

Hvorfor Sonja/Sofia: Hellig Visdom hos Dostojevskij

JOSTEIN BØRTNES

I ÅPNINGSKAPITLET til sin nå så berømte bok om Dostojevskijs poetikk sier Michail M. Bakhtin at den som leser den omfattende litteraturen om Dostojevskij, "får inntrykk av at det ikke handler om en enkelt forfatters romaner og fortellinger, men om en hel rekke filosofiske innlegg av flere forfattere og tenkere — Raskolnikov, Mysjkin, Stavrogin, Ivan Karamazov, Storinkvisitoren og andre" (Bachtin 1991, 9).

Det er symptomatisk at Bakhun bare nevner mannlige hovedpersoner fra Dostojevskijs romaner. Som om det ikke fantes vektige filosofiske innlegg også fra hans kvinneskikkelser.

Vi møter i hvert fall en gruppe kvinneskikkelser hos Dostojevskij, som både i ord og handling bidrar helt vesentlig til en dypere filosofisk-teologisk forståelse av handlingsforløp og menneskebilde i de romanene hvor de forekommer. Felles for denne gruppen er at de kalles Sofia, alternativt Sonja, som er den russiske kjælenavns-formen. Navnet er gresk, og *Sophia* betyr "Visdom". Vi kjenner det for eksempel fra Hagia Sophia-kirkene i Istanbul, Thessaloniki, Kiev og Novgorod.

Vi møter Sofia-skikkelsene i fire av Dostojevskijs store romaner fra 1860- og '70-årene: Sofia Semjonovna Marmeladova i *Forbrytelse og straff* (1866), Sofia Matvejevna Ulitina i *De besatte* (1871), Sofia Andrejevna i *Ynglingen* (1875), og Sofia Ivanovna i *Brødrene Karamazov*

(1879).¹ At den fjerde, *Idioten* (1868), ikke har noen tilsvarende Sofiaskikkelse er neppe tilfeldig. Romanen om fyrst Mysjkin er en roman uten den frelsende mediatorinstansen som jeg håper å vise at Sofia-skikkelsene symboliserer.²

Så vidt jeg kan se, er det bare få Dostojevskij-forskere som har påpekt en sammenheng mellom disse Sofia-skikkelsene. Ved siden av de to ortodokse teologene, Lev A. Zander, i boken *Tajna dobra (Det godes mysterium, Zander 1960, 66-98)*, og Paul Evdokimov, i *Gogol et Dostoievsky ou la descente aux enfers* (Evdokimov 1961, 217-18), har Wendy Wiseman (2005) forsøkt å påvise et gjennomgående "sofiansk" tema i de store romanene. Zander og Evdokimov er derimot i sine lesninger av Sofia-skikkelsene ensidig opptatt av deres moderlighet. Moderskapet defineres som den viktigste fellesnevneren. Alle fire tolkes som varianter av Gudfødtersken (gresk Theotokos, Bogoroditsa på russisk). Denne unyanserte tolkningen resulterer i en svært tradisjonell og snever forståelse av skikkelsene. Den er dessuten ikke uproblematisk. Bare to av de fire er nemlig mødre: Sofia Andrejevna, mor til jeg-fortelleren i *Ynglingen*, den uekte sønnen Arkadij, og Sofia Ivanovna i *Brødrene Karamazov*, Ivans og Aljosjas mor, som dør fra dem når Aljosja bare er fire år.

De to andre er Sonja Marmeladova i *Forbrytelse og straff*, en ung og ugift kvinne, som har prostituert seg og trekker på gaten for å underholde sine nærmeste, mens den andre, Sofia Matvejevna Ulitina i *De besatte*, er en barnløs enke som reiser omkring og selger nytestamenter.

Det mest betenkelige er imidlertid at ingen av de to forfatterne tar inn Himmeldronningen *Sophia*, den kvinnelige personifiseringen av Guds visdom som vi først og fremst kjenner fra Visdommens bok og Salomos Ordspråk i Det gamle testamente.

Jeg oppfatter ikke moderskapet som det sentrale fellestrekket for Dostojevskijs fire Visdoms-skikkelser. Langt viktigere er navnet som en indikasjon på den rolle de spiller i forhold til en eller flere av

¹ Dostojevskij har ytterligere tre Sofia-skikkelser i sitt forfatterskap, men de er alle bipersoner uten den metaforisk-symboliske betydningen som interesserer oss her: Sofia Ostafjevna i fortellingen *En annen manns hustru og ektemannen under sengen* (1848), Sofia Petrovna Farpukhina i *Onkels drem* (1859) og Sofia Antropovna i *De besatte* (1871).

² Kf. Børtnes 2008, kap. 6: Dostojevsk/s *Idiot of the Poetics of Emptiness*.

romanenes mannlige hovedpersoner. På forskjellige måter opptrer de nemlig alle fire som formidlere mellom disse hovedpersonene og Jesus som Guds Ord og Visdom i Det nye testamentet. I tillegg til den rent pragmatiske funksjon de har i hendelsesforløpet, får de dermed en metaforisk-symbolsk betydning som personifiseringer av Det nye testamentes evangelium.³

Det er påfallende, men jeg kan ikke se at noen har forsøkt å se Dostojevskijs Sofia-skikkelser i lys av Bibelens personifikasjoner av Guds visdom, hverken av Himmeldronningen i Det gamle testamente eller hennes transformasjoner innenfor den kristne forestillingsverden.

Forskningens manglende interesse for Dostojevskijs Sofia-Visdom-skikkelser er desto merkeligere, siden deres rolle som formidlere mellom det guddommelige og det menneskelige fremgår så tydelig i alle de fire romanene.

Den Sofia-skikkelsen som er klarest profilert, er Sonja Marme-ladova i *Forbrytelse og straff*, gatepiken som redder dobbeltmorderen Raskolnikov ved å få ham til å "ta opp sitt kors", som han selv sier, det vil si bekjenne sin forbrytelse og ta på seg straffen, i håpet om et nytt liv sammen med henne når han har sonet sine syv år i Sibir.

I det følgende skal jeg konsentrere meg om Sofia Marmeladova som en symbolsk-metaforisk personifisering av Guds Visdom.

Den atten år gamle Sonja Marmeladova introduseres indirekte i Raskolnikovs samtale med hennes fordrukne far, Semjon Marme-ladov. Det skjer helt i begynnelsen av romanen, mens han fremdeles bare fantaserer om å begå et mord for å vise at han er et overmenneske, en ny Napoleon. Det er Marmeladov som i sin deliriske, komisk-alvorlige dommedagsvisjon forklarer at det på Dommens dag ikke vil være noen andre enn dommeren — det vil si Kristus selv — som vil ha medlidenhet med hans datter, "hun som gav seg hen for sin hårde og tæringssyke mors skyld, og for fremmede, mindre-

³ Jeg har overtatt begrepene "metaforisk symbol" og "metaforisk symbolsk personifikasjon" fra Roger Haight (1999, 257, 437-38, 475 og pass.). Det nye testamentes Jesus, i følge Haight, "embodied God's Wisdom; Jesus was the Word of God symbolically because he embodied God's Word to Israel and the Johannine community. These symbols have a perennial and classical character intertextually, that is, within the Christian community" (Haight 1999, 438).

årige barn". Hun som "følte medynk med sin jordiske far, denne døgenikt av en drukkenbolt [...]." Og Kristus vil tilgi henne alle hennes synder fordi hun har "elsket meget"(I, 33).⁴ I et blandingspråk fullt av bibliser og bibelallusjoner henspiller Marmeladov her på fortellingen om kvinnen og fariseeren i Lukas-evangeliet, hvor Jesus stiller den selvrettferdige fariseeren i motsetning til kvinnen "som levde i synd": "alle hennes synder er henne tilgitt, så mange som de er, siden hun har vist så stor kjærlighet" (Luk 7:47). Hos Dostojevskij er denne motsetningen reDor kvinnen og fariseeren overført til forholdet mellom Sonja og presten som kommer for å gi den døende Marmeladov den siste nattverd, og som representerer den offisielle russiske kirke. Mens hun ofrer seg selv av medlidenhet med sine nærmeste, er nattverdshandlingen skjøvet ut i bakgrunnen og fremstilt som ren rutine. Presten har heller ikke annet enn tomme fraser til overs for enken. Det han er opptatt av, er å komme seg ut av dødsværelset hurtigst mulig.

På dette innledningsstadiet i handlingsforløpet er sammenhengen mellom Sonja og Jesu fortelling om kvinnen "som levde i synd", skjult. Leseren vil her lett kunne oppfatte Marmeladovs utsagn som en ironisk henspilling på datterens prostitusjon. Først når vi ser tilbake på passasjen som en del av romanens metaforisksymbolske betydningsnivå, forstår vi den dypere mening med Marmeladovs profeti.

Det er i fortellingen om det første møtet mellom Raskolnikov og Sonja på hennes hybel leserne får tilgang til dette betydningsnivået. Fortellingen om møtet deres inngår i fjerde kapittel av bokens fjerde del. Den kulminerer når Sonja på Raskolnikovs oppfordring slår opp sitt nytestamente og leser høyt for ham om Jesus som oppvekker Lasarus i Johannes 11:1—44. Nytestamentet sitt har hun fått av sin venn Lizaveta, en av de to søstrene Raskolnikov har myrdet. Sonja og Lizaveta pleide å komme sammen for å lese fra det. Dette er en av grunnene til at hun først stritter i mot, og til at hun dernest legger så stor vekt på ordet *fire* når hun kommer til Martas ord til Jesus om

⁴ Dostojevskij 1993 I: *Forbrytelse og straff*, overs, fra russisk av Jan Brodal, Oslo: Solum. Tallene i parentes refererer til bind og side i denne utgaven. Skarpe klammer angir at jeg har modifisert teksten.

at den døde allerede stinker, "for han har ligget i graven i fire dager" (II, 69). For Lizaveta har også nå vært død i fire dager, og som Eric Ziółkowski understreker, mener Sonja å antyde "at Lizaveta i likhet med Lazarus vil oppstå fra de døde og — som Sonja har sagt like før - 'få se Gud'" (Ziółkowski 2001,165).

Slik Dostojevskij har komponert Sonjas opplesing, blir den avbrutt av hennes egne og Raskolnikovs reaksjoner på forellingen og av hennes pauser når stemmen vil briste. Med disse følelsesladede bruddene blir det mulig å konsentrere fremstillingen av selve opplesningen om de mest sentrale passasjene, hvor Jesus sier han er "oppstandelsen og livet," at den som tror på ham "skal leve om han så enn dør," at "dersom du tror, skal du se Guds herlighet" (II, 67-70).

Når Sonja er ferdig, vet *vi*, som Ziółkowski understreker, at Sonjas lesning også betegner et avgjørende stadium i Raskolnikovs åndelige gjenfødelse. For også han er i ferd med å oppstå fra den åndelige dødsfasen han har befunnet seg i de fire dagene etter at han begikk forbrytelsen (Ziółkowski 2001,165).

Om ikke før, oppdager leserne på dette stedet i romanen at teksten åpner opp for en tolkning, hvor ordenes mening går ut over deres rent referensielle funksjon og ikke lenger forutsetter at hvert enkelt ord har sin faste og veldefinerte betydning. I stedet må leserne arbeide frem et meningsinnhold som er metaforisk-symbolsk, dynamisk og flertydig. Som lesere begynner vi å oppfatte hovedpersonene, både Sonja og Raskolnikov, som personifikasjoner av som noe annet enn seg selv.

I denne dialogiske spenningen mellom Dostojevskijs fortelling om Raskolnikov og fortellingen om Jesu oppvekkelse av Lasarus oppstår den betydningsdynamikken som kjennetegner symbolskmetaforisk kognisjon. Leseren må selv tolke for å få mening: Raskolnikov "er" og "er ikke" Lasarus.

I sammenstillingen Raskolnikov — Lasarus kommer imidlertid også en tredje inn: Jesus selv. For i den ortodokse utleggingen av Lasarus-fortellingen tolkes hans død og oppvekkelse som en *pre-figurasjon* av Jesu egen forestående død og oppstandelse. Dermed blir det mulig å tolke Raskolnikovs åndelige død og oppstandelse —

tilståelsen, straffen og soningen — som en metaforisk-symbolsk gjentakelse av Jesu forbilde.⁵

Den teknikken Dostojevskij anvender i sin fremstilling av Raskolnikov, kalles i litteraturvitenskapen *figuralinterpretasjon*, mens teologene foretrekker termen "bibelsk typologi". OpprinneHg var dette en måte å stille sammen personer og begivenheter fra Det gamle og Det nye testamente på. Men i kristen litteratur ble det tidlig vanlig å stille bibelske og utenombibelske personer og begivenheter sammen etter samme mønster.

Det vi kaller *figuralinterpretasjonen* er imidlertid et særtilfelle av en langt mer generell kognitiv operasjon, som består i å projisere en fortelling over på en annen slik at det dannes en betydnings-genererende spenning mellom dem. Mark Turner kaller slik projeksjon av en fortelling over på en annen *parabolisk projeksjon*. I litteraturen er *parabelen* den sjanger som klarest kombinerer projeksjon og fortelling. Parabolisk projeksjon er imidlertid noe langt mer enn en litterær form. Det er, sier Turner, "et grunnleggende instrument for all mental virksomhet" (a fundamental instrument of the mind) (Turner 1996, 5).

Det at parabolisk projeksjon både er et grunnleggende litterært grep og samtidig en like grunnleggende mental operasjon, forklarer hvorfor diktere kan bruke det for å skape poetiske betydningsstrukturer og at leserne kan forstå og finne mening i disse strukturene. Når vi har tilegnet oss fortellingen om Lasarus i konteksten av Sonjas opplesing, kan vi projisere den over på historien om Raskolnikov slik at det oppstår et nytt meningspotensial i samspillet mellom de to. Mer generelt kan vi si at vi projiserer en åpen *kilde*-fortelling — bibelens Lasarus-fortelling — over på en lukket *mål*-fortelling: Dostojevskijs fortelling om Raskolnikov. Denne fortellingen har vi ennå ikke forstått den dypere betydning av. Først ved å foreta en parabolisk projeksjon av den første fortellingen over på den andre blir vi i stand til å tolke denne andre fortellingen metaforisk-symbolsk.

Det er lett å se Sonja Marmeladova som en russisk variant av "madonna/skjøge"-motivet. En slik tolkning ville i og for seg ikke

⁵ Nærmere om dette i Børtnes 2007, kap. 3, ss. 90—96: The Function of Hagiography in Dostoevsky's Novels.

være gal, men utilstrekkelig. For Dostojevskij gjør sin Sonja-skikkelse til noe mer enn en russisk variant av denne stereotypen. Det gjør han nettopp ved å fremstille henne som formidlende instans mellom Raskolnikov og Guds Ord, slik det åpenbarer seg i fortellingene om Jesu liv og virke. Gjennom denne formidlingen reddes Raskolnikov fra den dødsdriften han blir besatt av etter forbrytelsen. Med Sonjas støtte og kjærlighet får han styrke til å ta på seg skylden og straffen for den ugjerningen han har begått. Sonja - sier Rowan Williams (2008, 152) - "inntar den plassen som tilhører Frelseren i den mellommenneskelige omgang som finner sted i fortellingen."(Williams 2008,152. *Min oversettelse*, J.B).⁶

Det som først slår oss ved Sonja, er at hun ikke er identisk med Raskolnikovs eller lesernes forestilling om henne som prostituert. Etter hvert må Raskolnikov erkjenne at hun forener sosial "skam" og "fornedrelse" med "helt motsatte og hellige følelser" (II, 61). Han innser at hun har bevart "[åndens] renhet" (II, 63) og at hun har valgt "lidelsens vei" med tanke på "*de andre*," stemoren og de små stesøskenene (II, 62-63). Hennes kjærlighet kommer til uttrykk i hennes medlidenhet med andre, også med Raskolnikov: "En eller annen form for *umettelig medfølelse* [...] avspeiltes brått i ansiktstrekkene hennes" (II, 55), observerer han. Sonja har nådd et punkt i sin fornedrelse hvor hun selv er intet og Gud er alt: "Hva ville jeg være uten Gud?" hvisker hun med funklende øyne til Raskolnikov: "Han gjør alt!" Paul Evdokimov sier at Sonja, "den mest paradoksale og mest vågede av kyskhetens grensefigurer, frelses ved helt og fullt å bringe sitt liv som offergave", (1961, 218. *Min oversettelse*, J.B).⁷

Både Raskolnikov og leserne lærer etter hvert en Sonja å kjenne som overskrider grensen for sin ytre fremtoning og sosiale status, det vil si for det hun er i andres øyne. Hun er ikke identisk med seg selv. I sitt indre, i det Bakhtin (1991, 67) kaller personlighetens "aller helligste", åpner hun seg dialogisk mot Guds Ord, det Ord hun gjennom samtaler formidler videre til sine medmennesker.

⁶ Who takes the place that belongs to the Savior within the human transactions of the narrative'.

⁷ «figure limite la plus paradoxale et la plus osée de la chasteté, est préservée par l'oblivion totale de sa vie».

Evdokimov og Zander, som begge ser en sammenheng mellom Dostojevskijs Sofia-skikkelser og Guds Visdom, reduserer som allerede nevnt Visdommen til Theotokos-Gudfødtersken.

Den samme forståelsesrammen finner vi også hos Diane Thompson. Også hun stiller Sonja Marmeladova inn i en ortodoks moderkontekst og understreker ytterligere det moderlige ved skikkelsen: "Ved å velge en kvinne for denne rollen følger Dostojevskij nøye ortodoks fromhet, som ser Guds Moder som prototypen på moderlig medynk". (Thompson 1997,190. *Min oversettelse, J.B*)⁸

At det er noe moderlig ved Sonja Marmeladova er utvilsomt. Men det er en metaforisk moderlighet, som karakteristisk nok ikke forbindes med barn i en Maria-analogi, men med forbrytere som soner straffen sin i den sibirske fangeleiren Raskolnikov havner i etterdommen. Sonja har fulgt ham dit, og når hans medfanger møter "dette lille, spinkle vesenet," tiltaler de henne som "[Lille mor, Sofia Semjonovna, du vår mor, du ømme, arme!]" (II, 373).

I likhet med "madonna/skjøge"-tolkningen av Sonja-skikkelsen er forståelsen av Sonja som en morsskikkelse heller ikke tilstrekkelig, og kan lett ta oppmerksomheten bort fra det virkelig radikale ved Dostojevskijs fremstilling. Evdokimov, for eksempel, tolker Dostojevskijs Sofia-skikkelser helt i overensstemmelse med den russiskortodokse kirkes tradisjoner, når han hevder at enhver kvinne, "mor eller jomfru — når hun er av Gudfødterskens byrd, er slekt med den guddommelige Visdom, fordi hun bærer barnefødselens overnaturlig naturlige nådegave" (Evdokimov 1961, 217. *Min oversettelse, J.B*).⁹

Det er riktig at det i russisk ikonkunst og liturgisk diktning er skjedd en parabolisk projeksjon av fortellingene om Sofia, den kvinnelige personifikasjonen av Guds Visdom i Det gamle testamente, over på Maria-ikonene og Maria-legendene. Men dette er bare én av Visdommens personifikasjoner i ortodoks tradisjon. I denne tradisjonen er også Jesus en personifikasjon av Guds visdom, og dessuten forekommer Sophia-skikkelsen som en selvstendig

⁸ In choosing a female figure for this role, Dostoevsky closely follows Orthodox piety which sees the Mother of God as the prototype of maternal pity'.

⁹ «Toute femme, — vierge ou mere - quand elle est de la race de Théotokos, en portant le charisme surnaturellement naturel de l'enfantement, s'apparante à la Sagesse divine».

visdomspersonifikasjon. Når Evdokimov og Zander så ensidig fokuserer på det moderlige i Sofia-skikkelsenes medlidende, kyske kjærlighet, som beskytter, skjerner og frelser (Evdokimov 1961, 217— 18), forsvinner deres betydning som bærere av Guds Ord, Ånd og Visdom.

Margaret Barker (2003, 260) har nylig understreket betydningen av den ortodokse kunstens ulike fremstillinger av den gammeltestamentlige Sophia. Noen ganger identifiseres Sofia-skikkelsen med Jesus, noen ganger med Maria, for eksempel i det budet som kalles Den brennende busk, eller også fremstilles Gudedefødersken og Visdommen sammen som to separate kvinneskikkelser, slik som på fremstillinger av apostlenes nattverd, hvor Maria står over bordet og Visdommen over henne igjen. Men Visdommen fremstilles også alene, som i den såkalte Novgorod-typen: der troner Visdommen, en flammende bevinget engel plassert i to konsentriske lyssirkler, i prestelige gevanter, med øversteprest-stav i den ene hånden og bokrull i den andre. Over henne vises et blått himmelsegment med stjerner og engler, og over der igjen Herrens himmeltrone.

Projeksjonen av Visdoms-metaforikken over på Maria er gammel. Den er helt tydelig i *Jakobs protoevangelium* — grunnlaget for Maria-syklene i ortodokst kirkemaleri — i lesningene på Maria-høytidene, og i Maria-hymnene, først og fremst i Akathistos-hymnen, men også i en rekke andre liturgiske tekster (Barker 2003, s. 259).

Det som på bakgrunn av denne forherligelsen først og fremst slår oss ved Dostojevskijs visdomsmetaforikk, er ikke at han forsøker å etterligne den, men at den tvert i mot dekonstrueres gjennom hans fremstilling av Sonja. Om han har noe forbilde for sin visdomsskikkelse, er det ikke den forherligede Maria Himmeldronningen, men snarere den Guds Visdom som i følge Paulus er dårskap i verdens øyne:

Men det som i verdens øyne er dårskap, det utvalgte Gud for å gjøre de vise til skamme, og det som i verdens øyne er svakt, det utvalgte Gud for å gjøre det sterke til skamme. Ja, det som i verdens øyne står lavt, det som blir foraktet, det som ikke er noe, det utvalgte Gud for å gjøre til intet det som er noe, for at ingen mennesker skal ha noe å være stolt av overfor Gud. Dere er hans verk ved Kristus Jesus, han som er blitt

vår visdom fra Gud, vår rettferdighet, helliggjørelse og forløsning. (1 Kor 1.25-30)

Denne tolkningen er helt klart antydnet i selve teksten. Under sitt møte med Sonja slår det Raskolnikov at både hun og Lizaveta "måtte være fra vettet begge to. *Juródiyye*, bent frem!" (II, 66), og like etter ser han seg selv i samme situasjon: "Nå mangler det bare at du blir gal selv! En *jurodivjY* tenkte Raskolnikov. 'Du skal se det er smittsomt!'" (II, 67). Det er en spesiell galskap det her dreier seg om. Det russiske ordet *jurodivjy* oversetter det greske *sa/ós*, som kan gjengis med "narr *in Christo*", eller "hellig dåre", og betegner nettopp den form for visdom Paulus taler om. En visdom "som i verdens øyne er dårskap".¹⁰

Forbrytelse og straff preges av anti-klerikalisme og opposisjon mot den etablerte, offisielle russiske kirke. Dette er et trekk den har til felles med hele den "kristosentriske" romandiktningen som preger russisk litteratur på 1800-tallet, da kirken helt var underlagt tsaren og de verdslige styresmakter.¹¹ Den "kristosentriske" romandiktningen utviklet seg i bevisst opposisjon og som et alternativ til denne offisielle cesaropapismen. Det gjør den ved å orientere seg bort fra den offisielle kirkes betoning av Kristus som den allmektige All-hersker. Denne herskersymbolikken dekonstrueres gjennom en billedbruk som tar sitt utgangspunkt i Jesu jordiske tjenerskikkelse og i den paulinske forestillingen om at "jeg lever ikke lenger selv, men Kristus lever i meg" (Gal 2.20).

Med denne aksentforskyvningen ble det mulig for den enkelte kristne å strebe etter likhet med Jesus uavhengig av kirken som formidlende instans. Forbudet ble han som "gav avkall på sitt eget," "tok på seg en tjeners skikkelse," som "fornedret seg selv og ble lydige til døden" (Fil 2.7-8). Kirken og dens presteskap er ikke lenger nødvendige mellomledd mellom den enkelte og Guds Ord. Den er snarere en hindring.

Studiet av romanens *Entstehungsgeschichte* viser at Sonjas evangelie-lesning ikke inngikk i Dostojevskijs opprinnelige konsept. I stedet hadde han tenkt seg en Kristus-visjon og en selvoppofrende helte-

¹⁰ Mer inngående om dette i Børtnes 2007, kap. 5, ss. 109-125: Dostoevskian Fools — Holy and Unholy.

¹¹ En oversikt gk Børtnes 2007, kap. 2, ss. 58-89: Religion and Art in the Russian Novel.

gjerning med påfølgende forsoning som avslutning på Raskolnikovs historie. Eller også skulle hans opprør bli fullstendig demonisk og ende med selvmord. På dette stadiet opptrer Sonja entydig som hans ideologiske motstander. Hun kjemper intenst mot hans ideer både i skrift og tale. At Dostojevskij erstattet Kristus-visjonen og Sonjas motstand med deres dialogiske lesning av historien om Lasarus, førte til en fundamental endring i hele romankonseptet. Sonja får en helt ny funksjon som formidler av Jesu ord, og dermed også av Jesus som Ord, Ånd og Visdom, som hun selv bur en metaforisksymbolsk personifisering av.

Det forundrer ikke at Dostojevskij hadde store problemer med å få redaktørene til å godta sin nye konsepsjon av Sonja. Han måtte motstrebende gå med på å omarbeide det andre kalte hans "uterte idealisering av Sonja som en kvinne som driver selvoppofrelsen så langt at hun ofrer kroppen sin". Dessuten ble Dostojevskij nødt til å kutte betraktelig ned på samtalen mellom Sonja og Raskolnikov under evangelielesningen. Den hadde opprinnelig vært mye lenger (Dostojevskij 1973, 326).

Det var ikke bare redaktørene som reagerte negativt på Sonja. Det samme gjorde konservative kritikere. Den erkereaksjonære Konstantin Leontjev publiserte i 1880 en artikkelserie hvor han avviste Sonja-skikkelsen og evangelielesningen på det skarpeste. "Det er lite ortodokst ved henne" — skriver han — "også en ung angli-kanerinne kan lese evangeliet dersom hun kommer i samme situasjon som Sonja Marmeladova. For å være ortodokst må evangeHet leses gjennom den hellige fedrenelærens briller" (etter Onasch 1960, 72).

Det er særiig to momenter som gjør Dostojevskijs Sonjaskikkelse til en radikal nyskaping. For det første at hun, en kvinne, og dertil prostituert, forkynner EvangeHet. For det andre, og enda mer anstøtelig, at Dostojevskij stiller hennes evangelielesning i motsetning til den ortodokse prestens rutinemessige floskler. Det er hun og ikke presten som personifiserer det frelsende Guds Ord. Som personifisering av Guds Visdom viser hun ut over seg selv. Hun fremstår i en roĐe som i den ortodokse kirke — og ikke bare i den — hadde vært, og som på Dostojevskijs tid fremdeles var, og fremdeles er forbeholdt presteviete menn.

Først i dag, nå kvinnelige — og mannlige — teologer har gjenoppdaget Visdommen som en kvinnelig personifisering av Guds visdom, kan Dostojevskijs Sonja Marmeladova stilles inn i en tolkningsramme som overskrider både "madonna/skjøge"-rammen og "barnefødselens overnaturlig naturlige nådegave"-rammen. Hun omformes i løpet av handlingsforløpet til en metaforisk-symbolisk personifisering av Jesus som det inkarnerte Guds Ord, som også er Guds Ånd og Guds Visdom. For, som Roger Haight formulerer det:

visdom er en kvinne, og dette betyr at kvinnelige egenskaper blir tilbakeført til Gud og innført i verden gjennom Sofias immanente nærvær. For Visdom er Ånd (Vis 1:7, 7:25). Og hva er denne Logos som i følge Johannes' dikt var med Gud fra begynnelsen av? Denne Logos er Guds visdom, og Gud's Ord og Guds Ånd [...]. Disse symbolene, metaforene eller modellene hadde ingen fast mening. Å forstå språk er å tolke, og disse symbolene ble kontinuerlig trukket inn i nye situasjoner og antok ny mening. Deres historiske mening var derfor dynamisk og kumulativ; de "betydde" eller symboliserte ved å rette tanken mot sporene av Guds nærvær på stadig nye måter. (Haight 1999, 473. *Min oversettelse*, J.B.)¹²

Det radikale med Sofia-skikkelsen i *Forbrytelse og straff* er ikke hennes moderlighet, men hennes kvinnelighet, at hun symboliserer Guds Ord, slik at hennes kvinnelige, "sofianske" egenskaper projiseres tilbake på Gud og ut i romanens og lesernes verden. I samtidens patriarkalske kirkehierarki var det enda mer revolusjonerende enn at hun var en prostituert. For mens prostitusjonen går på hennes sosiale status, stilles hun som Kristus-symbol i direkte motsetning til et presteskap bestående utelukkende av menn. Og i denne funksjonen er hun fremdeles anstøtelig.

¹² But wisdom is a woman, and this means that womanly qualities are injected back into God and outward into the world through Sophia's immanent presence. For Wisdom is Spirit (Wis 1:7, 7:25). And what is this Logos that according to the poem of John was with God from the beginning? This Logos is God's wisdom, and God's Word, and God's Spirit [...] These symbols, metaphors, or models did not have a stable meaning. To understand and use language is to interpret, and these symbols were continually being drawn into new situations and taking on new meaning. Their historical meaning, therefore, was dynamic and cumulative; they "meant" or symbolized by pointing the mind to the traces of God's presence in ever new ways.

Litteratur

- Bachtin, M. M., 1991, *Dostojevskijs poetik*, overs. L. Fyhr & J. Öberg, Gråberg.
- Barker, M. 2003, *The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy*, London.
- Børtnes, J. 2007, *The Poetry of Prose* (= *Slavica Bergensia*, 8), ed. Ingunn Lunde, Bergen, 90-96. (Først publisert i *Scando-Slavica* 24 (1978), 27-33).
- Dostojevskij 1973 = Достоевский, Ф. М., 1973, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 7, Москва.
- 1993, *Forbrytelse og straff*, I—II, overs. fra russisk av Jan Brodal, Oslo.
- Evdokimov, P., 1961, *Gogol et Dostoievsky ou la descente aux enfers*, Bruges.
- Haight, R., 1999, *Jesus Symbol of God*, Meryknoll NY.
- Onasch, K., 1960, *Dostojewski-Biographie*, Zürich.
- Thompson, D. O., 1997, Compassion in Dostoevsky's novels, *Cultural Discontinuity and Reconstruction*, ed. Jostein Børtnes & Ingunn Lunde, Oslo, 185-201.
- Turner, M., 1996, *The Uterary Mind*, Oxford.
- Williams, R. 2008, *Dostoevsky: Language, Faith and Fiction*, London.
- Wiseman, W., 2005, The Sophian Element in the Novels of Fyodor Dostoevsky, *St. Vladimir's Theological Quarterly* 49 (2005), 165-182.
- Zander, L. A., 1960, *Tajna dobra*, Paris.
- Ziółkowski, E., 2001, Reading and Incarnation in Dostoevsky, *Dostoevsky and the Christian Tradition*, ed. George Pattison & Diane O. Thompson, Cambridge, 156-170.

Summary

A characteristic feature of Dostoevsky's four great novels from the 1860s and '70s — *Crime and Punishment*, *Demons*, *The Adolescent* and *The Brothers Karamazov* — is that the male protagonists, Raskolnikov, Stephan Trofimovich, Arkady Dolgoruky and Alyosha Karamazov all have a woman at their side whose Christian name is Sophia, meaning Wisdom in Greek. (That there is no such figure in *The Idiot* is not insignificant for our understanding of this novel.)

My contention is that the name of Sophia refers to their role in the novels as symbolic-metaphoric representations of Holy Wisdom,

the personification of God's wisdom as a woman in the Bible and in the Orthodox tradition. In different ways all four are mediators between God and the protagonists. It is not possible in the present paper to demonstrate how this mediation is realized in each particular instance. Instead, I have chosen to focus my analysis on the relationship between Sonya Marmeladova and Raskolnikov.

