upprepas åtskilliga gånger, se Belyj 1999, ss. 250–257). Ett mer normalt namnbruk hade varit att presentera personen med det fullständiga namnet en gång och sedan använda delar av namnet. Att författaren upprepar det fullständiga namnet så många gånger på kort tid gör att uppmärksamheten dras till det. Det vanligaste sättet med vilket författaren refererar till personerna är med förnamn och fadersnamn (Nikolaj Apollonovitj, Apollon Apollonovitj, Aleksandr Ivanovitj, Sofja Petrovna, Sergej Sergejevitj), men för Lippantjenko och delvis för Morkovin används istället efternamnet.

[85] Se exempelvis kapitel 4.2.5 i denna uppsats.
[86] Maguire och Malmstad 1978, s. xiii; Steinberg 1982, s. 165. Se även fotnot i avsnitt 4.2.5.

Nikolaj Apollonovitj och Lippantjenko visar sig ha samma förnamn. Detta avslöjas när Dudkin hälsar på hos Lippantjenko, och Dudkin blir förvånad: ”Александр Иванович с изумлением вспомнил, что особа-то – Колечка” (Belyj 1999, s. 502) (”Aleksandr Ivanovitj erinrade sig förvånat att *personen* – var Koljetjka”, Belyj 2003, s. 370). Frågan är vad det är som förvånar Dudkin: att Lippantjenko kan kallas vid ett smeknamn, eller att han har samma namn som Nikolaj Apollonovitj? Lippantjenko associeras i övrigt mer med senator Apollon Apollonovitj än med Nikolaj Apollonovitj, och Dudkins mord på Lippantjenko kan ses som ett förkroppsligande av Nikolajs plan att mörda sin far[87]. Att Lippantjenko har samma förnamn som Nikolaj Apollonovitj gör att liknelsen blir vriden – det blir svårare att tydligt koppla Lippantjenko till senatorn och se honom som en representant för en far, när han har samma namn som senatorns son. Att liknelser blir vridna i *Petersburg* inträffar ofta. Belyj ger oss tydliga associationer så att vi ska koppla ihop vissa företeelser och kunna strukturera upp idéerna, till exempel att Lippantjenko och Apollon Apollonovitj hör ihop även om de tillhör två olika läger. Samtidigt sätter han in detaljer som gör att liknelsen inte får gälla fullt ut; den blir vriden[88]. Resultatet blir att det hos läsaren finns kvar tvivel på om rätt slutsats har dragits, och en obestämbarhet i strukturerna råder.

4.2.9 Osäkra existenser

I *Petersburg* finns det åtskilliga personer som aktivt tar del i handlingen. Det är emellertid oklart hur självständiga och verkliga dessa är. Som redan nämnts förekommer det viktiga begreppet мозговая игра, ”hjärnlekar”, och personer uppkommer för att någon har tänkt ut dem. Dudkin är uttänkt av Apollon Apollonovitj, Sjisjnarfne är någon som Dudkin har frammanat, och så vidare. En möjlig tolkning är också att alla egentligen är uttänkta av berättaren i romanen, och rent logiskt sett är ju alla karaktärer uttänkta av författaren.

Osäkerheten som finns vad gäller karaktärernas existens råder också i frågan om vilka relationer de olika personerna har till varandra. Kan de ses som en återspegling av varandra? Elsworth anser att romanen har ett komplext system av ”interchangeable paternal, filial and sibling relationships”[89]. Dudkin framstår som en sorts bror till Nikolaj Apollonovitj och ibland till och med som hans alter ego[90]. Dudkins mord på Lippantjenko är då ett fadersmord, i likhet med det fadersmord som planeras på Apollon Apollonovitj men som inte äger rum. Apollon Apollonovitj och Lippantjenko blir sammanlänkade. Detta antyds även genom likheterna mellan deras namn, där konsonanterna *p* och *l* byter plats och dubblas[91]. Även agenten Morkovin dras in i detta system, som Elsworth påpekar[92]. Morkovin säger först till

[87] Se vidare nedan, kapitel 4.2.9. Vad gäller associationen mellan Lippantjenko och senatorn framträder den till exempel när Dudkin inser att han genom att slå mot Lippantjenko kan klyva senatorns huvud (Belyj 1999, s. 561, citerat i kapitel 4.2.3 av denna uppsats).

[88] Ett annat exempel är att Apollon Apollonovitj, som representerar det västerländska, i själva verket har mongolisk härstamning. Han har också beskrivits ha en gul hals som liknar en kräftstjärt (i scenen där Nikolaj Apollonovitj råkar röra hans hals vid trappan, se kapitel 4.1.5), vilket gör att han kan associeras till symbolkomplexet med fisk, färgen gul, det österländska och uppror.

[89] Elsworth 1983, s. 97.

[90] Elsworth (1983, s. 97) hänvisar till Helene Hartmann (*Andrej Belyj and the Hermetic Tradition*, opublicerad avhandling från Columbia University 1969, s. 39), som menar att Dudkin kan ses som Nikolaj Apollonovitjs astralkropp, ”astral body”.

[91] Maguire och Malmstad 1987, s. 115.

[92] Elsworth 1983, s. 97

Nikolaj Apollonovitj att han är frukten av ett förhållande mellan Nikolajs far och en sömmerska, men han tar snart tillbaka det och hävdar att de visserligen är bröder, men på grund av sina åsikter, inte på grund av blodsband (Belyj 1999, ss. 390–392).

Carlson påpekar att Lippantjenko och Dudkin enligt teosofin kan ses som projektioner av Apollon Apollonovitjs och Nikolaj Apollonovitjs tankeformer: ”There is no distinction between thought and deed, will and action in this world. The Ableukhovs think, their shadows act.”[93]. De handlingar Ableuchovs överväger att utföra, gör alltså deras skuggor. Detta är tydligt i scenen där Nikolaj Apollonovitj råkar röra sin fars hals och kan tänka sig att döda honom. Han får också en bild av en person som dödar en annan med en sax, vilket är hur Dudkin sedan dödar Lippantjenko. Visserligen betonas det i romanen att Nikolaj Apollonovitj egentligen inte vill döda sin far med bomben, men han har en gång avgett ett löfte att göra detta och vrider dessutom upp räkneverket på bomben. I texten nämns det också att Apollon Apollonovitj utför ”террористический акт”, ett terrordåd, mot sin son varje dag genom att tänka att sonen är en usling (Belyj 1999, s. 230). Gränserna mellan tanke och verklighet tenderar sålunda att lösas upp i romanen.

Osäkerheten i karaktärernas identitet, och över huvud taget i deras existens, understryks av att många beskrivs som skuggor. Doležel menar att de karaktärer som på något sätt är förklädda får epitetet ”skugga”, till exempel Dudkin. Likaså betecknas Lippantjenko och Morkovin/Vorkonkov som silhuetter och Lippantjenko kallas upprepade gånger för ”personen”, i stället för att hans namn används[94]. Att vissa karaktärer har falska existenser visas också av att de har falska namn[95]. Jag anser emellertid att ”skugga” inte bara förknippas med personer som är i förklädnad. Detta kommer till uttryck i exempelvis följande text: ”Петербургские улицы обладают несомненнейшим свойством: превращают в тени прохожих; тени же петербургские улицы превращают в людей.” (Belyj 1999, s. 88) (”Peterburgs gator besitter den mest obestridliga egenskap: den förvandlar de förbipasserande till skuggor; men skuggor, däremot, förvandlar Petersburgs gator till människor.”, Belyj 2003, s. 47). Osäkerheten och skuggexistensen berör här inte bara de personer som på något sätt är i förklädnad, utan all existens. Även vanliga människor verkar sålunda ha en oklar existens. Berättaren varnar också för att släppa in skuggorna från öarna: “Толпы зыбких теней не пускайте вы с острова: вкрадчиво тени те проникают в телесное обиталище ваше; проникают отсюда они в закоулки души: вы становитесь тенями клубообразно летящих туманов” (Belyj 1999, s. 75) (”Låt inte de vaga skuggorna få lämna öarna: dessa skuggor kommer inställsamt att tränga in i er kroppsliga boning; därifrån tränger de in i själens skrymslen; ni kommer att bli till de flygande dimmornas molnliknande skuggor”, Belyj 2003, s. 36). Att skuggexistensen berör vanliga medborgare framgår också tydligt i följande passage: “По улице пробегали обыденные обыватели в виде черненьких, беспокойных теней.” (Belyj 1999, s. 351) (”på gatan passerade alldagliga borgare i skepnad av svarta, rastlösa skuggor”, s. 252).

En karaktär vars existens är särskilt ifrågasatt är Sjisjnarfne. Han kommer på besök hos Dudkin, men löses upp:

> ”в эту комнату вошел плотный молодой человек, имеющий три измерения; прислонившись к окну, он стал просто контуром (и вдобавок – двухмерным); далее: стал он тонкою слойкою черной копоти, [...] а теперь эта черная оконная копоть, образующая человеческий контур, вся как-то

[93] Carlson 1980, s. 170.
[94] Doležel 1979, ss. 473–474.
[95] ibid., s. 488.

серая, истлевала в блещущую луною золу; и уже зола отлетала: контур весь покрылся зелеными пятнами – просветами в пространства луны; словом: контура не было" (Belyj 1999, s. 545) ("in i rummet hade det trätt en solid, ung man med tre dimensioner; sedan han lutat sig mot fönstret hade han bara blivit en kontur (till på köpet tvådimensionell); vidare, hade han blivit ett tunt, svart sotskikt [...] och nu var detta svarta fönstersot, som bildade en mänsklig, helgrå kontur, i färd med att upplösas till en askhög som glimmade i månljuset; och askhögen var redan borflugen: hela konturen täcktes av gröna fläckar, av ljusstrimmor som löpte ut i månens rymd; kort sagt: konturen fanns inte", Belyj 2003, s. 404).

Från en existerande människa blir Sjisjnarfne till ingenting. På vägen passerar han ett stadium av sot, och även staden Petersburg har liknats vid en sotfläck: "потащился к ядовитому месту, к пятну сажи: к самому Петербургу" (Belyj 1999, s. 204) ("släpade [...] sig mot den giftiga soten, mot fläcken av sot: mot själva Petersburg", Belyj 2003, s. 136). Beskrivningen av Sjisjnarfnes upplösning påminner om prologen i *Petersburg*, där osäkerheten i stadens existens framhävs[96]. Sjisjnarfne förklarar också mer om Petersburg: "Петербург имеет не три измеренья – четыре; четвертое – подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса" (Belyj 1999, s. 545) ("Petersburg har inte tre dimensioner utan fyra; den fjärde är underkastad obemärktheten och är överhuvudtaget inte utmärkt på kartan, för såvitt bara inte med en punkt, ty punkten är den plats där denna tillvaros plan berör det väldiga astralkosmos sfäriska yta", Belyj 2003, s. 404). Barta menar att Sjisjnarfnes uppenbarelse förklarar hur lätt övergången mellan olika dimensioner är och att förvandlingen "symbolizes that nothing is what it seems and that 'higher realities' are masked by everyday appearances"[97].

Ett annat drag i texten som bidrar till att personerna känns overkliga och opersonliga är förekomsten av masker i form av den röda dominon och den vita dominon, som ibland dyker upp i handlingen. Lottridge påpekar att karaktärerna även när de inte är maskerade ofta saknar ansikten, och tar som exempel dubbelagenten Morkovin, som har en stor vårta som täcker ansiktet[98]. Nikolaj Apollonovitj har en mask även när han inte bär den röda dominon: "Скоро Софья Петровна заметила под маскою ежедневных заходов, что лицо Николая Аполлоновича, богоподобное, строгое, превратилось в маску: ужимочки, бесцельные потирания иногда потных рук, наконец, неприятное лягушечье выражение улыбки, проистекавшее от несходившей с лица игры всевозможнейших типов, заслонили навек то лицо от нее." (Belyj 1999, s. 139) ("Snart började Sofja Petrovna att under de dagliga visiternas mask lägga märke till, att Nikolaj Apollonovitjs ansikte – det gudalika, stränga – förvandlats till en mask: han grimaserade, vred utan anledning sina ibland svettiga händer, och, slutligen, hade han fått ett obehagligt, grodliknande drag i leendet, något som kom sig av att ett spel av de mest skiftande karaktärer aldrig lämnade hans ansikte, och detta skymde för alltid det andra ansiktet för henne.", Belyj 2003, ss. 85–86).

I *Petersburg* löser författaren således upp personernas existens, dels genom en riklig förekomst av maskeringar, dels genom att personer beskrivs som skuggor. Det mest långtgående exemplet på en karaktär med overklig existens är Sjisjnarfne, som bokstavligen

[96] Se kapitel 4.1.
[97] Barta 1996, s. 42.
[98] Lottridge 1978, s. 179, även om det för mig inte tycks som att den maskerar ansiktet helt (se till exempel Belyj 1999, s. 349 där Nikolaj Apollonovitj ser en man med vårta vid näsan).

går upp i intet under ett besök hos Dudkin. Alla dessa drag i texten gör att de sedvanliga gränserna mellan vad som existerar och inte existerar upphör att gälla.

4.2.10 Osäkra könsidentiteter

Att manliga karaktärer i *Petersburg* kan förknippas med ord i femininum, och vice versa, har flera kritiker påpekat. Detta fenomen innefattar bland annat att Lippantjenko ofta[99] benämns med ordet особа, ”person”, vilket är ett ord i femininum, och att Sofja Petrovna kallas för Ангел Пери, ”ängeln Peri”, där ängel är ett ord i maskulinum[100]. I ryska språket kräver detta att verb i förfluten tid också får femininum- respektive maskulinumändelse och att pronomen i rätt genus används. Huruvida ett substantiv i femininum eller i maskulinum används kommer alltså att vara väl synligt i den övriga texten. Motsättningen mellan manligt och kvinnligt framträder inte lika tydligt i den svenska översättningen eftersom pronominet ”den” kan användas och verben inte böjs i femininum eller maskulinum[101].

Ytterligare ett exempel på en manlig karaktär förutom Lippantjenko som får ett feminint epitet är Nikolaj Apollonovitj, som omtalas som en лягушка, ”groda”, vilket Ljunggren menar görs av författaren för att förlöjliga Nikolajs maskulinitet. Steinberg anser att denna ’gender-shuffling’ används för att indikera disharmonier i karaktärerna.[102]

Karyatiden, skulpturen på ämbetsverkets byggnad, ingår också i spelet mellan manligt och kvinnligt som författaren åstadkommer i romanen. Det ryska ordet кариатида är femininum; samtidigt står det klart att karyatiden ska vara en man: ”Застывая года над подъездом черно-серого, многоколонного дома, та же повисает кариатида подъезда: густобородый, каменный колосс.” (Belyj 1999, s. 630). (”Över entrén till det gråsvarta huset med de många kolonnerna har i åratal den orörliga karyatiden hängt: kolossen med sitt täta skägg.”, Belyj 2003, s. 473). Ett annat exempel på att gränserna mellan könen blir otydliga i romanen är förekomsten av den röda och den vita dominon. Det ryska ordet domino, ”домино”, är grammatiskt sett neutrum. Detta gör att karaktärerna kan upplevas som asexuella, varken män eller kvinnor.

Författarens upplösande av gränserna mellan manligt och kvinnligt hos personerna i romanen stannar inte vid det rent grammatiska. I Lippantjenkos fall påpekas det att han har kvinnliga former: “Он теперь сидел на постели, волосатый и голый, расставивши ноги; женообразные округлые формы были явственно у него отмечены на лохматой груди.” (Belyj 1999, ss. 697–698) (”Med spretande ben satt han nu på sängen, hårig och naken; hans kvinnligt rundade former syntes tydligt på det ludna bröstet.”, Belyj 2003, s. 524). Här får Lippantjenko på samma gång såväl feminina som maskulina drag: kvinnliga former men ludet bröst.

I karyatidens fall finns det också en djupare konflikt manligt–kvinnligt. Karyatiden har skägg, och som fotnoterna till den ryska utgåvan nämner (Belyj 1999, s. 766) är de skäggiga

[99] Exempelvis tolv gånger på s. 506 (Belyj 1999).
[100] Steinberg 1982, ss. 142–143.
[101] Jämför till exempel texten där Lippantjenko benämns som ”особа” (Belyj 1999, s. 506) med den svenska översättningen (Belyj 2003, s. 373) eller det tidigare (i avsnitt 4.2.4) citerade stycket (Belyj 1999, s. 487) om karyatidens levande egenskaper.
[102] Ljunggren 1982, s. 40; Steinberg 1982, s. 143.

figurerna på byggnaden egentligen atlanter, medan karyatiderna är kvinnofigurer. I mytologin är karyatiderna kvinnor som tjänar Artemis, Apollons tvillingsyster[103]. I *Petersburg* är karyatiden alltså en manlig figur, som grammatiskt sett står i femininum, men traditionellt är karyatiderna kvinnor.

Ytterligare ett exempel på den avsiktliga sammanblandning som författaren gör mellan manligt och kvinnligt visar sig i förekomsten av mustascher. Såväl Anna Petrovna som Sofja Petrovna beskrivs ha eller löpa risk att få mustascher: ”над губами же явственно отметились усики” (Belyj 1999, s. 282) (”ovanför hennes läppar kunde man då tydligt lägga märke till små mustascher”, Belyj 2003, s. 199) respektive ”над губками Софьи Петровни обозначался пушок, угрожавший ей к старости настоящими усиками” (Belyj 1999, s. 129) (“på Sofja Petrovnas överläpp syntes skäggfjun, som hotade att på gamla dar bli till riktiga mustascher”, Belyj 2003, s. 78). Senare i texten sägs Sofja Petrovna ha tydliga mustascher: “губами, над которыми явственно обозначались усики” (Belyj 1999, s. 257) (”läpparna, över vilka tydliga små mustaschfjun avtecknade sig”, Belyj 2003, s. 179)[104]. Dudkin kopplas ihop med mustascher genom att ofta omnämnas som ”незнакомец с черными усиками” (”den obekante med de svarta mustascherna”)[105]. Samtidigt påpekar berättaren att han har ett feminint drag: ”столь нежной кожи, что не будь незнакомец мой обладателем усиков, вы б, пожалуй, приняли незнакомца за переодетую барышню” (Belyj 1999, s. 66) (”huden var så fin att ni, om den obekante inte burit mustascher, nog skulle ha kunnat ta honom för en utklädd fröken”, Belyj 2003, s. 29). Alla dessa exempel visar tydligt att författaren syftar till en upplösning av skillnaden mellan manligt och kvinnligt i romanen.

5. Diskussion och slutsatser

Andrej Belyjs roman *Petersburg* är en text där gränser medvetet upplöses. Osäkerheten i fråga om hur världen i romanen är strukturerad får ett grepp om texten redan genom berättarens egenskaper. Berättaren i *Petersburg* är en opålitlig berättare. Han framhäver sin egen existens, men han är långt ifrån allvetande. Berättaren påpekar för läsaren att det inte är säkert att karaktärerna i romanen verkligen existerar. Detta är kopplat till de hjärnlekar som förekommer, där frågan är om karaktärerna har en självständig existens eller har tänkts ut av andra karaktärer eller av berättaren. På detta sätt blir det svårt att göra en klar uppdelning mellan berättaren och de karaktärer han berättar om. Som läsare kan vi dessutom inte gå in i romanen utan förbehåll, det vill säga acceptera det som en helt egen, existerande värld, utan vi påminns om att det är fiktion, en påhittad värld.

Ett drag som bidrar till att lösa upp gränserna mellan karaktärerna är att författaren ibland låter dem tänka samma saker, genom att upprepa fraser i texten. Detta förstärker intrycket av att personerna inte är självständigt existerande. Upprepandet av fraser gör också att läsaren får en känsla av déjà-vu. Detta är även något som författaren åstadkommer mer explicit när han,

[103] Barta 1996, s. 38. Se även fotnot 47 i denna uppsats.
[104] I den ryska texten används ett ord som betyder ”små mustascher”, inte ”mustaschfjun”. Detta är samma ord som används vid beskrivningar av Dudkin.
[105] Se exempelvis Belyj 1999, ss. 64–65 där Dudkin introduceras i texten.

ofta inom parentes, nämner att det som händer nu har hänt tidigare. Uppfattningen att tiden är cirkulär stärks också av att Belyj lånar idéer och personer från äldre litteratur och från historien, till exempel Peter den store, och sätter in detta i romanen; det vill säga, det förflutna verkar vara närvarande i nutiden. Tidsbegreppet i *Petersburg* är således intressant. Texten uttrycker mytisk, icke-framåtskridande tid, men samtidigt har den på ytan en linjär tid, till och med en tidsfixering: berättelsen utspelar sig under några få dagar på hösten 1905, vi väntar på explosionen av en bomb vars räkneverk tickar och berättaren strör ordet "plötsligt" över sidorna! Författaren verkar sålunda ge oss tydliga gränser i tiden, men drar i själva verket tillbaka dessa gränser igen.

I *Petersburg* är inte bara gränserna mellan levande personer och icke-levande personer utsuddade, utan även skillnaden mellan levande personer och icke-levande föremål blir osäker. Människorna i romanen dehumaniseras på olika sätt i texten, samtidigt som döda föremål och naturen blir levande och personifieras, en sammansmältning av kategorierna levande och icke-levande som Belyj medvetet gör. Att döda föremål blir levande visar sig till exempel i statyn Bronsryttaren och i karyatiden. Dessutom verkar även saker som inte föreställer levande varelser kunna göra aktiva handlingar – till exempel öarna och byggnaderna på dem. Att de levande personerna i stället upplevs som mindre mänskliga beror bland annat på att de liknas vid föremål, till exempel senator Apollon Apollonovitj vid en brevpress, och att de reduceras till delar – i stället för att skildras som hela människor blir de ett plommonstop, ett par öron eller en panna. Samtidigt kan dessa kroppsdelar få mänskliga drag; detta gäller i synnerhet pannor som verkar gråta.

Att saker gråter är en av de vanligaste personifieringarna som används i romanen, bland annat för öarnas byggnader och på lyktor. Detta anser jag höra ihop med den stora betydelse som vatten har i romanen. S:t Petersburg har ända sedan sitt grundande hotats av översvämningar, och i romanen kopplas den reella översvämningen ihop med en själslig/politisk/social översvämning som hotar att skölja in över Rysslands huvudstad. Detta blir tydligt i exempelvis de många kopplingarna mellan bomb/Lippantjenko och vatten/fisk, som att bomben finns i en sardinburk.

När byggnader och pannor fäller tårar är det dock inte fråga om att de verkligen gråter, utan att det *verkar* som att de gråter. De blir mer mänskliga utan att för den skull bli levande varelser. På det viset ges läsaren ett intryck av något, samtidigt som det inte behöver tolkas bokstavligt. Detta gäller även en annan företeelse i *Petersburg*: när döda ting som föreställer människor blir levande. Det händer med ryttarstatyn av Peter den store, som går runt i staden, besöker Dudkin och går på restaurang, och med karyatiden på ämbetsverket där Apollon Apollonovitj arbetar. När statyn besöker Dudkin kan det även förklaras som en hallucination, och när Peter den store är på samma restaurang som Nikolaj Apollonovitj lämnas ändå en viss osäkerhet i huruvida det verkligen var statyn eller inte. Karyatiden tar sig aldrig loss från ämbetsverket, och gör heller inget aktivt. Den tänker och kommer ihåg, men talar inte och rör sig inte. På så vis åstadkommer Belyj en övernaturlig känsla i texten, samtidigt som den inte blir surrealistisk. Vi kan som läsare uppfatta *Petersburg* som en roman som beskriver det verkliga, och förklara resten som hallucinationer. Författaren har dock ändå åstadkommit en osäkerhet i texten som läsaren inte kan undkomma – det övernaturliga finns där, världen är inte sådan som vi tror att den är.

När författaren reducerar människor till föremål, till exempel när han liknar Apollon Apollonovitj vid en brevpress och Nikolaj Apollonovitjs ögon vid blåklint, blir dessa saker en symbol för människan och får representera den personen. Detta är uppenbart i scenen där

Apollon Apollonovitj tittar på en eld där han ser blåklintsblå lågor, och Nikolaj Apollonovitj använder en brevpress som tillhygge. Resultatet blir en känsla av att allt kan förekomma överallt. Även om en person rent fysiskt inte finns närvarande, finns den personen ändå närvarande i tankevärlden. Genom alla associationer i texten, såväl mellan människor och föremål som mellan människor och andra människor, vet vi läsare inte vad som egentligen existerar och var gränserna mellan människor går. En åsikt som flera kritiker lägger fram är att det är just osäkerheten som Belyj vill åstadkomma – det ska inte finnas några enkla indelningar utan allt hänger ihop[106].

Petersburg är ett centrum för kampen mellan olika makter: kultur och natur, öst och väst, gott och ont. På ytan är de olika lägren tydligt indelade, vilket till exempel visar sig i den klara uppdelningen av rummet i staden som författaren gör, där fastlandet ställs mot öarna. Belyj väljer till och med att ändra byggnaders placering för att betona denna motsättning. De företeelser som fungerar som en länk får en särskild betydelse i romanen – broar och trappor. Här inträffar åtskilliga viktiga händelser, i synnerhet vad gäller Apollon Apollonovitjs planerade död: Nikolaj Apollonovitj avlägger löftet till partiet på en bro och det är vid en trappa som Apollon Apollonovitj snubblar, varvid hans hals blottas för Nikolaj Apollonovitj.

Även om vi tycks ha en tydlig indelning så löses detta upp under ytan. Ett exempel är motsättningen mellan Apollon Apollonovitj och Lippantjenko. De står tydligt för två olika läger: Lippantjenko representerar partiet som vill att senatorn ska dödas. De kommer emellertid att identifieras med varandra: Nikolaj Apollonovitj planerar att döda sin far, men i stället blir det Dudkin som dödar Lippantjenko. Maguire och Malmstad menar att motsättningarna bara är skenbara och att revolution och reaktion är två sidor av samma mynt: ”The appropriate model of reality is not either/or but both/and”[107]. Även Elsworth uppmärksammar att romanen vill upplösa gränserna:”The principle of the reduction of apparent opposites to identity is one that can be seen in operation throughout the novel”[108]. Detta är fundamentalt i Belyjs bild av världen: ”The most striking feature of this manner of experiencing the world is Bely’s conception of it as a duality, or series of dualities, that he is concerned to reconcile”[109]. Att författaren aktivt arbetar med att lösa upp gränser visar sig också i att skillnaden mellan manligt och kvinnligt hos karaktärerna har en tendens att försvinna, till exempel ges manliga karaktärer kvinnliga drag och kvinnliga karaktärer manliga drag. Gränserna löses emellertid inte bara upp, utan motsättningarna vrids. Ett exempel på detta är den tidigare nämnda motsättningen mellan Apollon Apollonovitj och Lippantjenko. Dessa verkar tillhöra två helt olika läger, men identifieras med varandra. Båda tillhör fadersgenerationen, medan Dudkin och Nikolaj Apollonovitj får representera det unga, sönerna. Motsättningen blir vriden genom att Lippantjenko visar sig heta Nikolaj i förnamn. Namnens betydelse är viktig i romanen, och genom att Lippantjenko har samma namn som Nikolaj kommer dessa två karaktärer att liknas med varandra. Detta gör att Lippantjenko inte kan räknas helt och fullt till fadersgenerationen utan även kan identifieras med sönerna.

Det som lockade mig med *Petersburg* var just att det är svårt att göra klara indelningar i romanen. Författaren kan ange tydliga gränser, som sedan försvinner eller vrids. Som läsare tror vi att vi har förstått ett samband, för att sedan inse att det inte är så enkelt som vi trodde. I *Petersburg* uttrycker Belyj att vårt sätt att se på världen, att dela in den, inte behöver bara giltigt. Genom att vi delar in saker, till exempel i väst och öst, skapar vi en konflikt – en

[106] Maguire och Malmstad 1978, s. xix; Barta 1996, s. 71.
[107] Maguire och Malmstad 1987, s. 116.
[108] Elsworth 1983, s. 101.
[109] Elsworth 1983, s. 10.

konflikt som egentligen inte finns. Apollon Apollonovitj, representaten för väst, har ju själv österländskt ursprung genom sin mongoliska förfader. I romanen framträder i stället tanken att allt hör ihop. Detta är en manifestation av Solovjovs begrepp *vseedinstvo* och, som Elsworth påpekar, strävar Belyj efter att förlika saker som kan förefalla vara motsättningar. En fundamental indelning som rubbas i *Petersburg* är skillnaden mellan våra tankar och våra handlingar. Tankar blir verklighet, till exempel tänker Apollon Apollonovitj fram Dudkin och Nikolaj Apollonovitjs tankar att döda sin far tar sig uttryck i att Dudkin mördar Lippantjenko. Resultatet av Belyjs gränsupplösande är att vår strukturella indelning av världen inte fungerar, och att det blir omöjligt för oss att lita på vår uppfattning om sakernas existens. Detta är, anser jag, just vad Belyj ville uppnå med *Petersburg* – ett ifrågasättande av vårt sätt att tänka.

Litteraturförteckning

Barta 1996 = Barta, Peter I.: *Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the City Novel.* University Press of Florida, Gainsville 1996.

Belyj 1999 = Белый, Андрей. *Петербург*. Кристалл, Санкт-Петербург 1999.

Belyj 2003 = Belyj, Andrej: *Petersburg*. Murbräckan, Borrby 2003.

Bethea 1989 = Bethea, David M.: *The Shape of the Apocalypse in Modern Russian Fiction.* Princeton University Press, New Jersey 1989.

Bodin 1993 = Bodin, Per-Arne: *"Ur djupen ropar jag" – kyrka och teologi i 1900-talets Ryssland*. Tro & Tanke 1993:11, Uppsala.

Carlson 1980 = Carlson, Maria: The Ableukhov Coat of Arms. In *Andrey Bely Centenary Papers*, ed. Boris Christa, Verlag Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1980 (ss. 157-170)

Cioran 1973 = Cioran, Samuel D.: The *Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj.* Mouton & Co., Haag 1973.

Doležel 1979 = Doležel, Lubomír: The Visible and the Invisible Petersburg. *Russian Literature* VII (5), 1979, ss. 465–489.

Elsworth 1980 = Elsworth, John: The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought. In *Andrey Bely Centenary Papers*, ed. Boris Christa, Verlag Adolf M. Hakkert, Amsterdam 1980 (ss. 68-80).

Elsworth 1983 = Elsworth, J. D.: *Andrey Bely: A critical Study of the Novels.* Cambridge University Press, Cambridge 1983.

Frank 1963 = Frank, Joseph: *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature.* Rutgers University Press, New Brunswick/New Jersey 1963.

Keys 1996 = Keys, Roger: *The Reluctant Modernist. Andrei Belyi and the Development of Russian Fiction 1902-1914.* Oxford University Press, Oxford 1996.

Ljunggren 1982 = Ljunggren, Magnus: *The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel "Petersburg"*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1982.

Lotman 1990 = Lotman, Yuri M.: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture.* Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1990.

Lottridge 1978 = Lottridge, Stephen S.: Andrej Belyj's *Petersburg*: The City and the Family. *Russian Literature* VI-2, April 1978, ss. 175-196.

Maguire och Malmstad 1987 = Maguire, Robert A. och Malmstad, John E: Petersburg, i Malmstad, John E. (ed): *Andrey Bely. Spirit of Symbolism.* Cornell University Press, New York 1987, ss. 96-144.

Maguire och Malmstad 1978 = Maguire, Robert A. och Malmstad, John E, Translators' Introduction (ss. vii – xxii) to Andrei Bely: *Petersburg*, Indiana University Press, Bloomington/London 1978.

Pyman 1994 = Pyman, Avril: *A history of Russian Symbolism*. Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Rimmon-Kenan 1999 = Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* Rutledge, London/New York 1999.

Steinberg 1982 = Steinberg, Ada: *Word and Music in the Novels of Andrey Bely.* Cambridge University Press, Cambridge 1982.

Toporov 2003 = Топоров, Владимир Николаевич, *Петербургский текст русской литературы*, Искусство, Санкт-Петербург 2003.

Zamjatin 1995 = Zamjatin, Jevgenij: Andrej Belyj. *Ariel* vol. 6, 1995, ss. 6-8.