

FORORD	3
1.0 INNLEDNING	4
1.1 OPPGAVENS PROBLEMSTILLING OG INNDELING	4
2.0 BORIS AKUNIN OG SERIEN OM ÉRAST PETROVIČ FANDORIN	6
2.1 FORFATTEREN AKUNIN	6
2.2 PSEUDONYMET AKUNIN	8
2.3 SERIEN OM ÉRAST FANDORIN - EN GENREENCYKLOPEDI	9
2.4 PRESENTASJON AV HELTEN	10
2.5 AZAZEL' - HANDLINGSFORLØPET	12
3.0 DEN RUSSISKE KRIMINALLITTERATURENS HISTORIE OG DEN POSTSOVJETISKE LITTERÆRE SITUASJONEN	17
3.1 KRIMINALLITTERATURENS HISTORIE OG BAKGRUNN I RUSSLAND	17
3.2 SOSIALISTISK REALISME OG DAGENS TRIVIALLITTERATUR: VIDEREFØRING ELLER BRUDD?	21
3.3 KRIMINALLITTERATUREN ETTER PERESTROJKA	23
3.4 BORIS AKUNIN – BELLETRIST ELLER "EKTE" FORFATTER?	25
3.5 KRITIKERNES SYNSPUNKTER OG LITTERATURENS ANGIVELIGE FORFALL	28
3.6 LITTERATURENS FRELSE GJENNOM "CHOROŠO SDELANNAJA KNIGA"	31
3.7 FRA MONOKULTUR TIL MULTIKULTUR: DEN NYE FORFATTEREN OG DEN NYE LESEREN	37
3.8 VIRKELIGHET OG NOSTALGI	42
3.9 STRUKTURENS BEROLIGENDE EFFEKT	45
3.10 OPPSUMMERING	46
4.0 AKUNIN OG DEN RUSSISKE KRIMINALROMANEN FØR OG NÅ: HVA SKILLER DEN SOVJETISKE <i>DETEKTIV</i> FRA DEN POSTSOVJETISKE <i>DETEKTIV</i>?	48
4.1 DEN SOVJETISKE SOSIALE VIRKELIGHETEN OG KOLLEKTIVTANKEN - MANGEL PÅ PRIVAT INITIATIV	49
4.2 HENSIKTEN MED FORBRYTELSEN - KOLLEKTIVET OG MORALEN	50
4.3 ANTIMATERIALISME	53
4.4 SYMPATI MED FORBRYTEREN	56
4.5 ARRESTASJON OG REHABILITERING	57
4.6 FREMSTILLING AV KVINNER OG SEKSUALITET	59
4.7 KORRUPTTE SKIKKELSER	61
4.8 OPPSUMMERING	63
5.0 AKUNINS PROSA: TRIVIALLITTERATUR? TEORETISKE DEFINISJONER.....	65
5.1 KVALITETSBEGREPET: FORSKJELLEN MELLOM "HØY" OG "LAV" LITTERATUR	65
5.2 AKUNINS PROSA OG KVALITETSBEGREPET	67
5.3 BEGREPET "TRIVIALLITTERATUR"	71
5.4 AKUNINS PROSA OG DE TRIVIALLITTERÆRE DEFINISJONENE	74
5.5 STRUKTUREN I KRIMINALFORTELLINGER: STRUKTURALISTISK TEORI	78

5.6 MASSELITTERATUR OG FOLKEDIKTNING: LIKHETER OG ULIKHETER.....	79
5.7 VLADIMIR PROPPS TEORI.....	79
5.8 AZAZEL' OG PROPPS TEORI.....	82
5.9 OPPSUMMERING	83
6.0 BRUDD MED STRUKTUREN OG KVALITETSHEVING: NIVÅENE I FANDORIN-SERIEN	85
6.1 PROBLEMATISERING AV FIENDEBILDET: PERSONKARAKTERISTIKKENE I <i>AZAZEL'</i>	86
6.2 LITTERÆRE ALLUSJONER OG DIREKTE HENTYDNINGER.....	89
6.3 DUELLER OG GAMBLING.....	93
6.4 PARODIER PÅ ROMANTIKKEN	97
6.5 FIENDEBILDET: LITTERÆRE STEREOTYPER OG NASJONALSJÅVINISME.....	99
6.6 FILOSOFI OG MORAL	100
6.7 HISTORISKE SAMMENTREFF OG FINURLIGE DETALJER.....	103
6.8 OPPSUMMERING	108
7.0 AVSLUTTENDE KOMMENTARER OG KONKLUSJON.....	110
8.0 LITTERATURLISTE.....	113

Forord

Jeg vil benytte anledningen til å takke alle som har vært til stor hjelp under arbeidet med denne oppgaven. Først og fremst gjelder dette min veileder ved instituttet, Audun J. Mørch, men takk også til mine gode hjelpere Christine og Guttorm som har vært behjelpelige med korrekturlesing og gode råd, men også stilt opp med en stor porsjon forståelse og tålmodighet. En stor takk rettes også til Svetlana Kirijenko, som hjalp meg å finne frem på bibliotekene i St. Petersburg, til Silje og Eystein for korrekturlesing og kritiske kommentarer, og til mine studiekamerater i 10. etasje for at de har holdt stemningen på lesesalen oppe.

Bildet på forsiden er hentet fra www.akunin.ru, Akunins hjemmeside på internett, der det ligger ute som forfatterens portrett.

Ved translitterering har jeg benyttet systemet som er oppgitt i Scando-Slavica, bind 45 fra 1999¹. For referanser og siteringsteknikk har jeg stort sett fulgt anbefalinger fra ”Bergensnormalen” fra 1997². Russiske sitater og hele fraser er ikke translitterert, da jeg går ut fra at leseren har kjennskap til russisk.

Oslo, november 2004

Liv Karin Parnemo.

¹ *Scando-Slavica*, 1999, 45, København: Munksgaard.

² Ingunn Lunde, 1997, *Transkripsjonsregler og siteringsteknikk i hovedfagsoppgaven, med en ekskurs om tekstbehandling og typografi*, UiB, IKKR, seksjon for russisk språk og litteratur.

1.0 Innledning

Samfunnsomveltningene rundt Sovjetunionens sammenbrudd fikk store konsekvenser også for litteraturen. Opphevelsen av sensuren, innføringen av markedsøkonomi og kommersialiseringen av samfunnet førte til at særlig triviallitteraturen fikk en oppblomstring i 1990-tallets Russland. Ikke alle i kultureliten satte like stor pris på denne utviklingen, og det ble snakket om både litteraturens død og kulturens forfall. I en tid hvor behovet var stort for å kvitte seg med det belastende sovjetiske stempelet og å bygge opp Russlands nye identitet, behøvdes en ny nasjonallitteratur som ikke var av den spekulative, enkle sorten.

Selv om mange var negative til den nye triviallitteraturen måtte selv dens mest innbitte motstandere innrømme at det fantes lyspunkter. Blant de mange forfattere som dukket opp på den nye scenen var en mann ved navn Boris Akunin, hvis kriminalromaner snart høstet overveldende stor popularitet hos publikum. Denne populariteten kan ha flere årsaker. For det første kan den skyldes at Akunin skiller seg ut fra dagens russiske kriminalforfattere gjennom sine bokers relative originalitet og høye litterære nivå. Den kan også skyldes et heldig genrevalg, siden kriminalgenren har trekk som gjør at den egner seg godt under kaotiske samfunnsforhold. Mest av alt kan den likevel ha å gjøre med at Akunins bøker representerer en mellomting mellom triviallitteratur og elitelitteratur. Denne mellomposisjonen har gjort at Akunins prosa er vanskelig å definere i litteraturhierarkiet, noe som har skaffet ham stor oppmerksomhet fra kritikere som ikke synes å kunne enes om hvorvidt han skriver masselitteratur for eliten eller elitelitteratur for massene.

1.1 Oppgavens problemstilling og inndeling

Fenomenet Akunin er fremdeles under utvikling, og hans stilling i postsovjetisk litteratur er ennå ikke ferdig definert, noe som har vært en ekstra motivasjon til å skrive denne oppgaven. Akunin opererer i en samtid preget av rask endring, men har likevel greid å opprettholde populariteten over flere år. Hva er det så med bøkene hans som virker så tiltalende på det russiske lesende publikum av i dag?

Denne oppgavens overordnede problemstilling er enkel: hvorfor har Akunin fått så stor gjennomslagskraft i det postsovjetiske litterære landskapet? For å forklare dette skal jeg aller først presentere forfatteren Akunin og hans største suksess; serien om Èrast Petrovič Fandorin. Dette skal jeg gjøre i kapittel 2. I kapittel 3 vil jeg diskutere Akunins rolle i det postsovjetiske

litterære landskapet. Jeg vil i den sammenheng se nærmere på kriminalgenrens historie og stilling i Russland, hva kritikerne mener om dagens situasjon, og hvordan genrens egenskaper i seg selv kan være popularitetsskapende i en vanskelig samtid.

Dagens kriminalromaner har videreført enkelte trekk fra sine sovjetiske forgjengere. Jeg vil se på hvorvidt Akunin viderefører holdninger fra sovjettiden eller ikke, og om dette kan være faktorer som treffer dagens russiske publikum hjemme. I kapittel 4 drøftes disse holdningene og hvordan Akunins romaner forholder seg til dem.

Akunins prosa er på mange måter en syntese av elitelitteratur og triviallitteratur, og kjennetegnes av en viss kvalitet. Men hva består denne sammensmeltingen og kvaliteten i? Jeg mener dette kommer av at bøkene kan leses på flere nivåer. Mannen bak pseudonymet Akunin, Grigorij Čchartišvili, er en anerkjent oversetter og litteraturviter, som har moret seg med å fylle sine romaner med blant annet litterære og historiske allusjoner. På denne måten avviker Akunin fra og problematiserer den etablerte triviallitterære strukturen, noe som fører til sammensmelting mellom triviallitteratur i sin rene form og elitelitteratur. For å gjøre rede for disse avvikene vil jeg først klargjøre hva som finnes å avvike *fra*, gjennom å ta for meg hva som teoretisk kjennetegner triviallitteratur og litterær kvalitet, og hvordan Akunins romaner forholder seg til disse elementene. Et viktig trekk ved triviallitterære romaner er at de kjennetegnes av en forholdsvis rigid formelstruktur. For å finne ut hvordan mitt analyseeksempel forholder seg til denne strukturen vil jeg ta utgangspunkt i Vladimir Propps modell for analyse av undereventyr, som egner seg godt også for analyse av triviallitteratur. Diskusjonene om på hvilken måte man kan regne Akunins romaner til triviallitteraturen finner sted i kapittel 5. I kapittel 6 vil jeg så se på hvordan Akunin gjennom blant annet bruk av allusjoner avviker fra de forventningene leseren har til triviallitteratur. På den måten heves romanene over det triviallitterære og det dannes flere nivåer i bøkene. Slik vil jeg kunne argumentere for hvorvidt hans bøker kan kalles triviallitteratur eller elitelitteratur.

Akunin har allerede utgitt en rekke kriminalromaner, og det sier seg selv at en oppgave som denne ikke er omfattende nok til å ta for seg hele hans produksjon. Jeg har bestemt meg for å ta utgangspunkt i den serien han har hatt størst suksess med, nemlig serien om Ęrast Fandorin. Jeg vil hovedsaklig konsentrere meg om den første boken i serien, *Azazel'*, eller *Vinterdronningen* som den har blitt oversatt til på norsk, men vil også bruke eksempler fra andre bøker i serien.

2.0 Boris Akunin og serien om Ęrast Petroviĉ Fandorin

I påfølgende kapittel vil jeg gi en presentasjon av forfatteren Boris Akunin og hans største suksess, kriminalserien om Ęrast Fandorin. Siden jeg i stor grad vil bruke den første romanen i serien, *Azazel*, som analyseeksempel, skal jeg også gi et sammendrag av handlingen i denne romanen.

2.1 Forfatteren Akunin

Grigorij Őalvoviĉ ĀchartiŐvili, bedre kjent under pseudonymet Boris Akunin, er en av Russlands aller mest populære samtidsforfattere. Han ble født i den tidligere sovjetrepublikken Georgia den 20. mai 1956, men familien flyttet allerede i 1958 til Moskva. Han tok sin utdannelse ved Institutt for asiatiske og afrikanske land ved Moskvas statlige universitet og utdannet seg til ekspert på Japan. ĀchartiŐvili har jobbet som stedfortredende redaktør av det anerkjente litterære tidsskriftet *Inostrannaja literatura*, men sluttet i oktober 2000 for å vie seg sitt forfatterskap på heltid. Han har vært hovedredaktør for utgivelsen av en 20-binds antologi over japansk litteratur og er formann i styret for storprosjektet ”PuŐkinskaja biblioteka”. Han har også utgitt blant annet essayet *Pisatel’ i samoubijstvo*, (1999), og en rekke vitenskapelige artikler.

Det var først da ĀchartiŐvili tok pseudonymet Boris Akunin at hans bøker begynte å nyte allmenn popularitet. Hans første kriminalroman, *Azazel*, utkom i 1998 som nummer en i serien om politihelten Ęrast Petroviĉ Fandorin. Akunin har skrevet ytterligere to kriminalserier, som også har høstet stor anerkjennelse. Den ene har Fandorins barnebarn Nikolas Fandorin i hovedrollen, og handlingen foregår i dagens Russland. Den andre har en kvinnelig heltinne; en nonne ved navn søster Pelagija. I tillegg har Akunin gitt ut blant annet en samling kortfortellinger med tittelen *Skazki dlja idiotov* (2001), en fortsettelse av Tsjechovs *Āaika* (2001), omarbeidet til en kriminalfortelling, og *Tragedija/Komedija* (2002), en versjon av henholdsvis *Hamlet* og *Saint Germain's speil*. Dessuten har han vært med på å utgi en bokserie med verker av nålevende utenlandske sk nnlitter re forfattere, under tittelen *Lekarstvo ot skuki*³.

³ Utgis fortløpende på forlaget *Inostranka*.

Akunin har fått flere formelle utmerkelser for sitt arbeid. I 2000 ble han nominert til den prestisjetunge russiske Booker-prisen, dog uten å havne blant finalistene. Samme år vant han Antibooker-prisen, og ble utnevnt til årets russiske forfatter på bokmarkedet i Moskva⁴.

Som Čchartišvili er Akunin mest kjent som litteraturkritiker og anerkjent oversetter til russisk, først og fremst fra japansk, men også engelsk. Han sier selv at interessen for utenlandsk litteratur og kultur, samt et studieår i Japan har gjort ham til en bedre iakttaker av sitt eget samfunn og sin egen kultur⁵. Hans interesse for østlig filosofi og kultur kommer til tider også til overflaten i bøkene hans. Til dels gjenspeiles denne vinklingen i det dilemmaet som Fandorin til stadighet blir stilt overfor, nemlig valget mellom det ”østlige” kollektive og det ”vestlige” individuelle⁶.

Akunins eksplosjonsartede popularitet har gitt seg uttrykk ikke bare i enorme salgstall, men også i noe som må sies å være en kultliknende oppmerksomhet i media og på internett. Både forfatteren selv og heltene Èrast Fandorin har egne hjemmesider⁷. Akunin ansatte ingen ringere enn Russlands kanskje mest kjente webdesigner Artemij Lebedev til utformingen av sin side, som har blitt svært elegant utført. Det er tydelig at det er tekstene som står i sentrum, forfatteren blir ikke nevnt ved sitt egentlige navn noen steder. På Fandorins side er det opprettet et diskusjonsforum der man kan komme med innlegg og debattere ulike sider ved Akunins produksjon og person. Denne virksomheten, eller vitenskapen, har til og med fått en egen betegnelse, *Akunistika*. Fandorins mange tilhengere har skapt et helt univers for sin helt og hans skaper Akunin. Noe av det de foretar seg utenom å skrive metervis med Fandorin- og Akunin-anekdoter, limericker, tolkninger og alternative avslutninger på romanene, er blant annet å arrangere turer i Fandorins fotspor og lete etter litterære og historiske allusjoner i bøkene. Foruten å være et valfartssted for fansen, fungerer sidene godt som markedsførings- og informasjonskanal.

Selv om hans egen hjemmeside tross sin elegante utforming er relativt nøktern, er Akunin ikke fremmed for bruk av internett som medium for fremtidens litteratur. Slik er han et levende eksempel på hvordan forfatterens og litteraturens sosiale rolle er under utvikling. Han har tatt i bruk multimedia for å presentere sine romaner på nettet, der man kan lese tekstene i sin helhet og få en flerdimensjonal litteraturopplevelse. For å illustrere med et eksempel: En av hovedpersonene i *Azazel*, den engelske Lady Èster, bruker en spesiell pedagogisk metode på

⁴ ”Biografija g-na Akunina”, URL:<http://www.fandorin.ru/akunin/biography.html>. [lesedato 19.02.2003]

⁵ Intervju med Georgij Aleksandrov, 2001, ”Boris Akunin: ”Ja ne pisatel’, ja belletrist””, URL: http://www.aif.ru/sv/150/03_01.php [lesedato: 10.02.2003]

⁶ Intervju med Ragnhild Plesner, 2002, ”Sky og sjenert, men drepende farlig utgave av russisk Bond”, *Aftenposten*, URL: http://www.aftenposten.no/kul_und/article402137.ece [lesedato: 16.11.2002]

⁷ www.akunin.ru og www.fandorin.ru

sine barnehjem for å finne frem til og utvikle ethvert barns spesielle talent. På www.akunin.ru kan man selv ta Lady Èsters test for å finne ut hvilket talent man besitter; om man bør satse på en karriere innen for eksempel idrett, forskning, estetiske yrker eller om man rett og slett egner seg best som ideolog eller verdenshersker. Det er ingen tvil om at Akunins vilje til å ta i bruk nye kommunikasjonsformer og lek med tekniske hjelpemidler setter fart på populariteten.

Massemediene har som sagt vist stor interesse for Akunin. Aviser og TV har hatt flerfoldige intervjuer med ham, og det har til og med blitt produsert en tv-serie basert på *Azazel*. Både Hollywood-regissøren Paul Verhoeven (*Robocop*; *Basic Instinct*) og Russlands Nikita Michalkov (*Brent av solen*; *Barbereren fra Sibir*) har meldt sin interesse for å lage spillefilm av boken.

2.2 Pseudonymet Akunin

Det tok lang tid før det ble avslørt hvem som skjulte seg bak pseudonymet Akunin, og diskusjonene gikk lenge i media om hvem som kunne være ansvarlig for den eventyrlige salgssuksessen. Hemmeligholdelsen var god markedsføring, og overraskelsen stor da det viste seg at det var den høyt profilerte kulturpersonligheten Grigorij Čchartišvili som sto bak prosjektet. En årsak til at han ville vente med å avsløre sin egentlige identitet var ønsket om å avvente reaksjonene på sin trivielle produksjon⁸. For en kulturperson i de intellektuelle kretser var skrittet over i underholdningsbransjen stort og kunne få negative konsekvenser for hans ry som profesjonell oversetter og litteraturviter. Dette er nok også årsaken til at Akunin fremdeles forsøker å understreke skillet mellom privatpersonen og forskeren Čchartišvili og hans arbeider på den ene siden og forfatteren Akunin og hans arbeider på den andre. Det virker som om dette bevisste skillet har oppfylt sin funksjon så langt, og at Čchartišvili har hatt hell i å verne om sitt rykte. I det hele tatt gir han både som Akunin og Čchartišvili inntrykk av å ha en godt planlagt strategi når det gjelder å markedsføre sin person.

Det er egentlig ikke overraskende at en forfatter med et etternavn som Čchartišvili, som knapt nok en eneste russer klarer å uttale, velger å ta i bruk et langt enklere pseudonym for å fremme kommersiell suksess. At valget falt på nettopp Akunin kan ha flere årsaker. På japansk, som Akunin jo behersker, betyr Akunin ”ond mann”. Det er uenighet om hvorvidt det er derfor han har valgt navnet, eller om det er en avledning av Bakunin, dannet av B for Boris og Akunin. Michail Bakunin regnes som anarkismens intellektuelle grunnlegger og som Marx’

⁸ Intervju med Anna Verbieva, 1999, ”Boris Akunin: ”Tak veselee mne i interesnee vzyskatel’nomu čitatelju...” URL: http://exlibris.ng.ru/person/1999-12-23/1_akunin.html, [lesedato: 11.06.2004].

historiske rival. Han argumenterte for oppløsningen av staten som garanti for frihet. Man kan slik argumentere for at valget av pseudonym har politisk betydning; et fra forfatterens side motstandstakende fra den kommunistiske fortiden. Samtiden tatt i betraktning er ikke dette en helt urimelig antagelse. Akunin selv gir riktignok uttrykk for at dette ikke er tilfelle⁹, så det kan aldri bli annet enn løse spekulasjoner. Antagelig er det viktigste aspektet ved pseudonymet nettopp at det er en lek med språk og betydning, og at denne leken med form er viktigere enn selve innholdet.

2.3 Serien om Ėrast Fandorin - en genreencyklopedi

Den største suksessen som forfatter har Boris Akunin hatt med kriminalserien om politihelten Ėrast Fandorin. Denne serien er oversatt til mer enn 20 språk, deriblant norsk.

Et spesielt trekk ved serien, som Akunin selv kaller et litterært prosjekt¹⁰, er måten forfatteren leker seg med de forskjellige klassiske kriminalgenrene på. Hver bok skrives i en ny kriminallitterær genre. For eksempel er den første boken i serien, *Azazel'*, en konspirasjonskrim, der forbrytelsene som etterforskes er resultater av en større internasjonal sammensvergelse. Bok nummer to, *Tureckij gambit*, er en spionthriller, nummer tre; *Leviafan*, en klassisk puslespillkrim i beste Agatha Christie-stil, og så videre. Prosjektet er ment som en slags encyklopedi over den klassiske kriminalromanens undergenre¹¹. Denne leken med genre har flere funksjoner, blant annet bidrar den til å holde spenningen oppe og til å stimulere de mer beleste blant publikum. Det viktigste aspektet er nok likevel at den kan holde Akunins egen interesse for sitt prosjekt oppe.

For oversiktens skyld følger her en liste over bøkene i serien med hvilket år handlingen hver enkelt er lagt til, samt i hvilken kriminallitterær genre de er utført:

Azazel' (1876), konspirasjonskrim

Tureckij gambit (1877), spionthriller

Leviafan (1878), "det lukkede roms" mysterium

Smert' Achillesa (1882), krim om en leiemorder

⁹ Verbieva, 1999

¹⁰ Verbieva, 1999

¹¹ Riktignok, som Andrej Rančin påpeker (A. Rančin, 2004, "Romany B. Akunina i klassičeskaja tradicija", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 67 (3), s.235-266, s.238), er ikke alle genrene "klassiske". Det finnes for så vidt ingen klassisk kriminalgenre som heter "krim om en leiemorder", eller for den saks skyld "fortelling om svindlere" eller om en "besatt person". I grunnen er det bare spionthriller og politisk krim som er helt "klassiske". Likevel fremstår genrevariasjonen hos Akunin som et originalt trekk.

*Pikovyj valet** (1886), en fortelling om svindlere
*Dekorator** (1889), en fortelling om en besatt person
Statskij sovjetnik (1891), politisk krim
Koronacija, ili Poslednij iz romanov (1896), sosietetskrim
Ljubovnica Smerti (1900), dekadent krim
Ljubovnik Smerti (1900), Dickens-inspirert krim
Almaznaja kolesnica (1878/1905)

* *Pikovyj valet* og *Dekorator* inngår begge som separate historier i boken *Osobyje poručenija*.

Slik som genren forandres fra bok til bok forandres ofte også fortellervinkelen. Likevel sørger mange av hovedelementene for stabilitet. Helten, Èrast Petrovič Fandorin, er naturligvis med hver gang, og sørger for progresjon i serien siden han naturlig nok blir eldre underveis og utvikler seg i takt med hendelser og erfaringer i eget liv. Noen av bipersonene dukker opp til stadighet, selv om nye kommer til og andre faller fra. Bøkenes geografiske utgangspunkt og heltens bosted er Moskva, men handlingen beveger seg mange ganger utenfor Russlands grenser, til blant annet Balkan, Storbritannia og Asia. Handlingen beveger seg kronologisk fremover i tid, fra 1876 og til 1905. Med tidsepoken følger kontinuiteten i samfunns- og personbeskrivelsene, og slik skaper hovedlinjene både kontinuitet og variasjon.

2.4 Presentasjon av helten

Når vi i *Azazel*' møter Èrast Petrovič Fandorin for første gang, er han nylig ansatt hos politiet som kontorist med 14. og laveste rang. Han er en uerfaren, sympatisk og vakker ung mann, født den 8. mars i 1856. Moren døde tidlig og faren i 1875, etter å ha sløst bort sin opptjente rikdom på håpløse prosjekter og uten å etterlate sønnen noe annet enn gjeld. Han har ingen søsken. Èrast fullførte ikke gymnaset, og begynte å jobbe hos politiet som kollegieregistrator¹². I *Azazel*' blir han beskrevet for leseren første gang på denne måten:

Это был весьма миловидный юноша, с черными волосами (которыми он в тайне гордился) и голубыми (увы, лучше бы тоже черными) глазами, довольно высокого роста, с белой кожей и проклятым, неистребимым румянцем на щеках¹³.

¹² "Anketa", URL: <http://www.fandorin.ru/fandorin/enquete.html> [lesedato:10.02.2003]

¹³ Boris Akunin, 2002a, *Azazel*', Moskva; Zacharov, s.13.

Med alder og erfaringer forandrer Fandorin seg både fysisk og mentalt, fra ivrig guttunge til en imponerende superhelt-karakter. Håret ved tinningene blir hvitt. Han lærer seg å snakke både engelsk, tysk, fransk, tyrkisk og japansk. Under et opphold i Japan tilegner han seg avanserte samuraiteknikker, slik som kamp- og meditasjonsteknikker.

Foruten sitt vakre ytre og sympatiske menneskelighet, blir Fandorin fremstilt som en rettskaffen person med strenge æresbegreper: Lojalitet er viktig: «Если живёшь в государстве, надобно либо его беречь, либо уж уезжать – иначе получается паразитизм и лакейские пересуды»¹⁴.

Fandorin er på mange måter både en russisk og en universell helt. Akunin selv har sagt at Fandorin er satt sammen av tre arketyper: den engelske gentleman, den russiske intellektuelle og den japanske samurai, alle tre beundringsverdige og ulike karakterer som samtidig har en del likheter¹⁵.

Dersom ikke Akunin hadde tillagt vår helt noen balanserende svakheter, kunne det nesten ha blitt litt for mye av det gode. Heldigvis har han noen sentimentale og forfengelige tilbøyeligheter. Som ung er Fandorin på romantisk vis svært betatt av sin egen person. Han bruker for eksempel store deler av sin fritid til å kontemplere over sin egen sørgelige begravelse. Hans forfengelighet gir seg flere uttrykk. For eksempel bruker han mesteparten av sin månedslønn på et korsett av hvalbarde, med det velklingende navnet ”Lord Byron”, for å oppnå den stramme flotte holdningen som utloves i reklamen. Ironisk nok redder forfengeligheten hans liv; korsettet hindrer at han blir knivstukket og drept i *Azazel*. Fandorin har foruten sitt vakre ytre andre kjennetegn, hvorav et av de mest påfallende er at han stammer, noe som opphører i situasjoner hvor han er svært opprørt eller irritert. Disse menneskelige trekkene hos Fandorin blir humoristisk beskrevet og gjør ham bare mer sympatisk i leserens øyne. En annen egenskap er hans formidable hell i alle slags hasardspill, til tross for at han ikke finner noen glede ved selve spillet og helst unngår å delta i det.

Allerede som tjueåring blir Fandorin tildelt rang som titulærråd og begynner å jobbe for utenriksministeriet, i realiteten for den beryktede Tredje avdeling. Her leker Akunin med tradisjonelle oppfatninger. Tredje avdeling i tsarens politi var organet for hemmelig overvåking av samfunnet og staten. Det var Tredje avdeling som hadde ansvaret for blant annet sensur av litteratur, teater og tidsskrifter, overvåking av politikken og av innvandringen til Russland. At helten jobber i tsarens hemmelige politi, noe som i dag for de fleste representerer

¹⁴ Boris Akunin, 2002b, *Tureckij gambit*, Moskva; Zacharov, s. 68.

¹⁵ Uttalelse hentet fra litteraturprogrammet *Røda Rummet*, SVT, sendt 31.03.2002.

undertrykkende maktutøvelse, ser ikke ut til å bekymre forfatteren det aller minste, og blir ikke tatt hensyn til i det hele tatt i personfremstillingene. Tvert imot sitter leseren igjen med inntrykk av et slags godmodig og for det aller meste velmenende statspoliti som bare gjør jobben sin for å opprettholde lov og orden.

Etter at hans første kone Liza dør, forandres karakteren Fandorin drastisk. Fordi han vil unngå å bli såret igjen, vegrer han seg for å inngå forhold med kvinner. Som han selv sier i *Leviafan*:

[...]я ведь в сущности очень робкий и неуверенный в себе человек. [...] Я очень б-боюсь двух вещей: попасть в смешное или нелепое п-положение и...ослабить свою оборону. [...] я рано узнал, что т-такое утрата, и сильно испугался - наверно, на всю жизнь. Пока я один, моя оборона против судьбы к-крепка, я ничего и никого не б-боюсь. Человеку моего склада лучше всего быть одному¹⁶.

Denne tragiske skjebnen omhyller utvilsomt Fandorin i et slør av romantisk opphøyethet. Det er ikke helt unaturlig å trekke paralleller til den enda mer berømte superhelten James Bond, hvis andre kone (dog den første han giftet seg med av kjærlighet) ble skutt ned bare minutter etter bryllupet¹⁷. Men mens Bond senere velter seg i tilfeldige seksuelle forbindelser, kan Fandorins mangel på uttalt seksuell kontakt skape tvil om hans legning. Man kan spekulere i om ikke Fandorin kan være homofil, eller i det minste bifil, også på grunn av det nære forholdet han får til sin personlige tjener, japaneren Masa. (Masa dukker opp først i bok fire, *Smert' Achillesa*.) Akunin nekter likevel ikke sin helt et kjærlighetsliv, den tiltrekkende Fandorin har opptil flere kvinnehistorier også etter Liza, som det sømmer seg en ekte helt. Hans romantiske privatliv er likevel sjelden et eget tema i bøkene, og som jeg skal komme tilbake til ender kvinnehistoriene sjelden godt. Først sent i livet gifter Fandorin seg med en Elizaveta Anatol'evna, som i 1920 eller 1921 føder ham en sønn ved navn Aleksandr. Hun har på dette tidspunkt allerede emigrert til England.

2.5 Azazel' - handlingsforløpet

For å gjøre senere referanser klarere, følger her et referat av handlingen i *Azazel'*. På beste kriminalromanvis er boken spekket med action, men jeg skal forsøke å fatte meg i korthet.

¹⁶ Boris Akunin, 2000, *Leviafan*, Moskva; Zacharov, s. 208.

¹⁷ I filmen *On Her Majesty's Secret Service*, 1969.

Året er 1876. Den unge Fandorin er kontorist ved Moskvas kriminalpoliti og innehaver av laveste rang i statsregulativet. Størsteparten av arbeidsdagen går med til ørkesløst arbeid, som avskrift av dokumenter og rapporter. Men snart skjer det noe; den unge studenten og adelsmannen Pëtr Kokorins makabre selvmord i all offentlighet i Aleksanderhaven setter begivenhetene i gang og får fart på Fandorins karriere. Det viser seg nemlig at Kokorin etterlater seg en større formue, som han har testamentert til den britiske velgjørerinnen Lady Èster og hennes arbeid for foreldreløse gutter.

Fandorin mistenker at selvmordet ikke var et alminnelig selvmord. Og ganske riktig viser etterforskningen at Kokorin døde som resultat av en duell, i form av såkalt ”amerikansk” rulett (et fenomen som nå utelukkende kalles ”russisk” rulett). Den andre duellant er en lutrygget student ved navn Achtyrcev, som har mange viktige opplysninger å komme med. Det viser seg nemlig at den omtalte duellen var manipulert frem av den vakre Amalija Bežetskaja, en skruppelløs *femme fatale*. På besøk hos den blendende Bežetskaja møter Fandorin den lunefulle, men sjarmerende greven Ippolit Zurov, som også har et forhold til Bežetskaja.

Achtyrcev må betale dyrt for sin løsmunnethet. Etter å ha fortalt Fandorin om hvordan Bežetskaja fikk de to studentene til å testamentere sine eiendeler til Lady Èsters institusjoner, blir han knivstukket på gaten. Overfallsmannen setter kniven også i Fandorin, men denne overlever takket være sitt allerede omtalte korsett, ”Lord Byron”.

Denne episoden setter etterforskningen i gang for alvor. Fandorins gamle sjef, Grušin, blir avløst av den effektive og analytiske Ivan Francevič Brilling. I Brillings regi foregår alt i rasende tempo, og Fandorin beundrer sin nye sjef fra første stund. Fandorin mistenker først og fremst Lady Èster for å stå bak forbrytelsene, siden det er hun som nyter godt av drapet på Kokorin. Men etter sitt første møte med Lady Èster finner han det vanskelig å mistenke den søte gamle damen. Hennes barnehjem, eller *Èsternater* som de kalles, styres etter hennes teorier om oppdragelse, som går ut på at hvert menneske besitter et spesifikt talent; det er bare et spørsmål om å finne det og dyrke det frem. Hennes iver og varme ovenfor barna overbeviser Fandorin om hennes uskyld, og han blir i stedet satt til å infiltrere grev Zurov. Denne har en privat spillebule i sitt hjem, og Fandorin, som i utgangspunktet ikke kjenner opp-ned på en kortstokk, overbeviser ved spillebordet. Zurov, rasende etter å ha blitt loppet for store summer, provoserer frem en utfordring til duell. De skal spille om kort om livet, og taperen må skyte seg. Det blir Fandorin som trekker det korteste strået. Han skal til å skyte seg med Zurovs revolver, men det viser seg at den ikke er ladd. Zurov, imponert over Fandorins mot, kan opplyse at den nå forsvunne Bežetskaja befinner seg i London.

Fandorin reiser gjennom Europa til London, hvor han i huset hvor Bežetskaja holder til finner merkelige lister fulle av navn, nasjonaliteter og datoer. Fandorin mistenker at navnene på listen er ofre for en mystisk organisasjon som kaller seg *Azazel'*. Det er tydelig at den verdensomspennende organisasjonen har kontakter også i Russland. Situasjonen tar en dramatisk vending når Bežetskaja overrasker Fandorin, lyset går og et skudd lyder i mørket. Fandorin rømmer, overbevist om at han har drept Bežetskaja.

Fandorin har fått med seg de viktige papirene, og banden kommer etter ham. Bežetskaja, som ikke er død, opptrer som selvlýsende spøkelse for å skremme vår helt, men uten stor suksess. Ved hjelp av en russisk utro tjener, diplomaten Pyžov, får de likevel rasket bevisene fra Fandorin, og attpåtil forsøker de å drukne ham i Themsen. Fandorin blir heldigvis reddet av grev Zurov, som har fulgt etter ham til London.

Vel hjemme i Russland viser det seg at Mr. Cunningham, Lady Èsters høyre hånd og bestyrer for Èsternatet i St. Petersburg, er en av *Azazel'*s russiske kontakter. Fandorin vet at Cunningham har mottatt en forsendelse med de mystiske listene fra London. Han har også nå fått klart for seg hva listene innebærer; navnene er ikke organisasjonens *ofre*, men tvert imot dens medlemmer. Det er nå ingen tvil om at det foregår mye muffens på Èsternatene, men Fandorin vegrer seg fortsatt for å mistenke Lady Èster.

Sammen med Brillling drar han likevel til Èsternatet for å foreta en husransakelse. Vel fremme tar historien enda en dramatisk vending; Brillling viser seg å være medsammensvoren i *Azazel'*. Han skyter først Cunningham og snur seg så mot Fandorin for å likvidere også ham. Fandorin får likevel nok en gang overtaket, kaster seg mot sin sjef og styrter ham ut av vinduet. Brillling dør med ordet *Azazel'* på leppene, spiddet på et smijernsgjerde.

Oppi alt dette dramaet har Fandorin rukket å forelske seg i den unge adelsfrøkenen Elizaveta von Evert-Kokolceva. Da han møter henne igjen på toget mot Moskva, der han skal forhøre Lady Èster, oppstår romantiske følelser for alvor. Men besøket hos Lady Èster går alt annet enn glatt. Fandorin forstår plutselig hvordan det hele henger sammen; medlemmene av *Azazel'* er alle foreldreløse hittebarn som har blitt oppdratt på Èsternatene rundt om i verden, og Lady Èster er hjernen bak det hele. Organisasjonens mål er i utgangspunktet å forbedre verden; å tilføre den kunnskap og opplysning, skjønnhet og estetikk. Men selv om formålet er godt, skyr organisasjonen ingen midler for å oppnå det. Nå som Fandorin vet for mye, tar Lady Èster ham til fange og overlater ham til en av sine professorer, Dr. Blank, en gal tysk fysiker som bedriver eksperimentering med elektrisk manipulering av hjernen med formålet å skape det perfekte menneske. Fandorin unnslipper selvfølgelig også denne gangen. Han finner Lady Èster i et hemmelig rom i kjelleren. Hun har bestemt seg for å spreng dem begge i luften, men

av medlidenhet med den unge helten lar hun ham gå, etter at han har avgitt løfte om å ikke ødelegge organisasjonen. Selv sprenges hun tilsynelatende i luften sammen med alle sine dokumenter.

Azazel' er oppløst. Fandorin og Liza skal gifte seg og alt ligger til rette for en lykkelig slutt. Det plager Fandorin å se de foreldreløse guttene sitte blant tiggerne på gaten, men Liza får hans tanker på andre baner. Bryllupslykken er komplett når de etter vielsen mottar en forsendelse, tilsynelatende med lykkeønskninger. Fandorin forstår plutselig at noe er galt. Kusken som kom med pakken er den samme mannen som knivstakk ham og Achtyrcev. Han løper ut, men bygningen bak ham, hvor Liza befinner seg, eksploderer. Pakken inneholdt en bombe og Lady Éster får sin hevn; Liza dør og Fandorin vakler som en full mann rundt i Moskvas gater, med bryllupsantrekket fortsatt på og med tinner hvor håret på et øyeblikk har blitt hvitt.

Fandorins utvikling som følge av denne tragedien er påfallende, noe som er tydelig merkbart på hvordan han fremstilles i de påfølgende bøkene. Der han i *Azazel'* er ungdommelig naiv og åpenhjertig, er han i de etterfølgende romanene ettertenksom, behersket, og på alle måter mer voksen. Av den grunn er kanskje ikke *Azazel'* det mest representative eksempelet for hele serien, siden boken nærmest fungerer som innledningskapittel og bakgrunn for de påfølgende, særlig når det gjelder karakteren Fandorin. På den annen side har den første boken en stor fordel i analysesammenheng; nemlig at den ikke peker tilbake på tidligere hendelser som leseren bør ha klart for seg for å forstå alle nyanser; den krever som sådan ingen forkunnskaper. Dessuten er det *Azazel'* som ble Akunins gjennomslagsroman som kriminalforfatter, og som satte standarden for hans påfølgende forfatterskap. Så til tross for det faktum at den ikke er den mest gjennomsnittlige i serien om Érast Fandorin, velger jeg å bruke *Azazel'* som det mest sentrale av mine analyseeksempler, på grunn av dens popularitet og dens uavhengighet.

Siden jeg også vil benytte meg av flere av de andre romanene, kan det være på sin plass med en kort oversikt over den videre utviklingen i serien. Etter Lizas død reiser Fandorin til Balkan for å delta i den russisk-tyrkiske krigen i 1877-78. Hendelsene der skildres i bok nummer to, *Tureckij gambit*. Først sitter Fandorin i tyrkisk fangenskap, men klarer typisk nok å vinne sin frihet i spill. Etter krigens slutt reiser han til Japan i diplomatiets tjeneste. Reisen dit skildres i bok nummer tre, *Leviafan*. I Japan arbeider han som andresekretær ved den russiske ambassaden. Det som foregår i Japan, og som får helt avgjørende betydning for heltens utvikling, får ikke leseren ta del i før i *Almaznaja kolesnica*. Vi møter ham igjen når han vender tilbake til Russland i 1882, denne gang i bok nummer fire, *Smert' Achillesa*. Fra 1882 til 1891

tjenestegjør han som ”embetsmann for spesialoppdrag”, først med rang av kollegieassessor og senere av statsråd, hos den moskovittiske generalguvernøren. Senere avslår han stillingen som førstepolitimester i Moskva og tar avskjed på grunn av uoverensstemmelser med ledelsen (*Statskij sovetnik*). Fra 1896 er Fandorin i eksil Paris, men vender stadig tilbake til Russland (*Koronacija, Ljubovnica Smerti, Ljubovnik Smerti, Almaznaja kolesnica*).

3.0 Den russiske kriminallitteraturens historie og den postsovjetiske litterære situasjonen

Spørsmålet om russernes forhold til kultur og bøker har fått ny aktualitet i tiden som har gått etter perestrojka og Sovjetunionens sammenbrudd. De store samfunnsomveltningene har ført til et paradigmeskifte også innen litteraturen. At den populærkulturelle delen av samfunnet har eksplodert i omfang er kanskje ingen overraskelse etter nesten 75 år med styring ovenfra. Triviallitteraturen, spesielt kriminalgenren, har fått en voldsom oppblomstring. Meningene er delte om den nye utviklingen representerer fremgang eller sammenbrudd. Men trivialgenren, og i særdeleshet kriminalgenren, er ikke et så nytt fenomen i Russland som mange i Vesten synes å anta. Det er formen og innholdet som har forandret seg. I dette kapitlet vil jeg se på kriminallitteraturens historiske og samtidige stilling i Russland. Så vil jeg ta for meg den postsovjetiske litterære situasjonen og Akunins rolle i den.

3.1 Kriminallitteraturens historie og bakgrunn i Russland

Det ser ut til å være en tydelig sammenheng mellom store samfunnsendringer og fremvekst av populærkultur, og økonomiske og politiske hensyn er faktorer som spiller sterkt inn i disse prosessene. Om man ser nærmere på triviallitteraturens historie i Russland, så viser det seg at oppblomstringen korresponderer med spesifikke samfunnsendringer. Det kan se ut til at kriminalgenrens oppgangs- og nedgangstider korresponderer med svingninger i forsøkene på å kontrollere det russiske samfunnet. På de tidspunktene da sensuren var på sitt strengeste var genren noe av det første som måtte gi tapt for undertrykkelsen. På den annen side har oppblomstringen av genren vært en indikator på at den intellektuelle atmosfæren har hatt oppgangstider¹⁸.

Den amerikanske litteraturforskeren Catharine Theimer Nepomnyashchy skriver om hvordan kriminalfortellingene, som i Russland for det meste ble ansett som et importert, vestlig fenomen, hadde sine største blomstringsperioder på tidlig 1900-tall under overgangsperioder med sosial ustabilitet. I slike perioder var fokus på sensur mindre, og ofte var makthaverne

¹⁸ Anthony Olcott, 2001, *Russian Pulp. The Detektiv and the Russian Way of Crime*. Lanham: Rowman & Littlefield publishers, Inc., s.7.

nødt til å la markedskreftene råde av økonomiske hensyn¹⁹. I økonomisk vanskelige tider er penger viktigere enn ideologi. I stedet for å promotere ”anerkjent” litteratur oppmuntret myndighetene til produksjon av lettsolgt og billigprodusert triviallitteratur for å øke statens inntekter. Rundt århundreskiftet krydde det av detektivromaner og -noveller, særlig i aviser og tidsskrifter, men også i form av private utgivelser. Den første store oppblomstringen kom imidlertid i kjølvannet av 1905-oppstanden og den medfølgende opphevelsen av sensuren. Denne bølgen varte ikke lenge. Den nådde toppen i 1908 og sank deretter raskt. Denne første oppblomstringen skyldtes ikke bare økonomiske og politiske tiltak, men også i stor grad at analfabetismen hadde avtatt sterkt mot slutten av 1890-tallet. Lesing var ikke lenger forbeholdt den utdannede overklassen og de intellektuelle²⁰. Bølgen var basert på russiske utgaver og tilpasninger av vestlige favoritter som Sherlock Holmes, Nat Pinkerton og Nick Carter²¹. Samlebetegnelsen på disse ble faktisk *Pinkertony*²².

Også den gang skapte fremveksten av masselitteratur nærmest ren skrekk blant de intellektuelle. Den kjente kritikeren, oversetteren og barnebokforfatteren Kornej Čukovskij beklaget seg over borgerskapets dårlige og primitive smak, og betraktet Nat Pinkerton-bøkene som en trussel mot intelligentsiaens hegemoni innen kulturen. Han så også sammenheng mellom det kulturelle maktskiftet og forandringen av forfatterens rolle, fra Arthur Conan Doyle som Sherlock Holmes' "individuelle skaper" til den navnløse skaperen av Nat Pinkerton-fortellingene²³.

Neste oppblomstring av kriminallitteratur kom i tidlig NEP-periode. Denne var oppmuntret av en blanding av et konkurranseorientert marked og et politisk motivert ønske om å oppmuntre folkets leseferdighet og samtidig indoktrinere det politiske budskap. I 1923 kom Bucharin med en oppfordring til sovjetiske forfattere om å produsere såkalte "røde Pinkerton". Disse skulle være en motsetning til annen privatprodusert underholdningslitteratur som ikke var under like sterk politisk innflytelse, og til den vestlige "pinkertonovščina", som ble antatt å være skapt for å distrahere arbeiderne fra revolusjonsbevegelsen²⁴. Partiets hensikt var å viske ut skillet mellom elitekultur og populærkultur. Litteraturen ble langsomt ledet i det partiet anså som riktig retning, og fikk flere og flere likhetstrekk med ideologisk propagandamateriale.

¹⁹ Catharine Theimer Nepomnyashchy, 1999, ”Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian *Detektiv*”, *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, A. M. Barker (red.), Durham: Duke University Press, s.161-191, s.162.

²⁰ Olcott, 2001, s. 4.

²¹ Nepomnyashchy, 1999, s. 162.

²² Olcott, 2001, s. 4.

²³ Nepomnyashchy, 1999, s. 162.

²⁴ Nepomnyashchy, 1999, s. 163.

Under Stalin ble de alminnelige kriminalfortellingene fjernet og erstattet med den nye formen for "masselitteratur", den sosialistiske realismen. Det ble satt store ideologiske begrensninger på den litterære utfoldelsen. Også allerede publiserte kriminalfortellinger, som for eksempel Conan Doyles populære Sherlock Holmes-beretninger, ble fjernet fra markedet²⁵. Stalin satte i gang massive kampanjer for å knytte sammen kulturen "nedenfra" med kulturen "ovenfra", da han så dette som et av de mest effektive midler til å kontrollere og sosialisere befolkningen²⁶. For å forhindre at hele den tradisjonelle elitekulturen gikk tapt, valgte han å forsøke å gjøre skillet mellom de to kulturene så uklart som mulig gjennom å gjøre høykulturen tilgjengelig for folket, for eksempel gjennom å "sovjetisere" de store russiske forfattere. I motsetning til situasjonen under Lenin var målet nå ikke å høyne det kulturelle nivået hos folket, men å senke kunsten ned på folkets nivå.

Noen av årsakene til at Stalin stoppet produksjonen av mysteriebaserte fortellinger har tett sammenheng med den sosialistiske ideologien. For det første brøt kriminallitteraturen med ideologien om de høyere mål i samfunnet: enhver handling med hensikt kun å underholde ble ansett som bortkastet tid og burde erstattes med viktigere sysler²⁷. Dessuten var vestlige kriminalintriger ubrukelige i sovjetisk sosialistisk-realistisk sammenheng, siden plottet enten går ut på at kriminalitet skal straffes for at det kapitalistiske samfunnet skal opprettholdes, eller at forbrytelsen er en "crime of passion", det vil si at kriminalitet indirekte er en del av menneskenaturen²⁸. Sovjetideologien tilsa at kriminalitet var skapt av sosiale årsaker og av urettferdigheten i det kapitalistiske samfunn, og dermed kunne kureres.

I tøværperioden etter Stalins død kom kriminalromanen i sin opprinnelige form delvis tilbake. De eneste "kriminalfortellingene" som overlevde i stalintiden kom i form av barnebøker, men nå ble det igjen utgitt kriminalromaner for voksne. Genrens største russiske navn på den tiden var Ivan Lazutin, Lev Šapovalov og Lev Šejnin. Særlig utenlandsk krim gjorde igjen inntog, faktisk var størsteparten av den oversatte litteraturen kriminalfortellinger. Dette gjaldt mest relativt "upolitiske" forfattere som Agatha Christie, som fikk ca 15 titler utgitt i Russland i tidsperioden 1966 til 1970²⁹.

På sent 1960- og tidlig 1970-tall dukket det opp mange nye "røde mysterieforfattere", blant andre Arkadij Adamov, Leonid Slovin, brødrene Vajner og først og fremst Julian

²⁵ Olcott, 2001, s. 4.

²⁶ A. M. Barker, 1999, "The Culture Factory: Theorizing the Popular in the Old and New Russia", *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, A. M. Barker (red.), Durham: Duke University Press, s.12-45, s. 25.

²⁷ Olcott, 2001, s. 4-5.

²⁸ Nepomnyashchy, 1999, s. 164.

²⁹ Olcott, 2001, s. 5.

Semenov. Den mest suksessrike blant de russiske nye detektivheltene var Semenovs dobbeltagent Maksim Isaev, som politisk korrekt nok infiltrerte nazistene³⁰. Det ble også laget en tv-serie av Semenovs *17 mgnovenija vesny* som ble uhyre populær blant det sovjetiske publikum. Det sies at til og med Brežnev skal ha vært så lidenskapelig oppslukt av serien at han flyttet på møter i Politbyrået for å ikke gå glipp av en eneste episode³¹. Uansett skapte de mange bøkene og tv-produksjonene økt popularitet for kriminalgenren.

I 1986 kom det første offentlige tegn på glasnostpolitikens innvirkning på samfunnet. Tre av sovjetlitteraturens mest sentrale forfattere vendte seg plutselig til kriminalgenren for å uttrykke sosiale standpunkter. Disse var Valentin Rasputin med sin roman *Požar*, Čingiz Ajtmatov med *Placha* og Viktor Astafjev med *Pečal'nyj detektiv*. Selv om ingen av dem skrev en kriminalroman i begrepets mest snevre betydning, brukte alle tre genrens strukturelle oppbygning til å skrive historier basert på reelle problemer i den sovjetiske virkeligheten³².

Det at tre i den grad betydningsfulle forfattere vendte seg til den lavt ansette kriminalgenren for å fremheve sosiale problemer kan ha flere årsaker. For det første var kriminalgenren populær blant folket, og budskapet nådde dermed frem til bredere lag. På midten av 1980-tallet var folk blitt lei av den grå massen av ”seriøs” offisiell litteratur. Deres oppmerksomhet måtte vekkes på annet vis, og til det egnet kriminalgenren seg godt. For det andre var genren svært veltilpasset glasnost- og perestrojkaperioden, gjennom at den kombinerer journalisme med det å stille det tradisjonelle russiske store spørsmål: «Кто виноват?». Genren passet ikke bare forfatterne godt; også forlagene var takknemlige for å ha en genre som virkelig solgte i den økonomiske omleggingsperioden. Og da de ideologiske begrensningene endelig forsvant eksploderte genrens popularitet³³.

Det er et tydelig mønster at trivillitteraturens blomstringsperioder har sammenfalt med perioder hvor sensuren har vært mer avslappet og den politiske situasjonen mindre spent. Dette er også situasjonen i dag. Dessuten har disse blomstringsperiodene ofte sammenfalt med de periodene hvor Russland har orientert seg mer mot vest. Sett med vestlige øyne er dette noe positivt; noe som gjør Russland mer ”normalt”. Vesteupeere har en tendens til å anta at russerne gjennom å adoptere vestlige væremåter har ønsket å bli som sine vestlige naboer. Dette er en ikke helt urimelig antagelse. Desto viktigere er det likevel å forstå at russerne også har andre grunner for denne tilnærmingen til Vesten. Fra et russisk synspunkt har ikke vestlige strømninger ukritisk blitt sluppet inn i samfunnet, tvert imot er de grundig overveid og bevisst

³⁰ Nepomnyashchy, 1999, s. 164.

³¹ Olcott, 2001, s. 5.

³² Olcott, 2001, s. 6.

³³ Olcott, 2001, s. 6-7.

adoptert. De er til og med forbedret av det russiske samfunnet³⁴. Så selv om mange i Vesten antar at den russiske eksplosjonen av trivillitteratur er en kopi av den vestlige arten, er dette bare halve sannheten. Den russiske trivillitteraturen er naturligvis forbundet med, og delvis basert på, den vestlige versjonen helt fra de første oversatte populærlitterære bøker kom på det russiske markedet for godt over hundre år siden. Samtidig er den transformert og tilpasset på en måte som gjør den spesifikt russisk, og har fått sine egne særegenheter.

3.2 Sosialistisk realisme og dagens trivillitteratur: videreføring eller brudd?

Det synes alminnelig å anta at dagens litteratur skiller seg markant fra den sovjetiske, politisk influerte litteraturen, og at den sosialistiske realismen er et isolert kapittel i den russiske litteraturhistorien. Likevel finnes det likheter også mellom denne og dagens trivillitteratur. Den amerikanske litteraturforskeren Katerina Clark argumenterer for en slik likhet³⁵. De politiske retningslinjene førte til at den sosialistiske realismen fikk en påtagelig formelstruktur, noe som også kjennetegner trivillitteraturen. Derfor lar det seg gjøre å sammenligne den med forskjellige trivillitterære genre slik som kriminallitteratur og serieromaner³⁶, selv om den sosialistiske realismen hadde et belærende og politisk aspekt som dagens trivillitteratur ikke nødvendigvis har videreført. Clark hevder videre at hensikten med den sosialistiske realismen var at den skulle fungere som en slags populærlitteratur. Målsetningen var å kombinere elitelitteratur og populærlitteratur, og slik gjøre begge deler tilgjengelig for hele folket. Den samme sammensmeltingen av genre kan anes også i trivillitteraturen i dag, om enn mer utilsiktet og ikke politisk motivert. Den tyske forskeren Birgit Menzel er også inne på disse tankene. Hun mener at den russiske trivillitteraturen i dag er preget av en mengde indre spenninger og sammensmeltinger av det sentrale og det marginale, det gamle og det nye, russiske og vestlige og det elitære og det folkelige³⁷.

Adele Marie Barker har et annet synspunkt. Hun mener at skillet mellom høy og lav kultur ikke har blitt mindre etter perestrojka, men tvert imot mer markant. Hennes påstand er at forringelsen av bøkernes kvalitet i noen grad kan skyldes systemets kollaps, nettopp siden

³⁴ Olcott, 2001, s. 7-8.

³⁵ Katerina Clark, 1985, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

³⁶ Clark, 1985, s. xi.

³⁷ Birgit Menzel, 2001, "Neue Entwicklungen der Russischen Printmedien und populären Literatur (1990er Jahre)", URL: http://www.fask.uni-mainz.de/inst/is/russisch/menzel/pdf/bochum_2001.pdf, s.1, [lesedato: 18.07.2004]

den sosialistiske realismen representerte utvisking av skillet mellom elitær og triviell kultur³⁸. Bortfallet av denne har ført til at avgrunnen mellom elitær og triviell litteratur synes å være enda mer markant nå enn tidligere i det russiske samfunnet. Dersom man tar som utgangspunkt den tidligste strømmen av triviallitteratur rett etter Sovjetunionens fall, kan hun ha rett. De politiske kravene som ble stilt til litteraturen ble så plutselig erstattet av markedets kommersielle krav at resultatet ble at mye lurvete litteratur ble pumpet ut. Denne periodens triviallitterære produksjon preges i stor grad av å *kun* innrette seg etter de kommersielle kravene om stort volum og rask inntekt, og resultatet ble at litteraturen fikk et utpreget ”lavkulturelt” preg. Da markedet hadde stabilisert seg noe ble også situasjonen tilrettelagt for flere individuelle prosjekter og mangfoldet økte. Med mangfoldet fulgte nesten uunngåelig et element av genresammensmelting og eksperimentering.

Det er ikke dristig å anta at den sosialistiske realismen har satt sitt preg på sin etterfølgende generasjon, og således ikke kan betraktes som en isolert episode i litteraturhistorien. Derfor kan det også tenkes at dens form og struktur har hatt en viss innflytelse på dagens triviallitteratur. Men selv om dagens triviallitteratur og den sosialistiske realismen har til felles hensikten om å være tilgjengelig for massene samt likheten i formelstruktur, er motivasjonen bak de to genrene grunnleggende forskjellig. Mens det var de politiske retningslinjene som i størst grad bestemte både form, innhold og hensikt i den sosialistisk realistiske genren, har det politiske aspektet liten betydning for dagens triviallitteratur, og er heller erstattet av økonomiske hensyn og innarbeidede, ikke-politiske genreregler. Det virker også usannsynlig at en sammensmelting mellom det elitære og det populære i dagens triviallitteratur, i den grad dette i det hele tatt forekommer, er resultat av et bevisst valg hos forfatterne. Det kan nok være rimeligere å anta at en slik sammensmelting i dag kommer mer av frihet til eksperimentering med genre, temaer og form, enn av et bevisst ønske om å knytte elitekulturen til massekulturen.

Akunins romaner stiller i denne sammenheng i en klasse for seg. Disse representerer i stor grad en sammensmelting av elitelitteratur og triviallitteratur, og etterligner dermed hensikten ved den sosialistiske realismen. Hans romaner er skapt gjennom å *bevisst* tilføre den triviallitterære genren elitærlitterære trekk, for eksempel gjennom litterære allusjoner. Det er ikke dermed sagt at forfatteren har noen bevisste ambisjoner om å nærme seg den sovjetiske genren, og det har neppe noen hensikt å direkte sammenligne Akunins verker med den politisk bundne sosialistiske realismen. Likevel kan man i hans verker heller se en videreføring av

³⁸ Barker, 1999, s.38.

denne sammensmeltingen enn et egentlig brudd med den. Fra dette synspunktet kan en årsak til hans, og for den saks skyld den triviallitterære genrens, store popularitet i dag, være at den viderefører den sosialistiske realismens struktur og form; at den altså nærmest er en form for litteratur som folk er vant til å forholde seg til.

Enkelte har også argumentert for at Akunins romaner på grunn av denne sammensmeltingen av kulturer er postmodernistiske i sin form. Blant andre Andrej Zacharov har diskutert dette fenomenet³⁹. Med utgangspunkt i Eco, Fiddler og Jenks argumenterer han for at romanene har mange ytre likheter med postmodernismen, slik som ironi, siteringer og tilsvarende intertekstuelle grep, og ikke minst utviskingen av grensen mellom elite- og masselitteratur. Zacharov konkluderer riktignok artikkelen med at de fleste forfattere i dag benytter seg av virkemidler som forbindes med postmodernismen. Derfor blir ikke dette noe spesielt ved bare Akunin, selv om sammensmeltingen mellom kulturer er bevisst og markant i romanene hans.

3.3 Kriminallitteraturen etter perestrojka

Da kommunismen falt forsvant forfatterens ideologiske definisjonsbakgrunn nærmest over natten. Dermed befant mange forfattere seg plutselig i den situasjonen å ha blitt fratatt sin diktervirkelighet. Det systemet som de med sitt forfatterskap hadde opponert mot, hadde forsvunnet. I det vakuumet som oppsto mellom den gamle og den nye epoken synes det å ha vært mangel på både handlekraft og litterære retningslinjer.

For underholdningslitteraturen skapte sensuropphevelsen og forlagsindustriens orientering mot markedsbehov grunnleggende gode forhold. Til tross for dette hadde også disse genrene startvansker. Selv om ikke kriminalgenren som sådan var ny i Russland, ble det for de fleste kriminalforfattere om å gjøre å raskt forandre sine helter. Den sovjetiske kriminalhelten hadde måttet oppfylle de kravene som den sosialistiske realismens normer og innenriksdepartementet stilte, og heltene var gjennomført positive. Brått representerte de det politiske systemet som så raskt hadde mistet sin legitimitet og blitt avslørt som korrupt⁴⁰. Mange forfattere hadde dessuten problemer med å tilpasse seg den nye kapitalistiske virkeligheten. I de første årene etter perestrojka strømmet det derfor på med hurtigoversatt vestlig litteratur, av typen Ian Fleming, James Hadley Chase, Tom Clancy og John le Carré⁴¹.

³⁹ Andrej Zacharov, "Boris Akunin: opyt kul'turologičeskogo analiza.", URL: <http://www.history-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm>, del 3 og 4. [lesedato: 10.09.2004]

⁴⁰ Nepomnyashchy, 1999, s.166.

⁴¹ Olcott, 2001, s.3.

Dette var også tilfellet på området litterær romantikk. Kjente vestlige romantikkforfattere som Danielle Steel og Barbara Cartland opptok snart store deler av markedet. De russiske forsøkene som ble gjort på å skrive innenfor denne genren ble raskt utkonkurrert av disse vestlige utgavene, som har forblitt dominerende. Situasjonen utviklet seg annerledes innen krimlitteraturen. Ganske snart dukket det opp en ny generasjon russiske krimlitteraturforfattere. Navn som Polina Daškova, Darja Doncova, Viktor Docenko og Aleksandra Marinina ble raskt kjent over hele landet. Disse utkonkurrerte snart de utenlandske forfatterne, og den russiske krimlitteraturen er en av de aller mest leste genrene i Russland i dag. Kriminalgenren delte seg i to undergenrer; *detektiv* og *bojevik*. *Bojeviken* er mest lik en action/thrillerroman, mens *detektiven* er en mer typisk mysterieløsningsroman. I denne oppgaven er det *detektiv* jeg vil konsentrere meg om, siden det er den av disse to genrene Akunin skriver i.

De nye russiske forfatterne var på mange måter produkter av den kommersialiserte kulturen og hensynet til markedskreftene. Den tidligere kulturelle eliten ble marginalisert, og på grunn av at de statssponsede institusjonene som støttet den nesten kollapset, dukket det opp en mengde nye forlag og utgivere som satset på mer lønnsomme produkter basert på rask omsetning. Etterspørselen etter disse produktene var og er stor. *Knižnoe Obozrenie* publiserte en undersøkelse foretatt i 1995 som bekrefter at krim og eventyrfiction var de mest populære kategoriene blant russiske lesere. 31,82 % av mennene og 26,23 % av kvinnene svarte at "detektiv" og "priključenija" var deres foretrukne lesestoff. Science fiction-fortellinger kom på andre plass totalt (19,23 % blant menn og 12,57 % blant kvinner); blant kvinner kom "ljubovnye romany" (22,04 %) nærmest etter krim i popularitet, mens den samme genren hadde en oppslutning på 9,8 % blant de spurte menn⁴². Kriminalforfatternes popularitet har holdt seg. I 2001 utga de ti mestproduserende forfatterne det året, D. Doncova, A. Buškov, E. Suchov, B. Akunin, I. Chmelevskaja, A. Konstantinov, M. Serova, A. Marinina, P. Daškova og T. Poljakova over 400 titler i opplag på til sammen 20 millioner eksemplarer. Samtidig som hele den russiske skjønnlitteraturen hadde et opplag på litt over 100 millioner eksemplarer i året, fikk Darja Doncova alene utgitt 40 titler med et samlet opplag på svimlende 5,2 millioner⁴³.

⁴² Nepomnyashchy, 1999, s. 183.

⁴³ Michail Nenašev, 2002, "Otlučat li rossijan ot knigi?", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg202002/Polosy/art3_1.htm, [lesedato:16.02.2003]

3.4 Boris Akunin – belletrist eller ”ekte” forfatter?

Boris Akunin er utvilsomt et av de mest vellykkede eksemplene på hvordan de nye, nasjonale kriminalforfatterne inntok markedet. Etter at salget av Fandorin-serien tok av har opplagene nådd svimlende høyder⁴⁴. En av årsakene til Akunins store suksess er utvilsomt at bøkene synes å appellere til alle sosiale og kulturelle samfunnslag, i motsetning til mye av den andre kriminallitteraturen, som kultureliten i mange tilfeller har fordømt som laverestående. Skribenten og litteraturanmelderen Konstantin Mil'č'in skriver betegnende at: ”Сюжет «Азазеля» в нашей стране известен и дворнику, и академику”⁴⁵. Akunin legger da også ut ”åte” for de forskjellige lesertypene, som jeg kommer tilbake til under.

Akunin kaller seg for ”belletrist”, og ikke for forfatter⁴⁶. Forskjellen ligger, ifølge ham selv, i det at en forfatter skriver ”for seg selv”, mens en belletrist skriver for leseren⁴⁷. Altså er han ingen ”ordentlig” forfatter, fordi: ”en ekte forfatter skriver fordi han må. Han kan ikke la være. Jeg gjør det bare for moro skyld. Og så tjener jeg masse penger”⁴⁸. Selv om Akunin villig vekk innrømmer at han skriver for moro skyld og for pengene, forbindes han ikke umiddelbart med lettlest kiosklitteratur. Han leker seg med språklige og litterære virkemidler, med hint til både klassisk russisk litteratur og til de forskjellige kriminalgenrene. Bøkene har forsiktige anstrøk av humor og komedie, og man skal være godt bevandret i historien for å finne faktafeil vedrørende epoken han lar handlingen foregå i. Hans romaner har ganske enkelt et snev av elitekultur over seg. Andrej Ranč'in uttrykker i sin artikkel ”Romany B. Akunina i klassičeskaja tradicija” det som synes å være en gjengs oppfatning: «Борис Акунин явственно отличается от прочих отечественных детективщиков и «триллерщиков». Он сложнее, то есть культурнее»⁴⁹. Dessuten skiller den elegante gentlemanen Fandorin seg ut blant de mange bombekastende machohelter som befolker store deler av den postsovjetiske kriminallitteraturen. Valerij Lebedev har kommet med en forholdsvis enkel, men dekkende forklaring på hvorfor behovet for Akunins kriminalromaner var så stort. Blant alle de brystfagre damene og fryktløse machomennene, vokste det frem et savn etter en normal helt:

⁴⁴ Galina Jusefovič, 2002, ”Fandorin: istorija uspecha”, *Eženedel'nyj Žurnal*, URL: <http://old.ej.ru/008/tema/04/pv.html> [Printed.html](#), [lesedato: 15.03.2004].

⁴⁵ Konstantin Milč'in, 2004, ”Erast Fandorin – Supermen”, *Knižnoe obozrenie*, URL: <http://www.knigoboz.ru/news/news1365.html> [lesedato: 15.09.2004]

⁴⁶ Mens vi i Vesten ofte er av den oppfatning at ”belletristikk” betegner enhver form for skjønnlitteratur, kan mye tyde på at russerne oppfatter begrepet noe mer snevert. Den russiske betegnelsen ”belletristikk” synes å innbefatte også den generelle betydningen, men brukes oftest om underholdningslitteratur av det lettere slaget.

⁴⁷ Aleksandrov, 2001.

⁴⁸ Plesner, 2002

⁴⁹ Ranč'in, 2004, s. 236.

Умному, пронизательному, обаятельному, везучему. Самому человеческому человеку. Даже немного обольстительному, с успехом у дам. Не у тех, с гранатами. И чтобы текст был тонким, в меру ироничным, с литературной игрой в реминисценции, со стилизацией, немного пародийным, наспигованный историческими реалиями и всяческой культурологией⁵⁰.

Nå må det bemerkes at Fandorin ikke egentlig er en påfallende normal karakter, med sine nærmest overmenneskelige overlevelsessevner og sitt hell, men han er i det minste mer menneskelig enn de primitive actionheltene som er å oppdrive i mange av dagens kriminalromaner.

Rančín stiller også spørsmålet om hvor i det litterære landskapet Akunin befinner seg:

Так кто же он такой, Борис Акунин: «массовик-затейник», шутовски надевающий личину «высокого» писателя, или истинный творец, возносящий до высот «настоящей» словесности сюжеты и мотивы, коими обычно пробавляются сочинители авантюрных романов?⁵¹

Diskusjonen om hvorvidt Akunin er en avansert forfatter av triviallitteratur eller en leken forfatter av mer ”seriøs” skjønnlitteratur føyer seg inn i kritikernes debatt om ”høy” og ”lav” litteratur og om den angivelige litterære krisen Russland gjennomgår. Selv om de fleste er enige om at Akunin skriver gode kriminalromaner, er det ikke alle som vil vedkjenne seg genren han skriver i. At en kriminalforfatter kan frembringe litteratur av såpass høy standard representerer nærmest et problem for kritikerne. Pavel Basinskij åpner sin artikkel ”Štil’ v stakane vody. Boris Akunin: pro et contra.” med en betegnende situasjonsbeskrivelse:

Однажды весьма начитанная и живо интересующаяся литературными новинками моя знакомая со смущением и даже с некоторым страхом призналась мне, что ей нравится проза Акунина, больше того, она с нетерпением ждет выхода каждой его новой книжки. «Что же вас смущает?» - спросил я. Ну как же, воскликнула она, ведь это несерьезный писатель!⁵²

Den postsovjetiske litterære epoken har vært preget av den russiske maksimalistiske tankegangen, som har gitt seg utslag i fokusering på at forfatterne enten er geniale eller banale. Et begrep om litteratur som er *godt skrevet*, verken mer eller mindre, har i stort sett vært

⁵⁰ Valerij Lebedev, 2000, ”Pisatel’ v Rossii bol’še čem pisatel’”, URL: <http://www.lebed.com/2000/art2355.htm> [lesedato: 21.04.2003].

⁵¹ Rančín, 2004, s.237.

⁵² Pavel Basinskij, 2001a, ”Štil’ v stakane vody. Boris Akunin: pro et contra.”, *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg212001/Literature/art6.htm, [lesedato:15.07.2004].

fraværende. Forsøkene på å definere Akunins prosa bunner ut i nettopp dette problemet; bøkene hans befinner seg et sted midt i mellom. Påfallende nok er det kritikerne som virker mest opptatt av å definere Akunins litterære posisjon; forfatteren selv er ikke spesielt pretensios når han uttaler seg om sine litterære ambisjoner. Han har sagt at han begynte å skrive krim for sin kone, som leste mengder av krim og hele tiden klaget over hvor dårlige de var. Akunin bestemte seg da for å skrive en krim som hun kunne like og ikke være flau over bli sett offentlig med⁵³. Han sier også at han ikke har satt seg som mål å «писать лучше Тургенева. Мое дело – развлекать читателя⁵⁴». Samtidig ser han ikke ned på forfatterrollen, og mener at det å skrive også er et seriøst anliggende, uten at han ser noen mening i å genreinndele litteratur annet enn etter rent subjektive kriterier. Det man selv synes er god litteratur er god litteratur, og det man synes er dårlig er dårlig, uansett hvor mye ”klassiker” det enn måtte være⁵⁵.

Gjennom avvik fra den triviallitterære normen tilfører Akunin sine bøker flere forskjellige lag, som i sin tur appellerer til ulike lesere med ulike forutsetninger. Det er fullt mulig å lese bøkene som ren underholdning uten å fundere noe særlig over, eller i det hele tatt legge merke til, forfatterens mange skjulte hentydninger til personer og hendelser, om det så er hint til den russiske klassiske litteraturen eller mer og mindre skjulte hentydninger til både historiske og nålevende samfunnspersonligheter. Her kan man selv velge hva man vil se og på hvilket plan man vil løse puslespillet; horisontalt eller med vertikale dykk. Dette sørger for at leseropplevelsen utvides. Blant ”akunistene” har det nesten blitt en folkesport å spore opp flest mulig av allusjonene, som ikke alltid er like lette å få øye på under den primære handlingen. Dette grepet gir utvilsomt den svært beleste Akunin et skjær av legitimitet hos de som er opptatt av å rangere bøkene høyt oppe på kvalitetsskalaen, selv om kriminalgenren tradisjonelt ikke har stått høyt i kurs hos litteraturkritikerne. Akunin har åpent innrømmet at hans litterære prosjekt også er et forretningsprosjekt⁵⁶, og at han altså er en kommersiell forfatter. Likevel har hans skrivestil, lek med genre og med den for russerne så velkjente klassiske litteraturen skapt mye hodebry for kritikere som er opptatt av rangering av litteratur og av det såkalte kulturelle forfall som påstås å ha kommet med kommunismens fall og det påfølgende kaotiske samfunnsbildet.

⁵³ Intervju med Marina Murzina, 2000, ”Boris Akunin načal sočinjat’, čtoby razvleč’ ženu”, *Argumenty i Fakty*, URL: http://www.aif.ru/online/aif/1045/12_02, [lesedato 10.02.2003].

⁵⁴ Murzina, 2000.

⁵⁵ Intervju med Elena Semenova, 2002, "Akuna-čitata!", *Argumenty i Fakty*, URL: http://www.aif.ru/molodoy/411-412/03_01.php [lesedato:10.02.2003]

⁵⁶ Aleksandrov, 2001.

3.5 Kritikernes synspunkter og litteraturens angivelige forfall

Det er som sagt ingen overraskelse at samfunnssituasjonen har påvirket litteraturen. Ingen går lenger ut fra at russerne er det mest lesende folket i verden. Likevel er det bemerkelsesverdig hvordan lese-mønsteret har endret seg. Selv om antall publiserte titler har holdt seg relativt stabilt siden 1990 (41 234 i 1990, 36 244 i 1996), har antallet trykte eksemplarer gått mye ned (1553 millioner i 1990, 422 millioner i 1996). Samtidig øker det antall russere som ikke kjøper bøker – i 1996 gjaldt dette så mye som en fjerdedel av befolkningen⁵⁷. Som nevnt over leser de for det meste alt annet enn klassikere, og mange går nå så langt som å kalle forandringen for et kulturelt forfall. Det har vært en tendens til å skylde på leserens degenererte smak heller enn å se på de bøkene som har blitt utgitt i de ”seriøse” genrene. Sensurens diktatur skal angivelig være avløst av diktaturet som består av massenes smak. Andre igjen mener at den nye utviklingen er en naturlig fortsettelse av litteraturhistorien, og at det ikke er noen grunn til å hisse seg opp over at folk leser trivallitteratur.

Akunins rolle i det postsovjetske litteraturbildet, enten det er som representant for trivialgenren eller som frittstående forfatter, er det delte oppfatninger om. Det er lett å finne eksempler hvor Akunin får ros for sine bøker, særlig for skrivestilen. Og Pavel Basinskij treffer spikeren på hodet når han skriver at Akunin behersker noe mange seriøse forfattere ikke klarer, nemlig gjennom imponerende håndverk å skape et troverdig subjett med levende personligheter⁵⁸. Det hersker stort sett enighet om at Akunin er flink til å skrive spennende bøker. Men Akunins store popularitet blant publikum, store oppmerksomhet i media, kommersielle produksjon og ikke minst det faktum at han har blitt tildelt formelle utmerkelser for sitt arbeid gjør ham til formål for mer inngående diskusjoner. Spørsmålet dreier seg i stor grad om hvorvidt det at Akunin, som representant for trivialgenren, får så mye oppmerksomhet og så stor plass på det nye litterære markedet, er et tegn på litteraturens forfall.

Et eksempel på den ene sidens synspunkter på hvordan den siste tidens litteraturutvikling skiller seg fra tidligere, er direktøren i forlaget *Russkaja kniga*, Michail Nenaševs, uttalelse i *Literaturnaja Gazeta*:

Чтение не просто форма досуга, а образ жизни людей. И совершенно не случайно последнее десятилетие социального и духовного разлома ознаменовалось тем, что книги и чтение перестали быть непременным атрибутом образа жизни россиян. Всё более реальной становится опасность

⁵⁷ Olcott, 2001, s.1.

⁵⁸ Basinskij, 2001a.

регрессивного движения российского общества – от духовности и образованности к невежеству и мракобесие⁵⁹.

Nenašev er en av dem som tror trivillitteraturen, inkludert Akunin, er skadelig for befolkningens leseevner og respekt for litteratur. Han spør om ikke atmosfæren i dagens samfunn hindrer den russiske tradisjonelle respekten for bøker. Han mener at markedet har deformert publikasjonspraksisen gjennom å gi plass til forleggere og forfattere av hurtigproduserte thrillere på bekostning av seriøse utgivelser. Nenašev er rett og slett bekymret for hvorvidt det russiske folk skal slutte å lese bøker, og mener at både regjeringstiltak som høyere skattlegging av bøker og den markedsbaserte trivillitteraturen, som inkluderer Akunin, har skylden for den litterære analfabetiseringen.

Ikke alle går like langt i å fordømme den litterære utviklingen, men det synes å herske en viss overensstemmelse om at degenereringen er et faktum, det er bare måten å forholde seg til den på som varierer. Alla Latynina er av dem som mener at ingenting har blitt produsert av litteratur i Russland de siste tiårene som faller inn under kategorien ”må leses”: «...ничего того, что было бы стыдно не прочесть, литература за минувшее десятилетие не произвела»⁶⁰. Mange utgivelser kan kategoriseres som ”kan leses”, uten av den grunn å være minneverdig litteratur. Både Booker- og Antibooker-prisen har manglet verdige vinnere. Men at leserne har bedratt litteraturen er hun ikke enig i, det er heller omvendt: publikum vender samtidslitteraturen ryggen fordi den er for selvsentrert og ikke kan gi leseren svar på det spørsmålet som er viktig for dem, nemlig «Что с нами происходит?» Forskjellen mellom tidligere tiders mesterverk og dagens samtidslitteratur er at de bøkene som har blitt klassikere har gitt svar på dette spørsmålet, eller i det minste berørt en nerve i samtiden, noe dagens samtidslitteratur *ikke* gjør. Leseren, som ikke finner det han søker i samtidslitteraturen, vender seg til masselitteraturen og finner at den også inneholder et bilde og en analyse av virkeligheten. Det er vanlig å se ned på en slik leser og gi uttrykk for at kvalitetslitteratur er forbeholdt eliten. Latynina setter riktignok et kritisk spørsmålstegn ved om hvorvidt fravær av masseappell er et tegn på kvalitet, men tviler på at løsningen på dagens litterære krise ligger i folkelig kultur. Det er bedre samtidslitteratur som må til⁶¹.

At Akunin ble tildelt Antibooker-prisen i 2000 finner Latynina nærmest latterlig, men av den grunn at prisen gikk til en kriminalroman og ikke som kritikk av Akunin selv:

⁵⁹ Nenašev, 2002.

⁶⁰ Alla Latynina, 2001, ”Sumerki Literaturny”, *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg472001/Polosy/art1_3.htm, [lesedato: 16.02.2004]

⁶¹ Latynina, 2001.

A самое смелое решение Антибукера – наградить детектив Акунина. Но мне кажется, что умный литературовед Чхартишвили скорее обидится за литературу, чем обрадуется за Фандорина, если того провозгласят главным героем последнего литературного десятилетия XX века⁶².

Det er tydelig at Latynina ikke anser Akunin som noen stor forfatter, men at hun ser ham som det han tross alt selv hevder å være: en underholder.

En som tyr til kraftigere kritikk av Akunins produksjon er Vladimir Bondarenko. Han mener at trivillitteraturen ikke er et naturlig fenomen som vokser frem fordi samtidslitteraturen ikke holder mål, men noe som tar opp plassen slik at samtidslitteraturen ikke slipper til. Bondarenko kaller hele fenomenet for *Akuninščina*, og mener at Akunin er en rent kommersiell forfatter som ikke burde regnes som seriøs⁶³. Tvert imot synes han det er hårreisende at seriøse forfattere må vike for at forfattere som Akunin skal kunne trekkes frem. Med Akunin har Russlands liberale kultur fått et hardt slag:

Борис Акунин – не художник, и живет не по законам искусства, а по законам бизнеса, он писал не книгу, а выстраивал коммерческий проект, в конце концов – это его дело. Но то, что его торжественно ввели в серьезную литературу сначала журнал «Новый мир», а затем и жюри Антибукера, говорит о полнейшем кризисе идеологии местного либерализма⁶⁴.

Særlig ille er det, ifølge Bondarenko, at *Koronacija* vant Antibookener-prisen i 2000, særlig på grunn av det han ser som ren sverting av tsar Nikolaj II og hans familie. Det er en skam for samtidens litteratur: «Лауреатом стал Борис Акунин со своей «Коронацией»[...] Это же позор для всей нынешней культуры. [...] Такой грязи, какую вылил Акунин в «Коронации» на всю императорскую семью, не потребляли даже в советское время»⁶⁵.

Bondarenko har utvilsomt rett i at blant andre Akunin tar stor plass på det russiske bokmarkedet, men deler ikke Latyninas formildende syn på *hvorfor* det er slik. Den mer reaksjonære Bondarenko synes å oppfatte fenomenet som ren kommersiell utbytting av seriøse forfattere, og ikke som resultat av lesernes ønsker og samtidslitteraturens utilstrekkelighet. Masselitteraturen oppfattes nærmest som en parasitt i samfunnet.

⁶² Latynina, 2001.

⁶³ Vladimir Bondarenko, 2001, "Akuninščina. (Zametki Zoila)", URL: <http://zavtra.ru/cgi//veil//data/zavtra/01/373/81.html>, [lesedato: 30. 06.2003]

⁶⁴ Bondarenko, 2001.

⁶⁵ Bondarenko, 2001.

Både Latynina og Bondarenko har argumenter som det er verdt å legge merke til, og i realiteten ligger nok sannheten et sted midt i mellom. Det kommersielle aspektet er relativt nytt i russisk litteratur og kan sikkert oppfattes som tabu. At kunst er kommersiell er tradisjonelt ikke velsett i kultureliten, men slik samfunnsstrukturen har endret seg i Russland i dag vil ingen kunne ignorere kapitalen som en av de viktigste aktørene fremover. Også utgivere av ”seriøse” bøker styres av penger. Derfor er det ikke nødvendigvis galt å forholde seg til realitetene, slik forlagsbransjen og Akunin gjør. At Akunin vant Antibooker-prisen er nok mest et uttrykk for Latyninas poeng, folket velger den forståelige triviallitteraturen fremfor den seriøse samtidslitteraturen som ikke gir de svarene folk ønsker. Mye kan tyde på at samtidslitteraturen ikke er direkte dårlig, men dårlig tilpasset. Dessuten fører, som vi har sett i Vesten, globalisering og kommersialisering til at folk blir vant til at ting går raskt og er mer effektivt. Det er rett og slett for krevende å lese seriøs litteratur, ikke fordi folket er dummere enn før, men fordi det er mer utålmodig.

At det for noen kan virke uspiselig at Akunin går til angrep på den russiske tsarfamilien er et interessant fenomen i seg selv, særlig sett med vestlige øyne. Mens vi i Vesten har en tendens til å tro at alt som har med både førrevolusjonær og sovjetisk undertrykkelse for lengst er kastet på historiens skraphaug, er det i Russland tydelig at enkelte ting oppfattes som hellig. Som tsarfamilien og den russiske førrevolusjonære storhetstiden tydeligvis er for Bondarenko. Og ikke bare for Bondarenko; faktisk ble tsar Nikolaj II og hans familie kanonisert til helgener så sent som i år 2000. På nesten tilsvarende måte kan man oppfatte det forhold at nostalgien for stalintiden stadig synes å øke. Fakta om redsler og terror synes å blekne, og i stedet fokuseres det på at Stalin vant den store fedrelandskrigen. Nå kan man ikke uten videre sammenligne Stalin og tsaren, men at Akunin har truffet et ømt punkt hos flere med *Koronacija* er tydelig. På den annen side kan man innvende at Bondarenko kan ha lest ironiseringen med vel stort alvor og gått glipp av mye av den formildende humoren Akunin demper sine beskrivelser med.

3.6 Litteraturens frelse gjennom ”chorošo sdelannaja kniga”

Selv om Latynina og andre med henne kan ha rett når de sier at den russiske samtidslitteraturen er mindre bra, må man ta i betraktning vanskeligheten ved å vurdere verker i sin egen samtid og å se hvilken status de vil få i ettertiden. På samme måte kan man beholde et unyansert bilde også av triviallitteraturen. Det er heller ikke første gang litteraturens død er proklamert.

Litteraturkritikeren og skribenten Aleksandr Genis skriver i sin artikkel ”Perestroika as a Shift

in Literary Paradigm” at den russiske litteraturen i og etter perestrojkaperioden i sitt søk etter et litterært kompromiss mellom fortiden og fremtiden endte opp med å være verken sovjetisk eller russisk⁶⁶. Resultatet var at alle genrer degenererte til journalisme, og det ble sagt at litteraturen hadde utspilt sin rolle. Men, sier Genis, dette har skjedd før. For eksempel begynte Belinskij sin karriere med det desperate utropet: «У нас нет литературы!», hvoretter han presterte å fylle tretten bind med litteraturkritikk om denne påstått ikke-eksisterende litteraturen. Majakovskij proklamerte kunstens død og kastet de russiske klassikere overbord⁶⁷. Dette kan tyde på at nåtidens kritikeres klager ikke er unike, og kanskje ikke verdt all oppmerksomhet. Det er likevel ikke til å komme fra at perestrojka representerte starten på en ny tid, og, med Genis’ ord, slutten på Utopia. Så vel det klasseløse samfunn som det hellige Russland hadde nå utspilt sin rolle. Russland kunne ikke velge å gå bakover, hvor mye enn fortiden fristet⁶⁸. Nå gjaldt det å tilpasse seg den nye virkeligheten, og ikke minst den uvante globaliseringen. Genis sier at det viktigste for å få den postsovjetiske litteraturen på rett kjøll igjen, er å lære å beherske den vestlige massekulturen og samtidig skape en egen. Men hvordan kan man overvinne 70 års isolasjon, integreres i den kosmopolittiske moderne massekulturelle verden, og samtidig med et fruktbart resultat utnytte situasjonen til å utforske eget potensiale? Genis mener at svaret ligger i utviklingen av nye litterære former, og at disse bare kan oppstå innenfor populærkulturens rammer⁶⁹. Både i Vesten og i Russland har mysterieromaner og science fiction vært populærkulturens prominente genre. Disse bøkene bør derfor ikke avvises med avsky, men undersøkes nærmere. For er ikke disse genrene nettopp av den typen som formalisten Viktor Šklovskij sikter til når han snakker om prosessen hvor de lave genre skal løftes til de høye genre og gradvis ta deres plass⁷⁰? I kriminalgenren har tilnærmingen mellom elite- og masselitteratur funnet et bra grunnlag. Genis bruker her som eksempel Umberto Ecos *Rosens Navn*, som kombinerer semiotikkens kunst med Sherlock Holmes’ metoder. Det virker som om det er denne kombinasjonen mange leter etter også i Akunins produksjon. Sannsynligvis har diskusjonene omkring Akunins forfatterskap vært knyttet til håpet om at den profilerte kulturpersonligheten Čchartišvili, alias Akunin, kunne være den som igjen løftet russisk litteratur opp til et respektabelt nivå, selv om det var gjennom en underholdningsgenre. Hans bakgrunn som oversetter, redaktør og litteraturviter skapte enda høyere forventninger.

⁶⁶ Aleksandr Genis, 1999, ”Perestroika as a Shift in Literary Paradigm”, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Mikhail Epstein (et.al.), New York, Oxford: Berghahn Books, s.87-102, s.87.

⁶⁷ Genis, 1999, s. 94.

⁶⁸ Genis, 1999, s. 94.

⁶⁹ Genis, 1999, s. 98.

⁷⁰ Genis, 1999, s. 99.

Med historikeren Galina Uljanovas ord; mange trodde tiden hadde kommet for en russisk Umberto Eco eller Borges⁷¹.

Akunin har utvilsomt blitt tildelt en viktig rolle i skapelsen av den nye nasjonallitteraturen. Det kan virke underlig at mens Akunin selv ikke på noen måte tar avstand fra at han skriver for å underholde leseren, kan kritikere og kommentatorer ikke enes om hvor han skal plasseres litterært. Årsaken til at det i det hele tatt er viktig å definere Akunins litterære status kan ligge i den identitetsbyggingen som Russland har vært nødt til å ta stilling til etter samfunnsomveltningene. Dersom det angivelige kulturelle forfall er et faktum er det naturligvis behov for å fylle det vakuumet som oppsto i kjølvannet av omleggingen. Nesten intuitivt kan man forstå at den kulturelle eliten ville stille seg skeptisk til det som fylte dette vakuumet, nemlig masseprodusert triviallitteratur, særlig av den importerte sorten. Det å se den nasjonale elitelitteraturen erstattes av ”husmorpornografi” og unyansert voldsromantikk, til alt overmål utenlandsk, kan ikke ha vært spesielt oppmuntrende. Situasjonen bedret seg noe da russiske forfattere selv begynte å produsere romaner. Men heller ikke de fleste av disse kunne leve opp til den høye standarden eliten hadde satt. Derfor ble det knyttet store forventninger til litteraturviteren og oversetteren Čchartišvili, forventninger som han selv ikke så som sin oppgave å oppfylle. Mye kan tyde på at det litterære samfunn hadde høyere ambisjoner enn forfatteren selv når det gjaldt litteraturens frelse. Ikke dermed sagt at hans litterære produksjon er underlegen samfunnets krav, bare at dersom den er god nok til å oppfylle disse er det sannsynligvis ikke fordi Akunin har tatt mål av seg til å være den postsovjetiske underholdningslitteraturens frelser. Uansett ambisjonsnivå er det viktigste kanskje at Russland har fått en nasjonal forfatter å være stolt av.

Som Genis har også Pavel Basinskij en pragmatisk innstilling til det angivelige litterære forfallet etter perestrojka. Ikke bare Belinskij og Majakovskij har vært kritiske til litteraturen i sin samtid; de fleste kritikerne på 1800-tallet samt gullalderens forfattere har også vært mer eller mindre enige om litteraturens fravær, fattigdom og lavhet. I sølvalderen var det noe bedre, sier Basinskij, men også i denne perioden ble kritikken innledet med Merežkovskijs artikkel ”O pričinach upadka i o novych tendencijach sovremmenoj russkoj literatury”⁷². Så selv om mange synes å mene at situasjonen aldri har vært verre enn nå, er tendensen til å snakke om litteraturens død i egen samtid ingen nyhet. Russland *har* litteratur, sier Basinskij, god litteratur. Det er bare viljen til å lese den som mangler. Leseren og forfatteren må tilpasse seg

⁷¹ Galina Uljanova, 2000, ”Parodija na pravdu. Kak obfandorivajut istoriju Rossii”, *Nezavisimaja Gazeta*, URL: http://exlibris.ng.ru/printed/margin/2000-06-15/8_parody.html, [lesedato:21.08.2003]

⁷² Pavel Basinskij, 2001b, ”Literaturnye Gadanija”, *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg492001/Polosy/art7_1.htm, [lesedato:21.07.2004]

den nye kyniske virkeligheten. Det nytter ikke å gjemme seg for realitetene, og dette synes Akunin å ha forstått. Han har med sitt publikumsvennlige og kommersielle prosjekt tilpasset seg realitetene, nesten uten å prostituere seg litterært⁷³.

Andrej Nemzer, som ikke synes litteraturen etter perestrojka er så dårlig, er også inne på de samme tankene:

В начале 90-х у нас, с одной стороны, постоянно печаталась превосходная проза (да и поэзия была не дурна) [...] с другой же – критики разных направлений (включая и тех, кто энергично споспешествовал публикациям новых работ), расходясь в оценках и интонациях, были единодушны в главном: занавес упал, великая словесность кончилась, мы если не в «конце истории» (литературы больше нет и не будет), то в «промежутке», каковой установился «всерьез и надолго»⁷⁴.

Kanskje kan selve den pessimistiske tankegangen hos kritikerne ha fungert som selvoppfyllende profeti. I det minste vil den generelle oppfatningen om litteraturens degenerering kunne føre til urettferdig vurdering av nye verker. Fokuset har ligget mer på fraværet av genialitet i de tradisjonelle genrene enn på fremvekst av nye.

Flere av de som stiller seg positive til den nye litteraturen synes å ha en kritisk innstilling til nettopp kritikernes rolle, men Vladimir Romanovskij går mer spesifikt til angrep på den kommersielle delen av systemet, nemlig forlagsbransjen. Han mener at den herskende meningen om at samfunnet får den litteraturen det fortjener, og at forlagene bare følger publikums ønsker, er naiv⁷⁵. Sensuren har ikke blitt avløst av et diktatur bestående av massenes smak, men av forlagenes krav. Det er nettopp på grunn av forlagenes virksomhet at samfunnet ikke får den litteraturen det fortjener og trenger, men i stedet blir oversvømt av voldslitteratur, i særdeleshet *bojeviker* og *detektiver*. At leserne kjøper denne slags litteratur i så store mengder finner Romanovskij underlig; den nære fortiden tatt i betraktning er det rart at folk har et så enormt behov for voldsbeskrivelser. Likevel kjøper de bøkene fordi de er billigere og lettere tilgjengelige enn den seriøse litteraturen, og ikke minst fordi det offentlige biblioteksystemet med gratis utlån holder på å gå i oppløsning. Det er altså ikke forfatternes skyld at det produseres mye voldslitteratur, men utelukkende forlagenes. Romanovskij

⁷³ Basinskij, 2001b.

⁷⁴ Andrej Nemzer, 2003, *Zamečatel'noe desjatiletie russkoj literatury*, Moskva: Zacharov. s. 8.

⁷⁵ Vladimir Romanovskij, 2003, "Železnye ob''jatiija "kriminalizdata"", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg062003/Polosy/art7_1.htm [lesedato: 25.07.2004]

impliserer også at det leserne egentlig ønsker og trenger er den ”seriøse” litteraturen, fremfor *detektivy* og *bojeviki*⁷⁶.

Som vi ser er det mange synspunkter på litteratursituasjonen etter perestrojka og spesielt på den stillingen triviallitteraturen har i perioden. Både kritikerne, forfatterne og markedet har fått skylden for situasjonen og hvordan den oppfattes. Genis er en av de ganske få som ser potensialet i trivialgenrene, som et felt hvor høy og lav litteratur kan smelte sammen. Denne mellomposisjonen er ellers viet lite oppmerksomhet av den postsovjetiske kultureliten. Som nevnt har epoken vært preget av den russiske maksimalistiske tankegangen, som har ført til at forfatterne har blitt bedømt ut fra en skala som kun består av to ytterpunkter: det geniale og det helt elementære og banale. Nettopp dette fenomenet har forfatteren og skribenten Nikolaj Klimontovič grepet fatt i i sin artikkel ”Apologija srednego”⁷⁷, der han etterlyser at de gjennomsnittlige bøkene, som det er aller flest av, får sin skjerv av oppmerksomhet og ros. Fordi: «Именно они, по сути дела, составляют корпус текущей словесности, именно их в основном и читает читатель. Но очень не жалуется критика»⁷⁸. Derfor er det underlig at det ikke eksisterer noe begrep om ”chorošo sdelannaja kniga” blant de russiske kritikerne. Tvert imot: «Сплошные крайности: или бездарь – клеймо негде ставить, или уж сразу гении, пусть и опубликовал одну-единственную повестушку»⁷⁹.

Klimontovič mener, i likhet med Basinskij, at samtidsprosaen i dag mangler sugett. Derfor velger leserne heller bøker som *Ringenes Herre* og *Harry Potter*, der sugett er klart og tydelig. Forfatterne burde stige ned fra sine høye hester og innse sine svakheter: «Ну, сидите гордо в башне из слоновой кости, когда не уж никак не меньший интеллеktуал, чем вы, сочиняет детективы вроде «Имени розы»»⁸⁰.

Det er ingen større tvil om at forfatteren som Klimontovič har i tankene her er Boris Akunin, noe han også uttrykker litt senere i artikkelen:

Вот близкий пример и образец высокого трэша, если таковой существует, – "Азазель". Автор явно на гениальность не претендует. В этом лучшем его романе о Фандорине современная часть на удивление плоха. Но зато, когда ему есть что сказать, когда речь об истории, здесь он на коне. И перо вдруг становится уверенным, и детали прелестны. И герои живые.... Вот это хороший

⁷⁶ Romanovskij, 2003.

⁷⁷ Nikolaj Klimontovič, 2004, ”Apologija Srednego”, URL: http://www.gazeta.ru/comments/2004/07/a_135353.shtml?print [lesedato: 28.07.2004].

⁷⁸ Klimontovič, 2004.

⁷⁹ Klimontovič, 2004.

⁸⁰ Klimontovič, 2004.

пример добротной средней литературы, написанной честно и натруженной рукой⁸¹.

At det er nettopp denne posisjonen Akunin sikter seg inn mot er tydelig ut fra forfatterens egne uttalelser. Også han påpeker det faktum at det ikke eksisterer noen alminnelig underholdende litteratur for den raffinerte leser i Russland:

У нас ведь или «Преступление и наказание», или «Братва на шухере», середины нет, а вот нормального развлечения для взыскательного читателя, чем в Европе были «Три мушкетера», потом Агата Кристи, Честертон, в России не было никогда⁸².

Akunin befinner seg et sted midt i mellom det geniale og det trivielle, noe som skyldes både skrivestil, genrevalg og den dobbeltbunnede handlingen, men også forfatterens evne til å foreta bevisste brudd med genreforventningene. Artikkelen med den talende tittelen ”Boris Akunin: Čtivo dlja umnikov ili popsa?”⁸³ tar også opp dette fremtredende trekket ved Akunins produksjon. Artikkelforfatteren Ekaterina Efimova skriver at selve tiden krevde en slik roman:

Занимательного, остросюжетного, легкого и при этом познавательного, эстетского, интеллектуального романа потребовала само время. Такого, который уничтожил бы деление на профессионального и непрофессионального читателя. Который все читали бы с равным, одинаковым интересом⁸⁴.

Sannsynligvis er det dette tomrommet i litteraturen Akunin har kommet til å fylle, og derfor han har blitt så populær hos mange lag i befolkningen. Men nettopp på grunn av mangelen på anerkjennelse for og begrep om en slik ”mellomklasse-litteratur” har Akunin blitt et slikt tvilstilfelle blant kritikerne, som på den ene side må anerkjenne hans dyktighet, og på den annen side ikke kan se bort i fra den tradisjonelt mindre anerkjente kriminalgenren han skriver i.

⁸¹ Klimontovič, 2004.

⁸² Verbieva, 1999.

⁸³ Ekaterina Efimova, 2001, ”Boris Akunin: čtivo dlja umnikov ili popsa?”, *Argumenty i Fakty*, URL: http://www.aif.ru/online/moskva/420/18_02, [lesedato:10.02.2003].

⁸⁴ Efimova, 2001.

3.7 Fra monokultur til multikultur: den nye forfatteren og den nye leseren

Litteraturforskeren Maria Černjak har i sitt kapittel i læreboken *Russkaja literatura XX veka*, ”Massovaja literatura konca XX veka”⁸⁵, forsøkt å gjøre rede for hva som har foregått de siste tiårene med den russiske litteraturen. Hun er svært positiv til at det nå blir vist oppmerksomhet til litteratur av såkalt ”annen sortering”, noe som ikke bare utvider den kulturelle horisont, men også i sitt mangfold gjenspeiler mangfoldet i samfunnet. Selv om forskningen på disse genrene foreløpig er beskjeden i Russland, har noen fora blitt åpnet for seriøs diskusjon av temaene. I 1998 grunnla tidsskriftet *Puškin* forbundet *Associacija massovoj literatury*, og i januar 2000 åpnet tidsskriftet *Oktjabr*’ den nye spalten ”Aktual’naja Kul’tura”, hvis formål var å skape et nytt kulturelt ordforråd som tok hensyn til det nye kultur mangfoldet. At masselitteraturen er aktivt tilstede i en epokes litterære prosess er et tegn på sosiale og kulturelle forandringer i samfunnet, hevder Černjak. Litteraturhistorien blir ikke komplett før den utfylles med ”paralitteraturen”⁸⁶. Hun skriver at det som er særegent for 1990-tallet er overgangen fra monokultur til en mangslungen kultur som bærer i seg en mengde unike subkulturer⁸⁷.

Litteraturkritikeren Natal’ja Ivanova er inne på de samme tankene⁸⁸. Da Sovjetunionen falt ble Russland provinsialisert, det mistet sin ”significant other”, altså de sovjetiske republikkene og landene bak jernteppet. Den gjensidige kulturelle og litterære påvirkningen mellom sovjetrepublikkene forsvant. Russland greide ikke å ta til seg den globale eller europeiske kulturen, blant annet på grunn av manglende språkkunnskaper. Derfor ble de tidligere retningene splittet i individer og personlige prosjekter. Litteraturen i dag er delt og individualisert. Denne personfikseringen har ført til at det nesten er umulig å snakke om noe forfall, eller for den saks skyld noen oppgang, siden alle disse stadiene foregår samtidig⁸⁹. Friheten etter at politikk og litteratur ble skilt har ført til at mye mer enn tidligere utgis, og derfor har forfatterens status i samfunnet blitt senket.

⁸⁵ Maria Černjak, 2002, ”Massovaja literatura konca XX veka”, *Russkaja literatura XX veka: školy, napravlenija, metody tvorčeskoj raboty*, Svetlana I. Timina (red.), St.Petersburg: Logos. s. 326-351.

⁸⁶ Černjak, 2002, s.327.

⁸⁷ Černjak, 2002, s. 326.

⁸⁸ Natal’ja Ivanova, 2003, *Skrytyj Sjužet. Russkaja literatura na perechode čerez vek*, St. Petersburg: Russko-Baltijskij informacionnyj centr ”BLIC”.

⁸⁹ Ivanova, 2003, s. 8.

Černjak sammenligner dagens situasjon med den russiske litteraturs sølvalder og med 1920-tallet⁹⁰. Rundt århundreskiftet gjennomgikk samfunnet, og dermed også litteraturen, store endringer. 18- og 1900-tallets industrialisering samt andre økonomiske og kulturelle endringer forandret den jevne leser radikalt⁹¹. Som i dag oppsto også den gang en ny forfattertype, ifølge Černjak et normalt fenomen i litterære overgangsperioder. I den litterære sølvalder sluttet forfatterne å være representanter for kun det litterære liv. Nå ble deres rolle som indikatorer på samfunnets utvikling og som myteskapere vel så fremtredende. Men endringer i litteraturen skyldes ikke bare forfatterens holdninger. Lesernes krav og innstillinger virker også inn på disse prosessene, og leseren endret seg i takt med at middelklassen vokste.

Masseunderholdningen ble en vanlig del av det urbane liv; teater, sport, kino og sirkus begynte å bli tilgjengelig også for arbeiderklassen. Ikke minst hadde århundreskiftets kraftige nedgang i analfabetisme stor innvirkning på situasjonen. Massens lesende publikum krevde nye bøker, og masseproduksjonen av kultur var i gang.

Avstanden mellom denne nye masselitteraturen og den elitære litteraturen var markant, men på 1920-tallet begynte gapet å krympe, i høy grad på grunn av politiske retningslinjer. Både leseren og forfatteren begynte igjen å skifte form i takt med landets generelle utvikling. En ny type leser åpenbarte seg, en leser som oppfattet symbolistenes og futuristenes eksperimentelle omgang med litteraturen som noe fremmed og uforståelig⁹². Disse leserne krevde sin egen litteratur. Fra å underholde seg med århundreskiftets utenlandske kriminalfortellinger og vestlige melodramaer, gikk man over til å gradvis skape en nasjonal masselitteratur⁹³. Mot slutten av perioden ble både forfatteren og leseren mer og mer sovjetisert. Den politiske samtiden satte sitt sterke preg på forfatterne, men også lesernes ønsker om lett forståelig litteratur var med på å skape sovjetlitteraturen.

Mot slutten av 1920-tallet var tilnæringsprosessen langt på vei komplett, og i 1934 ble den sosialistiske realismen offisielt vedtatt som eneste form for både masse- og elitelitteratur. Ikke før på 1990-tallet fikk Russland det store mangfoldet av genre og subgenre tilbake. Samtidig er sammensmelting av genre et kjennetegn også for denne epoken, men til forskjell fra under den sosialistiske realismen har nå sensur og ideologisk press blitt avløst av både kommersielt og sosialt press. Det er i høy grad det nye økonomiske systemet som styrer bokmarkedet og i mange tilfeller forfatterens preferanser. Samtidig foregår en eksperimentering og genresammensmelting i de nye forfatterens søken etter sin tids form.

⁹⁰ Černjak, 2002, s. 328.

⁹¹ Černjak, 2002, s. 329.

⁹² Černjak, 2002, s. 328.

⁹³ Černjak, 2002, s. 333.

Akunins prosa er et eksempel på hvordan ”høy” og ”lav” litteratur smelter sammen til en slags mellomting, noe som allerede har blitt diskutert i foregående kapitler. Selv om man skulle tro at den lange epoken med sosialistisk realisme hadde gjort kritikerne og leserne vant til en slik ”mellom-litteratur”, virker det heller som om det har vært forventningene til den *nye* russiske litteraturen som har ført til at man mangler et slikt begrep. Den sosialistiske realismen synes å ha blitt et tabubegrep som man heller vil se som et isolert politisk anliggende enn som litterær bakgrunn og arv.

Den svært medieprofilerte Akunin er et godt eksempel på masselitteraturens utvilsomt aktive tilstedeværelse i det russiske litteraturbildet i dag. Noen av de sosiale og kulturelle endringene som ligger til grunn for dette fenomenet er åpenbare: kommersialiseringen av samfunnet, ny vekst i middelklassen samt de geografiske endringene Russland har gjennomgått er noen av dem. Ønsket om og fremveksten av en nasjonal masselitteratur i dag kan delvis skyldes håpet om gjenoppbygging av den nasjonale identiteten gjennom den tradisjonelt viktige samfunnsfaktoren litteratur. Dessuten kan det, som på 1920-tallet, skyldes en reaksjon på uforståelig og utilstrekkelig samtidsprosa som ikke gir tilfredsstillende svar på de spørsmålene folk har.

De store sosiale endringene er også i dag i ferd med å forandre leserens og forfatterens roller. Tendensen som oppsto rundt århundreskiftet til å se forfatteren som indikator på samfunnets moralske helsetilstand synes å være i ferd med å snu. Selv under den sosialistiske realismen var forfatteren enten et politisk redskap eller en opposisjonshelt som med ”Ézopov jazyk”⁹⁴ formidlet et skjult budskap. Denne trenden, som innebærer en opphøyelse av forfatteren til en hellig profet, en ”vlastitel’ dum” har vært godt etablert, og dermed hindret oppfatningen av forfatteren som noe annet enn enten genial eller udugelig. Nå tyder oppslutningen rundt en forfatter som Akunin på at russerne vender seg mot oppfatningen om at litteratur ikke trenger å være, med Valerij Lebedevs ord: «инструкция по обустройству страны», og forfatteren ingen Moses som leder sitt folk ut av ørkenen til det lovede land⁹⁵. Akunin ønsker ikke å moralisere eller belære, han ønsker bare å underholde. Man kan ane Akunins innstilling til litteraturens rolle i samfunnet, riktignok svært satt på spissen, lagt i munnen på skurken i *Tureckij gambit*, Anvar-éfendi:

⁹⁴ *Ézopov jazyk* er den russiske betegnelsen på kommunikasjon som formidler en uskyldig betydning til utenforstående, men som inneholder et skjult budskap til de innvidde, for eksempel medlemmer i en undergrunnsbevegelse. I Russland ofte brukt av forfattere i sovjettiden for å omgå sensuren.

⁹⁵ Lebedev, 2000.

— Я не понимаю вашей метафоры, — пожал плечами Анвар. — а русскую литературу, конечно, читал. Хорошая литература, не хуже английской или французской. Но литература — игрушка, в нормальной стране она не может иметь важного значения. Я ведь и сам в некотором роде литератор. Надо делом заниматься, а не сочинять душещипательные сказки. Вон в Швейцарии великой литературы нет, а жизнь там не в пример достойнее, чем в вашей России. Я провел в Швейцарии почти все детство и отрочество, и можете мне поверить...⁹⁶.

Naturligvis er det mulig å spore opp moralske og ideologiske standpunkter også hos Akunin; for eksempel har flere kritikere beskyldt Akunin for å ha en liberalistisk innstilling, og sannsynligvis med rette. Den kritiske holdningen Akunin har til revolusjonære krefter i samfunnet som det kommer frem i blant annet *Statskij sovetnik*, og den samtidig kritiske holdningen til monarkiet i for eksempel *Koronacija*⁹⁷, samt Fandorins fremskrittssvennlighet tyder på at Akunin har en moderat liberalistisk holdning. Det er nesten uunngåelig at noen av forfatterens egne synspunkter til tider skinner igjennom, men i Akunins tilfelle er disse på ingen måte det viktigste litterære aspektet.

I dagens situasjon kan man også gjenkjenne Kornej Čukovskijs observasjon fra 1900-tallets begynnelse, om forandringen fra forfatteren som sine karakterers individuelle skaper til den navnløse skaperen av serieromaner. De enorme opplagene som krimlitteraturen trykkes i, og ikke minst hyppig bruk av pseudonymer understreker denne navnløsheten og anonymiteten. Bruk av pseudonym er en effektiv måte å distansere seg fra et eventuelt sosialt ansvar på. Selv om pseudonymet Akunin med tiden har blitt et profilert merkenavn, er denne oppmerksomheten rettet mot nettopp Čchartišvilis alter ego og ikke mot ham selv som privatperson.

Den nye, økonomisk orienterte virkeligheten har vært sterkt medvirkende til utformingen av den nye forfatterrollen. Selv om den tradisjonelle romantiseringen rundt forfatteren har gjort sitt til at kommersiell suksess oppfattes som noe tarvelig, er forfatteren i dag, som Pavel Basinskij påpeker, nødt til å forholde seg til realitetene⁹⁸. Det er markedet som styrer forlagsbransjen, og dermed indirekte litteraturen. Akunin tilpasser seg med sitt kommersielle og litterære prosjekt i høyeste grad systemet og virkeligheten. Han ønsker stor grad av kontroll over sine egne utgivelser og har flere ganger byttet forlegger for selv å være i

⁹⁶ Akunin, 2002b, s. 263.

⁹⁷ Zacharov, 2004, del II.

⁹⁸ Basinskij, 2001b.

sentrum av sitt prosjekt⁹⁹. Selv om ikke alle, som vi har sett, har samme mening om Akunins posisjon i forhold til forfatterrollen, særlig på grunn av hans kommersialisme, klarer Akunin å vri seg unna de fleste beskyldningene gjennom sitt klare og uttalte forhold til sin egen samfunnsrolle. Sannsynligvis er det faktum Ivanova trekker frem, at de store mengdene utgivelser har senket forfatterens status i samfunnet, noe som passer Akunin utmerket - han *ønsker* ingen profetisk rolle, og tar ikke på seg noe sosialt eller moralsk ansvar. Akunin er også en klar representant for den tendensen Basinskij mener vi kan forvente oss mer av i fremtiden – tendensen til enklere, mer elementær litteratur. Litteraturen vil bli mer realistisk, og vil preges av enkle fortellinger med enkle handlingsforløp. Egentlig, sier Basinskij, er ikke dette noe nytt. Russland er i dette henseende satt 200 år tilbake i tid, til fremveksten av belletristikk og masseromanens gjennombrudd¹⁰⁰. Basinskij mener til tross for dette at Russland vil klare å tilegne seg også den herskende masselitteraturen, siden Russlands nasjonale ide *er* nettopp litteraturen. Slike utsagn illustrerer hvilken viktig rolle litteraturen har for utformingen av den nasjonale identiteten.

Akunins økonomiske og litterære prosjekt og hans mening om sin egen samfunnsrolle passer godt inn i det bildet både Černjak og Ivanova tegner opp for oss, hvor monokulturen har løst seg opp i et utall retninger og individuelle prosjekter. Akunins genreeksperimentering og sammensatte skrivestil kan til og med være med på å sette han utenfor det man ellers kunne innvende var den nye tidens -isme: nemlig den kommersielle trivallitteraturen selv, til tross for dens store mangfold. Kulten rundt ham og Fandorin i media og på internett er også et uttrykk for den personfiksering Ivanova snakker om. Denne typen individuell oppmerksomhet, som i stor grad skyldes god markedsføring, er ikke unik for Akunin. Andre kjente russiske kulturskikkelser, som for eksempel Viktor Pelevin, har også vært flinke til å skape en nesten kultliknende oppmerksomhet rundt egen person.

Som vi ser er det mye ved Akunins person og forfatterskap som gjør ham til et representativt eksempel på den nye forfatteren og dennes stilling i det postsovjetiske samfunnet. Hans individuelle prosjekter, kommersielle produksjon og hans holdning til seg selv som en underholder i motsetning til opphøyet profet, stemmer godt overens med hvordan markedet og forfatteren har forandret seg i takt etter Sovjetunionens fall. Men også leseren har måttet tilpasse seg den nye virkeligheten. Leserene krever rask, lett forståelig og likevel ”relativt god litteratur”, og det kan Akunin forsyne dem med. Den individuelle leser er like krevende

⁹⁹ Intervju med Alena Solnceva, 2000, ”Massovaja literatura mozet byt’ vozvyšennoj”, *Vremja*, <http://vremya.ru/print/4196.html>, [lesedato 10.06.2004]

¹⁰⁰ Basinskij, 2001b.

som før, men mye mindre personifisert. Der trenden har gått mot individualisering av forfatteren, har leseren mer og mer løst seg opp i en ansiktsløs forbrukermasse¹⁰¹. Leserens nye rolle som forbruker av litteratur har hatt sterk påvirkning på prosessen rundt kommersialiseringen av litteraturen. Likevel tyder mye av oppmerksomheten rundt Akunins person og produksjon på at leserne ikke er direkte likegyldige med hva de leser. De krever fremdeles å få dyrke en helt og et ikon, men de synes å godta at det politiske og ideologiske innholdet er fraværende. Disse aspektene har de erstattet med persondyrkelse, og, i Akunins tilfelle, en nostalgi for fortiden og en superhelts overmenneskelighet.

3.8 Virkelighet og nostalgi

Hvorfor har så de trivillitterære genrene, med kriminallitteraturen i spissen, blitt så populære i 1990-tallets Russland? Hvorfor er nettopp denne genren så velegnet for og overlever så bra i vanskelige tider? Mye av årsaken ligger i dens genreegenskaper og i det potensialet som ligger i denne ofte undervurderte genren.

At trivillitteraturen korresponderer med og gjenspeiler mangfoldet i den nye samfunnssituasjonen, kan være en årsak til dens store popularitet. Dessuten inviterer den voksende kriminaliteten i dagens samfunn til skildringer av forbrytelser; beskrivelser av kriminalitet er beskrivelser av realiteten. På den annen side kan genrens tilbud om virkelighetsflukt virke tiltalende. Ifølge Genis er årsaken til genrens veltilpassethet den samme som forårsaker genrens underlegenhetskompleks: den sikter ikke mot psykologisk autentisitet, altså trenger den strengt tatt ingen forankring i den reelle samtiden¹⁰². En detektivroman er et rent intellektuelt spill; teknisk konstruert og begrenset av genren gjennom dens ensidige fokus på fakta som er relevante for saken. Dessuten inneholder den alltid action av den målrettede typen som de sovjetiske heltene manglet i sin frenetiske kamp med seg selv eller samfunnet. Forbrytelse er i seg selv et individualistisk motiv. Derfor behøver ikke detektivromanene å forholde seg til sosial ondskap og den virkelige verden, men kan eksistere i sin egen, fiktive virkelighet. På grunn av nettopp dette er genren også bedre egnet til å overleve blant ideologiske ruiner¹⁰³.

Serien om Èrast Fandorin forholder seg til en for leseren fiktiv virkelighet som samtidig er en reell historisk situasjon. I tillegg forholder den seg til den høyst reelle og aktuelle

¹⁰¹ Basinskij, 2001b.

¹⁰² Genis, 1999, s. 99.

¹⁰³ Genis, 1999, s. 100.

kriminaliteten, men fremdeles i en virkelighetsfjern kontekst. Dermed klarer Akunin å holde den ”psykologiske autensiteten” ved like, samtidig som den virkeligheten Fandorin beveger seg i er så romantisert og så fjern i tid at den oppleves som fiktiv og dermed gir leseren den virkelighetsflukten han ønsker. Gjennom å *la være* å direkte skildre leserens sosiale virkelighet gir Akunin sin serie nettopp det preget av virkelighetsflukt som genren kan tilby, og som i sin tur kan være årsak til dens overlevelsessevne i kaotiske perioder. Det at Akunin har valgt å se bort fra dagens virkelighet har nok gitt ham et fortrinn fremfor mange av dagens russiske kriminalforfattere, hvorav de fleste i sine miljøskildringer konsentrerer seg om dagens Russland. Etter sensurens bortfall var det selvfølgelig en nyhet å kunne åpent beskrive realitetene, i særdeleshet i forbindelse med betente temaer som kriminalitet og vold. Men selv om realiteter og gjenkjennelse er viktige faktorer, kan de fleste lesere få nok av en vanskelig hverdag om de ikke skal måtte plages av den i underholdingslitteraturen også. Samtidig er tidsepoken Akunin har valgt reell nok til at historiene ikke synes å foregå i et konstruert univers. Også de til tider detaljerte stedsbeskrivelsene bidrar til en gjenkjennelse som gjør at lesingen oppleves mer aktivt og at handlingen virker mer plausibel.

Valget av tidsepoke gir Akunin mange muligheter. Han kan fråtse i treffsikre og detaljerte miljøbeskrivelser, men også spille på spennvidden i publikums interesser. Det romantiske fortidens slør som ligger over 1800-tallets slutt kan appellere til innbitte romantikere, de historiske detaljene til de historisk interesserte og mengden av action til de mer ”gjennomsnittlige” krimleserne som er mest opptatt av intriger, eventyr og spenning. Slutten av 1800-tallet var en politisk oppbruddstid i Russland; en overgang mellom gammel og ny tid. Dette gir gode muligheter for kriminalintriger som har politisk og samfunnsmessig relevans også i dag. Gjenkjennelsen i det å kunne trekke relativt åpenbare paralleller til dagens omveltningssamfunn er en faktor som styrker den litterære troverdigheten innenfor genrens fiktive rammer. Dette, samt en tydeligvis nokså utbredt nostalgi for de uskyldsrene førrevolusjonære tider er noen av faktorene som gjør Akunins bøker så populære hos den jevne russiske leser. Det siste tiårets identitetssøken har ført med seg en skam over den nære fortiden. Som et ledd i nasjonsbyggingen er det behov for en historisk bakgrunn å bygge på, en bakgrunn som folket kan ønske å identifisere seg med. Selv om vi i våre dager ser en økende nostalgi også for den sovjetiske perioden, særlig hos den eldre garde, er det mulig å anta at denne nostalgien for den nære fortiden har mer konkrete økonomiske og velferdsmessige årsaker enn ideologiske. De fleste som ønsker seg tilbake til sovjettiden ønsker seg ikke det politiske systemet, men stabiliteten, forutsigbarheten og de sosiale velferdsordningene. De fleste vestlige land forholder seg til sovjettiden nærmest som til en historisk flopp, og den

oppvoksende russiske generasjon har ikke erfaringsgrunnlag for å ønske seg denne tiden tilbake. Som grunnlag for identitetsbygging kreves mindre belastede fenomener, og det er dette Akunin tilbyr. Fandorins Russland fortøner seg som et tapt paradisi, i hvert fall sett i forhold til både sovjettiden og nåtiden. Slik appellerer Akunin til russernes nasjonalsjåvinisme, og han gjør det med stort hell.

Skammen over dagens Russland uttrykkes også gjennom Nikolas Fandorins tanker, i romanen *Altyn-tolobas*. Nikolas, som har vokst opp i England og aldri satt sine ben i Russland, reiser til sine forfedres land, og blir overrasket over hvor lite som stemmer overens med hans romantiske forestillinger om landet. På toget dit funderer han over Russlands fortid og nåtid. Her uttrykkes også den romantiserte oppfatningen av 1800-tallets andre halvdel som Akunin formidler i serien om Èrast Fandorin:

Россия прошлого столетия, особенно второй его половины, смотрелась вполне пристойно. Разумеется, и тогда под сенью двуглавого орла творилось немало мерзостей, но это все были мерзости умеренные, вписывающиеся в рамки европейской истории и потому извинительные. А там, где пристойность заканчивалась и вступал в свои права бессмысленный русский бунт, заканчивалась и сфера профессиональных интересов Николаса Фандорина¹⁰⁴.

Verken den sosialistiske fortiden eller dagens situasjon er noe en russer kan være stolt av:

Социалистическая империя стала оседать набок и с фантастической быстротой развалилась на куски. В считанные годы Россия успела войти в моду и тут же из нее выйти. [...] а Николас по-прежнему хранил обет верности той, прежней России, за новой же, так быстро меняющейся и непонятно куда движущейся, до поры до времени наблюдал издали¹⁰⁵.

[...] Историческая родина подбросила Николасу неприятный сюрприз — он впервые в жизни стал стыдиться того, что родился русским. Раньше, когда страна именовалась Союзом Советских Социалистических Республик, можно было себя с нею не идентифицировать, но теперь, когда она вернулась к прежнему волшебному названию, отгораживаться от нее стало труднее. Бедный Николас хватался за сердце, когда видел по телевизору кавказские бомбежки, и болезненно кривился, когда пьяный русский президент дирижировал перепуганными берлинскими музыкантами.[...] Но все дело было в том, что это не советский президент, а русский. Сказано: назови вещь иным словом, и она поменяет суть...¹⁰⁶.

¹⁰⁴Boris Akunin, 2001, *Altyn-tolobas*, URL: <http://www.akunin.ru/knigi/fandorin/nikolas/altyn-tolobas/glava1/> [lesedato:15.02.2004], kapittel 1.

¹⁰⁵ Akunin, 2001, kapittel 1.

¹⁰⁶ Akunin, 2001, kapittel 1.

Det negative synet på både den sovjetiske fortiden og nåtidens kaos som uttrykkes her understreker det valget av epoke Akunin har gjort i serien om Érast Fandorin. At Russland nå har fått tilbake sitt gamle navn fører bare til et større forventningspress etter å leve opp til den førrevolusjonære idyllen. Akunin uttaler seg for så vidt ikke negativt om Russlands fremtid, men det er tydelig at ikke nåtiden er mye å skryte av, sett i forhold til storhetstiden *før* revolusjonen. Slik underbygger han det nasjonalsjåvinistiske synet på Russland som en stormakt med stolte tradisjoner.

3.9 Strukturens beroligende effekt

Overgangssamfunnets uforutsigbarhet skapte altså gode forhold for kriminalromanen og dens fiktive virkelighetsfremstilling. Genrens trygghetskapende struktur er også en årsak til dens popularitet i urolige tider. En viktig faktor ved trivillitteraturens tilpasningsdyktighet er, med Umberto Ecos ord, "the very 'iterative' nature of formulaic fiction, its predictability, that allows it to offer respite from unsettling realia"¹⁰⁷. Cawelti er inne på de samme tankene; det ligger i formellitteraturens natur at den er forutsigbar. Leseren vet at de elskende får hverandre og at detektiven løser gåten til slutt, noe som gir leseren en følelse av kontroll og gjenkjennelse. Formellitteratur er "artistry of escape": "[...] the formulaic element reflects the construction of an ideal world without the disorder, the ambiguity, the uncertainty and the limitations of the world of our experience"¹⁰⁸.

Et annet sentralt trekk som Cawelti finner ved formellitteraturen er at den er bygd opp som et moraldrama, og at strukturens iboende svart-hvitt-preg også gjenspeiler seg i persontegningene¹⁰⁹. Dette temaet har allmenngyldig appell; kampen mellom det gode og det onde er et grunnleggende tema i litteratur og en grunnleggende drivkraft i menneskelig erfaring. Denne motsetningen representerer riktignok en dynamikk i mange typer litteratur, men kommer særlig tydelig frem gjennom trivillitteraturens ofte endimensjonale karakterer og rettlinjede subjekter. Kriminalromanenes rasjonalitet kan dessuten virke tiltrekkende i en verden som virker irrasjonell¹¹⁰.

Dette er argumenter som i høy grad forklarer hvorfor denne type litteratur er spesielt populær under perioder med sosial uro. Leseren gis anledning til å glemme sitt eget liv og å

¹⁰⁷ Sitert hos Nepomnyashchy, 1999, s.182

¹⁰⁸ Sitert hos Christopher Pawling (red.), 1984, *Popular Fiction and Social Change*, London: Macmillan Press. s.10.

¹⁰⁹ I Cecilie Naper, 1994, *Jakten på kvalitet. Litteraturteori og populærlitteratur*. Oslo: Pax Forlag. s.40.

¹¹⁰ Olcott, 2001, s.11.

delta i spennende eventyr helt uten risiko. I tillegg til å tilby virkelighetsflukt gir bøkene oppskriftsmessige struktur leseren tryggheten ved å vite nesten akkurat hvordan handlingen vil forløpe. Ikke i den forstand at detaljene og spenningsmomentene er avslørt på forhånd, men gjennom den uskrevne avtalen mellom forfatter og leser om at alt skal ende godt til slutt. Rettferdigheten blir også for det meste den seirende part i russiske kriminalromaner¹¹¹.

3.10 Oppsummering

Etter perestrojka og sensurens bortfall blomstret trivallitteraturen i Russland. Blant kritikerne var meningene svært delte om dette fenomenet. Riktignok kunne man også tidligere se at trivallitteraturen blomstret under store samfunnsendringer. I økonomisk vanskelige tider ble trivallitteraturen promotert for at staten skulle tjene raske penger, og i enkelte perioder ble den forsøkt transformert til politisk propagandamateriale. De politisk strengeste periodene i Russland var også de verste for genren, spesielt var restriksjonene harde under Stalin. At kriminalgenren hadde så vanskelige forhold i sovjettiden skyldes i stor grad at alminnelige kriminalintriger passet dårlig overens med den kommunistiske ideologien. Mot slutten av perioden løsnet situasjonen, og da sensuren falt eksploderte genren i popularitet.

Selv om det eksisterer et relativt skarpt skille mellom den sovjetiske sosialistiske realismen og den postsovjetiske litteraturen, kan man finne likheter mellom førstnevnte og dagens trivallitteratur. Dette gjelder særlig formelstrukturen og hensikten å være tilgjengelig for massene. Motivasjonen bak genrene er derimot ulik. Den sosialistiske realismen hadde en politisk motivert intensjon om sammensmelting av elite- og masselitteratur, og i den grad den postsovjetiske trivallitteraturen viderefører dette elementet er det neppe politisk motivert. Det er uenighet om hvorvidt bortfallet av sosialistisk realisme har ført til mer eller mindre markant skille mellom elitær og triviell litteratur, men i Akunins tilfelle må sammensmeltingen sies å være mest fremtredende.

Etter perestrojka ble kriminallitteraturen, i motsetning til romantikk-litteraturen, til tross for omstillingsproblemer raskt dominert av russiske forfattere, og Akunin er uten tvil et av de aller mest vellykkede eksemplene på de nye kriminalforfatterne som har inntatt markedet. Dette kan i stor grad skyldes at savnet etter en ”normal” helt som Fandorin var stort, siden de fleste andre kriminalromaner ble befolket av bombekastende, endimensjonale helter. Gjennom avvik fra den trivallitterære normen skaper Akunin ulike nivåer i sine bøker, som appellerer til forskjellige lag av befolkningen. Hans skrivestil, språk, utstrakte bruk av allusjoner, humor,

¹¹¹ Olcott, 2001, s.11.

kulturelle koder og lignende har gjort ham til et vanskelig tilfelle for kritikerne som er opptatt av å definere hans posisjon i det litterære landskapet. Det angivelige kulturelle forfall etter omveltningene bekymrer de fleste kritikere, men det er uenighet om Akunins rolle. Meningene varierer fra å finne hans popularitet nærmest forkastelig, til å godta ham som en underholder og å se stort potensiale i hans produksjon.

Det er ikke noe nytt at kritikere fordømmer sin samtids litteratur, men det er ingen tvil om at perestrojka representerte slutten på en epoke og at en omstilling var uunngåelig. Utfordringen ble å finne sin egen identitet, på det kulturelle plan så vel som på andre samfunnsområder. Genis hevder at hindringene kan overvinnes gjennom å utnytte det potensialet som ligger i de nye litterære former som kan utvikles innen masselitteraturen. En årsak til at Akunin/Čchartišvili har blitt så stor oppmerksomhet til del, er de store forventningene som knyttes til hans rolle i skapelsen av en ny nasjonallitteratur, som i sin tur er et ledd i den nasjonale identitetsbyggingsprosessen. Begrepet om ”chorošo sdelannaja kniga” har vært stort sett fraværende i den russiske kultureliten, og Akunin fyller dette tomrommet mellom det geniale og det banale.

Etter perestrojka har den tidligere relativt samlede kulturen splittet seg i et utall individuelle prosjekter. Som i den russiske litteraturs sølvalder og på 1920-tallet kjennetegnes dagens litterære situasjon også av genresammensmelting og dynamisk samspill mellom leser og forfatter. Større utgivelsesvolum har ført til at forfatterens rolle i samfunnet har blitt senket. Akunin er et godt eksempel på forfatterens nye samfunnsrolle; fra å inneha den tradisjonelle rollen som profet og moralsk vokter har forfatteren kommet til å bli en historieforteller og underholder uten større moralsk ansvar. Akunin er også godt tilpasset den nye situasjonen gjennom sitt individuelle og delvis kommersielle prosjekt, sin store medieoppmerksomhet og bruk av pseudonym.

Kriminallitteratur er veltilpasset kaotiske situasjoner, siden den repetisjonsartede og formelbaserte strukturen inngir leseren en følelse av trygghet. En blanding av virkelighetsflukt og gjenkjennelse er viktige egenskaper som gjør genren spesielt godt egnet i overgangsperioder. Akunin kombinerer disse elementene gjennom å beskrive høyst virkelig og gjenkjennelig kriminalitet i en virkelighetsfjern kontekst, som samtidig er en reell historisk situasjon. Akunin appellerer helt klart til mange lesere ved å ikke beskrive den postsovjetiske hverdagen direkte, men heller gi leserne et Russland de kan være stolte av og slik appellere til deres nasjonalsjåvinisme.

4.0 Akunin og den russiske kriminalromanen før og nå: Hva skiller den sovjetiske *detektiv* fra den postsovjetiske *detektiv*?

Jeg har allerede nevnt at litteraturen har forandret seg etter perestrojka, og at kriminalgenren, til tross for at den ikke er ny i Russland, har endret form. Et spørsmål som dukker opp i den forbindelse er hvorvidt den egentlig har forandret seg så radikalt. Det er selvfølgelig en nyhet at sex, vold og korrupsjon kan skildres åpent, siden slike temaer tidligere har vært tabu. Likevel er det overraskende hvor mange holdninger fra sovjettiden som fremdeles henger igjen i dagens russiske kriminalromaner. Mange av sosialismens verdensforestillinger ble langsomt innprentet i hele nasjonens mentalitet, noe som fremdeles er tydelig i kriminallitteraturen av i dag. I tillegg til politiske faktorer, som den sovjetiske ideologien og ikke minst sensuren, har også hverdagen preget forfatterens oppfatning av begrepet *kriminalitet*. Siden mange trekk fra den sovjetiske forløperen lever videre i dagens *detektiv*, kan man lese ut av dem hvilke trekk som har festet seg i folkets mentalitet i den grad at de fremdeles representerer generelle oppfatninger. Gjennom å finne ut hvilke trekk fra sovjettidens *detektiv* som ikke føres videre, kan man også danne seg en oppfatning om hvordan dagens *detektiv* har blitt påvirket av sine nye omgivelser.

Den amerikanske forskeren og forfatteren Anthony Olcott har gjort et pionerarbeid på dette området med sin bok *Russian Pulp. The Detektiv and the Russian Way of Crime*. Olcott snakker om hvordan kriminallitteratur kan være et godt middel til å forstå et folks karakter. Han mener at de russiske og sovjetiske kriminalromanene, *detektiv*, kan si noe om hva ”russiskhet” består i, på grunn av genrens faste regler og forutsigbarhet. Dersom en leser holder med en positiv helt, holder han på en måte med det som han, som representant for et folk, holder for å være godt. Kriminallitteratur kan altså beskrive hva et gitt folk på et gitt sted frykter mest, og også hvilke virkemidler dette folket vil ta i bruk for å bekjempe dette¹¹². Dermed kan man si at kriminallitteraturen er med på å etablere verdier i samfunnet.

I påfølgende kapittel vil jeg ta for meg enkelte av de holdningene som er karakteristiske for de sovjetiske kriminalromanene, og hvorvidt disse har blitt videreført eller ikke til de postsovjetiske *detektiv*. Jeg vil ikke gi meg ut på å uttale meg om på hvilke måter de er uttrykk for den russiske folkesjæl, men forsøke å klargjøre hvilke av holdningene som

¹¹² Olcott, 2001, s. 13.

formidles i Akunins serie om Èrast Fandorin, og hva dette kan ha å si for Akunins popularitet som forfatter. Selv om handlingen i serien om Fandorin er lagt til en annen tid, er de likevel skrevet i dag. Derfor kan det være spennende å se i hvilken grad Akunins fiksjon er preget av samtidens impulser, og til hvilken grad av den sovjetiske fortidens.

4.1 Den sovjetiske sosiale virkeligheten og kollektivtanken - mangel på privat initiativ

En stereotyp oppfatning av et av kjernepunktene i den sovjetiske ideologien, og i sin tur mentaliteten, er at den innretter seg mot kollektivismen, i motsetning til den vestlige individualisme. Dette forholdet gjenspeiler seg også i *detektiv*. Der de vestlige kriminalromanene hyller det individuelle heltemot, lovpriser de sovjetiske den kollektive ånd. For eksempel er etterforskeren i den sovjetiske *detektiv* sjelden en ensom ulv, men nesten bestandig del av en større enhet, som for eksempel statsfullmektigens stab. Denne trenden videreføres i overraskende stor grad også i de postsovjetiske *detektiv*. Etterforskeren er påfallende sjelden privatdetektiv, selv om det her forekommer noen unntak. Riktignok er mange vestlige etterforskere også sheriffer eller politi, men ordet ”detektiv” forbindes likevel ofte med personer som Poirot, Sherlock Holmes, lord Peter Wimsey og lignende; altså individer som tar på seg å etterforske forbrytelser¹¹³. Denne mangelen på private aktører i Russland kan skyldes den kommunistiske ideologiens kollektivistiske innretting, men kan også ha rent sosiale årsaker. I Sovjet var det rett og slett usannsynlig at noen yrkesgruppe skulle ha motivasjon eller inntekt nok til å gå politiet i næringen og oppklare forbrytelser på fritiden¹¹⁴. Dessuten ville det vært forholdsvis risikabelt å begi seg inn på statens enemarker for å rydde opp i den sovjetiske forbryterverdenen. At også de postsovjetiske *detektiv* mangler private etterforskere er mer overraskende. Man kan ikke se bort fra at årsaken er den innprentede ”kollektivitetsånden”, men situasjonen kan også skyldes mangel på rollemodeller i de sovjetiske *detektiv*. En annen faktor er individets følelse av manglende autoritet i forhold til lovsystemet. Selv om staten er i en sørgelig forfatning er de fleste nye heltene fremdeles representanter for systemet. Individet er fortsatt svakere enn samfunnet, i motsetning til de vestlige private etterforskere, som ofte fremstilles som hevet over systemet.

Akunin kombinerer det kollektive med det private gjennom å først la sin helt være en del av et kollektiv og senere fungere som privat etterforsker. Som ung arbeider Fandorin hos

¹¹³ Olcott, 2001, s. 23-24.

¹¹⁴ Olcott, 2001, s. 24.

politiet, men som det skildres i bok nummer seks, *Statskij sovetnik*, sier han opp sin stilling etter en uoverensstemmelse med den nye ledelsen. Når han så dukker opp i neste bok, *Koronacija*, opererer han som privatperson, noe som også er tilfelle i de fleste påfølgende romanene. Hans tidligere høye stilling i statshierarkiet og hans mange gode kontakter hindrer likevel at han mister direkte autoritet i forhold til lovsystemet, til tross for at han i de senere bøkene nærmest er bannlyst av myndighetene. Etterforskningsrollen han får minner mer og mer om den klassiske europeiske detektiven. Fandorin har, i motsetning til de fleste andre sovjetiske og postsovjetiske kriminalhelter, mer enn midler nok til å forsørge seg; en blanding av arv og inntekt. Dessuten bidrar det at han har tjeneren og hjelperen Masa til å opprettholde inntrykket av klassisk privatetterforsker. De fleste berømte detektiver har jo som kjent en hjelper, som Sherlock Holmes' Dr. Watson eller Poirots kaptein Hastings.

At Akunin lar Fandorin fremstå som mer klassisk europeisk enn russisk og sovjetisk kan sikkert appellere positivt til den vestligvennlige delen av det russiske publikum. Dessuten forsterkes superhelt-trekkene hos Fandorin ytterligere ettersom "ensom ulv"- imaget utvides. Som privat etterforsker virker Fandorin sterkere, ikke uventet med tanke på at han ikke lenger har noen direkte overordnede å rapportere til og dermed kan ta seg større friheter. På den annen side har ikke frigjøringen fra kollektivet gjort ham lykkeligere privat. Tapet av kollegial kontekst synes tvert imot å ha gjort ham kaldere og mer kynisk. Den meningsbærende forskjellen kan være at tap av kollektivet kan koste for mye for privatpersoner.

4.2 Hensikten med forbrytelsen - kollektivet og moralen

Den sosiale virkeligheten hadde også andre kriminallitterære konsekvenser. I sovjettiden var det aller meste mangelvare, og de typiske vinningsforbrytelsene som er så alminnelige i vestlige kriminalromaners intriger passet derfor ikke særlig godt for de sovjetiske. Butleren kunne ikke ha gjort det, for det var ingen som hadde butler. Det var ikke noen vits i å drepe businesspartneren sin for å overta firmaet, for det var eiet av staten likevel. Ingen hadde stor nok formue til at det var verdt å drepe for¹¹⁵. I sovjettiden hadde altså de litterære mord og den sosiale virkeligheten lite til felles, i hvert fall i forhold til hvordan dette forholdt seg i den vestlige delen av genren. I dag ligger forholdene i høyeste grad til rette for at typiske vinningsforbrytelser blir grunnlag for intrigen. Dette er også oftere enn tidligere tilfellet, selv om det ikke er like utbredt som i de vestlige kriminalromanene. Likevel har ikke synet på mord endret seg i nevneverdig grad. Det viktigste ved en forbrytelse er ikke hvordan eller

¹¹⁵ Olcott, 2001, s. 17.

hvorfor den er begått, og heller ikke det håndfaste resultatet av den (for eksempel det at noen faktisk døde). Intensjonene bak og omstendighetene rundt handlingen er viktigere. Poenget i sovjettiden var å illustrere det generelle prinsippet at kriminalitet skader samfunnet som helhet, og ikke å vise spesifikke forbrytelser. Dette ideologisk-moralske aspektet ga seg flere utslag; til forskjell fra i vestlige kriminalromaner var det rett og slett ikke så viktig å holde leseren i spenning om hvem og/eller hvorfor forbrytelsen var begått. Ofte ble leseren fortalt nesten fra begynnelsen hvem den skyldige var¹¹⁶. Heller ikke i de postsovjetiske *detektiv* er dette det viktigste. Det forekommer riktignok flere mord og finnes flere mistenkte i disse enn i de sovjetiske, men grunntanken har ikke endret seg radikalt.

Den sovjetiske ideologien tilsa at kriminalitet var et isolert fenomen som verken kunne eller skulle eksistere i det kommunistiske paradiset. Det hersket en generell oppfatning om at forbrytelser var forårsaket av andre faktorer enn et menneskes ønske om å drepe og å gjøre ondt. Dessuten forbød sensuren altfor grove drapsskildringer. Det var nærmest en uskreven regel at det ikke skulle forekomme mer enn ett mord per bok¹¹⁷. Også antall mistenkte var ofte lavt. I dag er det selvfølgelig lov å beskrive mordscener og det finnes ingen offisiell ideologi som sier at mord og kriminalitet er utenkelige fenomener. Behovet er ikke lenger så stort for å forklare kriminalitet som et helt isolert fenomen. Likevel har ikke innhold og hensikt forandret seg fullt så mye som den nye sosiopolitiske samfunnssituasjonen skulle tilsi. Fortsatt kan mye tyde på at det er forbrytelsens høyere mål som gjør en handling kriminell. Konsekvensene er kun viktige i den grad de skader samfunnet, og skader på samfunnet som helhet er fortsatt viktigere enn skader på individer. Kanskje har noe av kontinuiteten i synet på mord den forklaringen at den samme kriminalloven gjaldt helt fra 1960 til 1997¹¹⁸.

I forbindelse med viktigheten av forbrytelsens høyere mål, kan det fortsatt forekomme paradokser som den vestlige verden anser som underlige. For eksempel blir entreprenørvirksomhet sett på med skepsis, både i sovjetiske og postsovjetiske *detektiv*. Selv om slik individuell aktivitet kan skape arbeidsplasser og andre goder for samfunnet, blir den likevel uglesett, særlig om entreprenøren arbeider for vinnings skyld (noe som jo ligger i entreprenørvirksomhetens natur)¹¹⁹. Denne holdningen kunne føre til bisarre situasjoner. For eksempel kan den positive helten godt stjele og lyve så lenge hans handlinger gagnar samfunnet, noe som gjenspeiler den sosialistisk influerte tankegangen om at det kan være greit å ”stjele fra de rike for å gi til de fattige”, her representert ved samfunnet. Skurken derimot kan

¹¹⁶ Olcott, 2001, s. 23.

¹¹⁷ Olcott, 2001, s. 16.

¹¹⁸ Olcott, 2001, s. 40.

¹¹⁹ Olcott, 2001, s. 114.

ha tre jobber og produsere både varer og arbeidsplasser, men likevel bli ansett som skurk, fordi målet med hans handlinger er individuell vinning. Så lenge en handling tjener staten og samfunnet, vil den i *detektiv* med stor sannsynlighet bli ansett som god, selv om den i ytterste konsekvens innebærer at en kriminell handling blir begått. Også i dag blir altfor utbredt individuell virksomhet sett på med skepsis, selv om forholdene er bedre tilrettelagt for å bedrive økonomisk aktivitet på eget initiativ.

Problemet med å skulle derivere trekk fra serien om Fandorin er Akunins valg av tidsepoke og ikke minst hans lek med genre. Siden genren forandrer seg fra bok til bok er det vanskelig å si noe om felles trekk med hensyn til forbrytelsenes natur. Slik sett kan det også være vanskelig å trekke slutninger om forfatterens intensjon. Når det gjelder samsvar mellom litterære forbrytelser og den sosiale virkeligheten gir også tidsepoken, slik Akunin tegner den, mulighet for ganske stort spillerom. Akunin klarer å tegne opp et til den grad glamorøst Russland at spesielt vinningsforbrytelser nesten virker som en selvfølge. Selv om samfunnet før revolusjonen var svært lagdelt og det hersket til dels enorm fattigdom, fremstiller Akunin et Russland som er et økonomisk paradisi i forhold til situasjonen både under sovjetstyret og i det postsovjetiske samfunnet. Dette skyldes naturligvis i stor grad at mye av handlingen foregår i høyere samfunnsklasser, men også at skildringene av fattigere folk til en viss grad blir romantisert. Samtidig kunne mange av forbrytelsene som begås like gjerne funnet sted i dagens Russland, spesielt kjent virker kanskje det politisk motiverte drapet i *Smert' Achillesa* og pengesvindelen i *Pikovyj valet*. Også de organiserte forbryterbandene i den moskovittiske underverdenen som skildres i blant annet *Ljubovnik Smerti* virker nok kjent for folk flest i dag.

Mens den "postsovjetiske" vinningsforbrytelsen er grunnlag for intrigen i blant annet *Pikovyj valet* og *Koronacija*, er det i for eksempel *Smert' Achillesa*, *Ljubovnica Smerti*, *Tureckij gambit* og *Azazel'* ikke direkte materiell vinning som ligger til grunn for forbrytelsene. Noen fellestrekk kan likevel øynes i romanene, særlig når det gjelder holdningen til kriminalitet. Den vedvarende holdningen til forbrytelsens høyere mål som det som definerer en handlings moralske karakter virker nokså lite fremtredende hos Akunin. Selv om konsekvensene av forbrytelsen kunne vært til dels svært gode, slik som er tilfellet i *Azazel'* og *Tureckij gambit*, blir likevel forbryteren straffet. Skurken straffes altså uansett hensikten med forbrytelsen, og slik kan man ane et brudd med den sovjetiske og postsovjetiske holdningen. Samtidig videreføres den til en viss grad gjennom at Akunin sår tvil om riktigheten av å straffe disse "ideologiske" forbryterne. Bildet av de ideologiske forbryterne tegnes langt mer nyansert enn det av de "rene" forbryterne som begår kriminelle handlinger for sin egen skyld, for eksempel Dr. Lind fra *Koronacija* og det sinnsforvirrede "undermennesket"

Pachomenko/Sockij i *Dekorator*. Disse er rent onde, mens Lady Êster og Brillling fra *Azazel'*, samt til en viss grad Anvar-êfendi fra *Tureckij gambit* også har mange humane trekk. Likevel blir løsningen at de må straffes uansett, fordi deres handlinger ikke kan tolereres. I ytterste konsekvens kan man derfor si at Akunin bryter med oppfatningen om forbrytelsens høyere mål, selv om han problematiserer nettopp dette forholdet.

Når det gjelder privat initiativ og entreprenørvirksomhet kan man finne enkelte episoder hos Akunin som sammenfaller med den sovjetiske og postsovjetiske oppfatningen om dette som noe negativt, men dette virker mer tilfeldig. Spesielt som ung er Fandorin selv initiativrik, men de mest aktive personlighetene er nok Brillling fra *Azazel'*, svindleren Momus fra *Pikovyj valet* og den feministiske Varja fra *Tureckij gambit*. Den som kommer nærmest entreprenørvirksomhet er nok Lady Êster med sine *Êsternater*. Disse personene kan sees i motsetning til de rolige overordnede på den gode siden; politisjef Grušin, generalguvernør Dolgorukij og så videre. Fandorin blir selv mer pragmatisk med tiden, ikke minst på grunn av sitt kjennskap til østlig filosofi og levesett. Selv om mange av de mest aktive personlighetene viser seg å være på den gale siden av loven (med unntak av heltinnen Varja) virker det ikke som om dette er et spesielt gjennomgående tema hos Akunin. Han forholder seg nærmest nøytral i forhold til dette både sovjetiske og postsovjetiske trekket.

4.3 Antimaterialisme

Vestlige lesere er vant til en positiv holdning til kontrollert materialisme og ikke minst til privat initiativ. De sovjetiske *detektivy* forholder seg derimot med mistenksomhet til materielle goder og til entreprenørvirksomhet. En viktig årsak er svartebørsvirksomheten, som sto for det meste av omsetningen i sovjettiden. Svartebørsvirksomhet tappet staten for penger, og ble ansett som usolidarisk¹²⁰. Også de postsovjetiske *detektivy* forholder seg mer eller mindre negativt til materielle goder, selv om de endrede samfunnsforholdene skulle kunne tilsi at det heller skulle gått den andre veien.

Fordi *detektivy* så ofte henvender seg til lesere som i bunn og grunn deler genrens verdioppfatninger, forklarer de vanligvis ikke eksplisitt hvorfor en karakter er god eller ond. De bare telegraferer deres moralske verdi gjennom å tilegne dem spesielle egenskaper eller plassere dem i ulike situasjoner¹²¹. For eksempel er ofte det at en person eier noe ”overflødig”, for eksempel at vedkommende kler seg for dyrt, nyter å spise på dyre restauranter eller innehar

¹²⁰ Olcott, 2001, s. 65.

¹²¹ Olcott, 2001, s. 106.

en økonomisk toppstilling, en hentydning til personens skurkaktige karakter. Ikke bare eiendom som er ulovlig ervervet oppfattes som negativt, også det som har tilkommet en person på lovlig vis, for eksempel formue gjennom arv, blir gjerne sett skjevt på. Selv med nåtidens økonomiske situasjon som bakgrunn er altså disse tingene fremdeles ofte kjennetegn på skurkene, mens det er lite sannsynlig at en vestlig leser vil reagere på at en romanperson har dyre vaner.

Likhetstegnet som settes mellom materiell eiendom og skurkaktig oppførsel kan komme av de ekstreme forholdene under sovjetøkonomien. Satt på spissen kan man formulere det slik: bare de som hadde brutt loven kunne eie noe, siden det var umulig å oppdrive noe på lovlig vis. Et kuriøst resultat av denne innstillingen er at det opptil flere ganger forekommer at skurken er tannlege. Dette i vestlige øyne tilsynelatende uskyldige yrket fikk dårlig rykte av den grunn at tannlegene var den yrkesgruppen som kom nærmest det å være selvstendig næringsdrivende i sovjettiden. De kunne derfor tjene langt mer enn alminnelige arbeidere. De var også de eneste sovjetborgere som med lovens tillatelse kunne kjøpe og selge gull, og derfor hadde bedre forutsetninger for svartebørshandel¹²².

Sovjettidens harde økonomiske vilkår og den ideologiske innstillingen til individualisme og eiendom som noe dårlig i seg selv, kan forklare den negative holdningen til materielle goder i sovjettidens *detektiv*. Det kan være fristende å se holdningens standhaftighet som et resultat av den vedvarende innflytelsen fra marxismen. Den marxistiske arven får fremdeles folk til å mistenke at kriminalitet er et produkt av økonomiske omstendigheter¹²³. Sett bort fra ideologiske begrunnelser kan det være vel så sannsynlig at dagens krav om materiell rikdom, samt mafiakriminalitet, korrupsjon og de nyrike russernes noe overdrevne omgang med penger, har ført til en fornyet aversjon mot jaget etter materielle goder.

Den negative holdningen til individualisme gir seg også uttrykk i skurkenes overdrevne egenkjærlighet. Det er ønsket om å sette seg selv over andre og å ha makt over dem, som gjør skurkene skurkete. Noen forfattere gjør sine forbrytere til undermennesker, med en tydelig link mellom det å sette seg over loven og viljen til å myrde. Mange ser på individualisme som den bakenforliggende kraften i samfunnet som setter mennesker opp mot hverandre, og hevder at det nye politiske og økonomiske systemet behandler alt som varer, inkludert mennesker¹²⁴. Slik

¹²² Olcott, 2001, s. 109.

¹²³ Olcott, 2001, s. 109.

¹²⁴ Olcott, 2001, s. 112-113.

betraktet er det individualismen som har ført til oppblomstringen av kriminalitet etter sovjetsystemets kollaps.

Også når det gjelder antimaterialisme er det vanskelig å finne noen enhetlig holdning hos Akunin. Som til privat initiativ og entreprenørvirksomhet forholder han seg mer eller mindre nøytral til hvem som har materielle goder. Dessuten gir hans glamorøse epokeskildring ikke mye rom for å påpeke ekstremt forbruk hos enkeltpersoner i et miljø hvor de fleste er relativt velstående. Om man tar utgangspunkt i *Azazel*' er ikke skurkene spesielt fattigslige. Lady Èster er tydeligvis svært rik som har råd til å drive veldedighet på høyt plan, den dekadente Bežetskaja har utvilsomt et høyt økonomisk forbruk, og Brillling har en stor flott leilighet og lider ingen nød. Men så gjør heller ikke heltene det. Zurov er rik, i hvert fall det meste av tiden, og Fandorin er riktignok fattig i begynnelsen, men gifter seg rikt på slutten av romanen. Dessuten er han hele tiden nokså opptatt av sitt ytre og av å opptre med verdighet. Den som kanskje fremstår som et typisk "luksusdyr" er svindleren Momus, som har stor sans for både materielle goder og sanselig nytelse:

Нумер «люкс» гостиницы «Метрополь» проказница превратила в Эдемский сад: оранжерейные тропические растения в кадках, люстра сплошь в хризантемах и лилиях, ковер усыпан лепестками роз, повсюду корзины с фруктами от Елисеева и букетами от Погодина. Вокруг пальмы узорчатым кольцом свернулся удав из зверинца Морселли, изображал Змея-Искусителя. Правда, неубедительно — по зимнему времени дрых и глаз ни разу не раскрыл. Зато Мими, представлявшая Еву, была в ударе. Момус, вспомнив, улыбнулся и потер ноющий висок. Все проклятое «клико». Когда, уже после грехопадения, Момус нежился в просторной фарфоровой ванне, среди плавающих орхидей-ванд (по пятнадцать рублей штука), Мими поливала его шампанским из большущих бутылок. Он все ловил пенную струю губами и явно перестарался¹²⁵.

Ønsket om å direkte velte seg i luksus er altså også hos Akunin et negativt trekk. På den annen side har for eksempel verken leiemorderen Achimas fra *Smert' Achillesa* eller Pachomenko/ Sockij fra *Dekorator* noe overdrevent forhold til penger. Likevel har de trekk som kan minne om den negative innstillingen til individualisme. I det første tilfellet er det et slags individualistisk hevnmotiv som driver morderen. I det andre er morderen et slags "undermenneske", drevet av religiøse vrangforestillinger om seg selv som frigjører av det skjønne i mennesket. Men også her kan det diskuteres hvorvidt dette er av stor nok betydning til å tillegge bøkene noe spesielt antimaterialistisk budskap.

¹²⁵ Boris Akunin, 2002c, "Pikovyj valet", *Osobyje poručenija*, Moskva: Zacharov. s. 33.

4.4 Sympati med forbryteren

I *detektivy* både før og etter perestrojka kommer det frem en viss sympati for den kriminelle gjerningsmannen. Dette er sjeldnere i de vestlige utgavene. Denne sympatien kunne i sovjetperioden komme av at ”alle” visste hvor vanskelig det var å overleve, og at det å stjele og myrde, eller i hvert fall å snylte på samfunnet, kunne være en dyd av nødvendighet. Den økonomiske situasjonen tvang alle til kompromisser. Likevel ble forbrytelsene tatt på fullt alvor, uansett hvor presset den kriminelle var. Her kommer romanenes moralske og belærende aspekt igjen til uttrykk. Det moralske aspektet er viktigere enn det vestlige ”forsvare loven og innkassere belønningen”¹²⁶.

Sympatien som demonstreres i de postsovjetiske kriminalromanene kan også komme av de vanskelige sosiale forholdene. Men den har også en annen årsak. Den baserer seg på en erkjennelse av at de kriminelle fortjener sympati, fordi samfunnet har bedratt både offeret og forbryteren gjennom å forandre reglene så raskt¹²⁷. Her ligger kjernepunktet i en sammenligning av perioden før og etter perestrojka: grunnen til at så mange av de sovjetiske holdningene videreføres i de postsovjetiske *detektivy*, kan være at reglene så raskt ble endret i tiden rundt 1991, og at den mentale omstillingsprosessen ikke holdt tritt med den reelle. Ord som entreprenørvirksomhet, privat initiativ, økonomisk uavhengighet og lignende skiftet fortegn over natten¹²⁸. Vanlige borgere fant det vanskelig å løse paradokset mellom ”the serving of self” som kapitalismen krever, og ”the communalism” som den russiske moralen fortsatt holder for et ideal¹²⁹. *Detektivy*’ene finner nettopp dette kravet om penger som Russlands nye økonomiske og sosiale struktur tvinger på folk moralsk komplekst, og det hersker en verdiforvirring. Dette paradokset er fortsatt tydelig i mange av bøkene, og det gis sjelden eller aldri en egentlig løsning på det.

Som allerede nevnt finner vi en betydelig sympati for spesielt de ”ideologiske” forbryterne hos Akunin. Altså videreføres delvis trenden om sympati med forbryteren, men sannsynligvis av ganske andre årsaker enn forståelse for forbryterens sosiale omstendigheter, som i de sovjetiske og også mange postsovjetiske *detektivy*. Det er heller den gode hensikten med og ideologien bak forbrytelsene som blant annet Lady Èster og Anvar-éfendi begår som er grunnlag for sympatien, enn noen sosialt motivert medlidenhet. Sympatien øker proporsjonalt med godheten av forbrytelsens hensikt, men avtar til en viss grad med forbrytelsens grovhet.

¹²⁶ Olcott, 2001, s. 45

¹²⁷ Olcott, 2001, s. 82.

¹²⁸ Olcott, 2001, s. 141.

¹²⁹ Olcott, 2001, s. 142.

For eksempel skildres Momus med langt større sympati enn de kaldblodige og bestialske forbryterne som Dr. Lind og Pachomenko/Sockij, som ikke vises noen medlidenhet i det hele tatt. Altså kommer den meste sympatien ikke av direkte medlidenhet med forbryterne, men av en viss ideologisk enighet og av forståelse for forbrytelsens alvorlighetsgrad, selv om ikke handlingene unnskyldes.

4.5 Arrestasjon og rehabilitering

I vestlige kriminalromaner gjøres ofte et stort poeng ut av selve arrestasjonen. At skurken blir tatt er jo nettopp et av genrens hovedtemaer. I sovjetiske *detektivy* ender historien sjelden med en detaljert beskrevet arrestasjon, selv om leseren forsikres om at forbryteren blir tatt. Dette kan skyldes lovsystemet, som sier at en person ikke kan bli arrestert og dømt uten at det er helt sikkert at han er skyldig, fordi en person aldri kunne komme til det punkt i rettsprosessen hvor en dom kunne bli avsagt dersom ikke bevisene var sterke nok. Derfor var det ganske enkelt ikke nødvendig å skildre selve arrestasjonen. Om rettssystemet ikke var fullt så ufeilbarlig som det kan høres ut, skulle i hvert fall ikke *detektivy* gi noe inntrykk av at systemet hadde noen svakheter; de måtte jo gi uttrykk for at staten selvfølgelig skulle sørge for rehabilitering av forbryteren. Samtidig kan det manglende fokus på arrestasjonsmomentet være et uttrykk for *detektivy*'enes fokus på forbrytelsens brede sosiale årsaker; altså mindre på hvordan en spesifikk forbrytelse var begått og på selve oppklaringen av den, enn på de generelle manglene hos en person som hadde fått vedkommende til å ønske å gjøre skade på samfunnet¹³⁰.

De postsovjetiske *detektivy* viderefører den sovjetiske linjen med å ikke beskrive detaljerte arrestasjoner. Også her skyldes dette i høy grad lovsystemet og rettsprosessen. Fokus er også fortsatt på forbrytelsens bredere årsaker. Men der det levnes liten tvil om at den sovjetiske skurken vil få sin straff, ender ofte de postsovjetiske *detektivy* med "uavgjort". Dette begynte å gjøre seg gjeldende allerede mot slutten av den sovjetiske perioden. Kommunismen hadde lovet at kriminaliteten skulle utryddes fra samfunnet for godt. Utover i perioden ble det tydeligere og tydeligere at dette ikke hadde skjedd, og neppe kom til å skje med det første. Pessimismen som bredte seg skapte en ny trend innen kriminallitteraturen: det onde som før ble oppfattet som isolert ble nå oppfattet som noe "evig". Det beste menneskeheten kunne håpe

¹³⁰ Olcott, 2001, s. 43.

på var å opprette en balanse mellom godt og ondt. Derfor ender ofte de postsovjetiske *detektivy* med en situasjon der både militsia og kriminelle lever videre side om side¹³¹.

Fellestrekket mellom de sovjetiske og de postsovjetiske *detektivy* er altså deres manglende fokus på selve arrestasjonen. Uansett om kriminalitet er isolert eller evig, hjelper neppe en arrestasjon.

Akunin har, som de fleste kriminalforfattere, heller ikke spesielt stort fokus på omstendighetene rundt arrestasjon og rehabilitering. Et betydelig unntak er *Dekorator*, hvor Fandorin personlig tar et oppgjør med Pachomenko/Sockij. Han tar ham ganske enkelt med utenfor og skyter ham, for å være sikker på at han ikke skal slippe for lett unna. Også *Koronacija* ender med døden for forbryteren, Dr. Lind, og det samme er tilfellet med Anvar-éfendi i *Tureckij gambit*. Med unntak av Anvar-éfendi virker det som om Akunin er mest opptatt av å skildre oppgjøret når det gjelder de mest bestialske forbryterne. Dersom man tar utgangspunkt i de mer ”sympatiske” forbryterne, om man kan benytte et slikt uttrykk, ser det likevel ut til at den sensovjetiske og den postsovjetiske periodens uavgjortsituasjoner er fremherskende. For eksempel får svindleren Momus slippe ganske lett unna siden han indirekte har bidratt til at en annen svindler har blitt tatt. Momus er vel også den som har begått den minst graverende forbrytelsen, eller i det minste den som ikke har myrdet noen. I *Azazel’* ser man også at stillingen etter siste oppgjør blir tilnærmet uavgjort. Selv om *Azazel’* oppløses og Lady Èster tilsynelatende dør, får organisasjonen sin hevn, og leseren forlates i uvisshet om hvorvidt den britiske velgjørerinnen og morderen *virkelig* er død.

Selv om heller ikke Akunin fokuserer sterkt på temaet arrestasjon ser vi altså at det likevel forekommer forskjellige oppgjørsvarianter. Rehabiliteringstemaet derimot er mer eller mindre fraværende. Dette kan tyde på at forfatteren ikke er preget av den sovjetiske tanken om statens rolle i oppdragelsen av forbrytere. Samtidig er det viktig å understreke at selv om bøkene ender med både direkte oppgjør og med uavgjort, kommer dette neppe av nedarvet hensyn til lovverket eller av ren desillusjon. Det er selvfølgelig mulig at de situasjonene der stillingen blir uavgjort kommer av en fornemmelse av at kriminalitet er noe evig som ikke kan bekjempes. Siden Akunin skriver sine romaner i dag, vil det forekomme en viss dobbelteksponeering av epokene; den forfatteren selv lever i og den hans bøkens handling er lagt til. Slik kan man ikke se bort ifra at årsaken til disse episodene kan skyldes at Akunin er preget av sin samtid og sin sovjetiske fortid. Likevel virker det mer sannsynlig at årsaken også i disse tilfellene skyldes den gjennomgående ideologikonflikten mellom mål og middel. I de tilfellene

¹³¹ Olcott, 2001, s. 44.

hvor Fandorin har mest sympati med forbryteren, som med Lady Èster fra *Azazel*, er det større sannsynlighet for en uavgjortsituasjon. I det minste er det i disse tilfellene vanskeligere for Fandorin å kategorisk avstraffe sine motstandere.

4.6 Fremstilling av kvinner og seksualitet

Til sammenligning med hvilken fremtredende rolle sex og seksualforbrytelser spiller i vestlige kriminalromaner, blir de samme temaer viet oppsiktsvekkende liten oppmerksomhet i de postsovjetiske og sovjetiske utgavene. En viktig årsak er at beskrivelser av seksuelle handlinger i sovjettiden var forbudt av sensuren, og at det hersket en omfattende mangel på folkeopplysning på området. En annen og mer overraskende årsak er at de fleste seksuelle aktiviteter, inkludert prostitusjon, ikke ble regnet som kriminelle verken i sovjettiden eller senere¹³².

Selv om lovverket er relativt aksepterende ovenfor seksuelle handlinger, er de sjeldne tilfellene i bøkene mer negative enn positive. I sovjettiden ble seksualitet mest benyttet for å illustrere de kriminelles svakheter og grusomheter, og er sjelden positivt selv når det gjelder helten¹³³.

Kvineskikkelsene er ofte heller ikke spesielt positivt skildret. Mange av dem utnytter sin seksuelle tiltrekningskraft, og det er vanskelig å finne positive innstillinger til kvinnelig seksualitet i bøkene. Særlig merkelig er dette i postsovjetisk tid, da flere av forfatterne er kvinner, i motsetning til mannsdominansen i sovjettiden. Selv om mange av hovedpersonene i dag er kvinner, viser påfallende mange av dem motvilje eller utrygghet i forhold til sitt kjønn. Et eksempel på dette er krimdronningen Aleksandra Marininas heltinne Anastasija Kamenskaja, som blir beskrevet som relativt ufeminin, nærmest kjønnsløs¹³⁴.

Når det gjelder dette temaet kan man tydelig gjenfinne flere trekk i Akunins bøker som stemmer overens med den sovjetiske og postsovjetiske holdningen. Sex blir sjelden direkte omtalt og beskrevet, men i de tilfeller det gjøres er det ofte forbundet med forbryterne. Fandorin selv er som tidligere nevnt sjelden innblandet i episoder av erotisk karakter. De få gangene det likevel impliseres, som for eksempel i forbindelse med Liza, ender det ofte med sorg. Fandorins omgang med kvinner, indirekte altså med erotiske forhold, får sjelden lykkelig utfall. Kvinnesynet hos Akunin er til tross for dette nokså

¹³² Olcott, 2001, s. 50-51.

¹³³ Olcott, 2001, s. 54.

¹³⁴ Olcott, 2001, s. 59.

nyansert. Det forekommer såpass mange kvinneskikkelser i bøkene at de ikke umiddelbart forbindes med noe negativt, og det virker ikke som om Akunin ser ned på kvinnekjønn. Påfallende ofte er det likevel de erotisk tiltrekkende kvinnene som er tilknyttet fienden. Noen ganger er disse bare bipersoner som har en eller annen slags forbindelse eller hjelperposisjon i forhold til fienden, som Momus' assistent og elskerinne Mimi, dansepiken Vanda i *Smert' Achillesa*, eller den utspekulerte Amalija Bežetskaja i *Azazel'*. Relativt ofte er kvinner også hovedfienden, som Lady Èster i *Azazel'*, Mary Sanfon fra *Leviafan* og Dr. Lind fra *Koronacija*. Disse blir med få unntak forbundet med kvinnelig erotisk tiltrekningskraft. Det kanskje viktigste unntaket er den aldrende Lady Èster, mest sannsynlig av naturlige årsaker, men også i dette tilfellet aner vi konturene av den ideologiske problemstillingen hos Akunin: Lady Èster er ikke så ond at hun må forbindes med onde ting, mens for eksempel den mer brutale og skruppelløse Bežetskaja er av klart mer erotisk karakter. Hun bruker sin tiltrekningskraft for å lokke frem duellen mellom Achtyrcev og Kokorin, og forsøker også med vekslende hell å øve sin forførelseskunst på Fandorin. Også Dr. Lind bruker butleren Zjukins forelskelse i henne kynisk for å oppnå det hun er ute etter, og et lignende tilfelle er Mimis forførelse av Fandorins assistent Tjul'panov i *Pikovyj valet*. Jo mer kynisk kvinnene utnytter sin seksualitet, desto verre oppfattes de. De kvinnene som ikke tilhører fiendens leir er derimot ofte uskyldrene og kyske. Det klareste eksempelet er kanskje Liza, men også for eksempel den britiske Angelina, Fandorins kjæreste i *Dekorator*, er av denne typen. Dette understrekes ytterligere gjennom hennes religiøsitet; boken ender til alt overmål med at hun beslutter å forlate Fandorin for å gå i kloster. Så selv om disse kvinnene er gode, er ikke utfallet for Fandorin noe bedre.

Et unntak fra denne negative innstillingen til kvinnelig seksualitet gjelder den feministiske Varja, en av hovedpersonene og fortellervinkelen i *Turetckij gambit*. Hennes kvinnelighet skader egentlig ikke direkte noen av heltene. Hennes likestillingskamp og pågangsmot understrekes mye mer enn hennes seksualitet, og selv om Akunin tillegger henne et nesten barnslig koketteri, oppleves hun til tider som en nesten kjønnsløs karakter. Dette understrekes ytterligere ved at hun kler seg i herreklær for å reise gjennom Balkan for å finne sin forlovede som er i hæren. Denne kjønnsløsheten er som kjent også vanlig i de postsovjetiske *detektivy*. Sannsynligvis er det mest rimelig å anta at Akunin har gitt sin heltinne disse trekkene for å kunne påpeke revolusjonsånden og de nye ideene som oppsto i andre halvdel av 1800-tallet, men dette utelukker ikke at det også til en viss grad kan skyldes innflytelse fra den sovjetiske og postsovjetiske trenden.

4.7 Korrupte skikkelser

I tidlig sovjettid satte *detektivy* sjelden spørsmålstegn ved myndighetspersonenes moral. Sensuren var i seg selv et godt nok middel til å forhindre slike fremstillinger. I sen sovjettid vokste det likevel frem en tendens til å skildre og fordømme korrupte skikkelser, særlig overordnede. Denne trenden vokste proporsjonalt med den sosiale skuffelsen. Sovjet-utopien, som var blitt lovet folket så mange ganger og som like mange ganger var blitt modifisert og redusert, hadde fortsatt langt igjen til oppfyllelse. Det ble mulig å antyde at det etterforskerne måtte være mest redde for ikke var de kriminelle morderne og tyvene, men sine egne overordnede¹³⁵. Formildende nok blir militsiaen skildret som alvorlig underfinansiert, og det antydes at noe av årsaken til lovens vokteres lave moral skyldes deres umulige arbeidsforhold.

Når det gjelder fremstilling av korrupte skikkelser er ikke forskjellen så stor mellom den vestlige og den russiske genren. Også i den vestlige genren blir det arrangert situasjoner der lovens voktere må bøye eller bryte reglene for å hjelpe rettferdigheten til seier. De postsovjetiske *detektivy* har riktignok noe mindre forventninger til sine helter enn det de sovjetiske har, men grunntrekkene forblir de samme.

En betydelig mistillit til loven kommer tydelig frem både i de sovjetiske og de postsovjetiske *detektivy*. I motsetning til de vestlige kriminalromanene, gis det i mange av de postsovjetiske (og de sensovjetiske) uttrykk for en overbevisning om at loven ikke vil straffe de rike og de mektige¹³⁶. Ikke minst vil enhver kontakt med loven for de ikke så mektige ende med elendighet, uansett om vedkommende har gjort noe galt eller ikke. Dette synet viser en overbevisning om at loven er ustabil og uforutsigbar, og at straffesystemet er ulogisk og tilfeldig. Loven blir sett på som noe toppsjiktet har skapt for sin egen nyttes del¹³⁷. I russisk tenkning finnes en motstandsdyktig tendens til å se innføring av et universelt anvendbart og upartisk lovsystem som noe ikke bare umulig, men også fremmed¹³⁸. Noe av årsaken er utvilsomt den russiske lovs utforming. Russisk lov er historisk basert på såkalt positiv lov - loven er, med Olcotts ord: ”the way in which the ruler, or the state, grants permission for subjects of the state to perform certain acts”¹³⁹. Alt annet er per definisjon ulovlig. Derfor oppstår en tendens til å sette *spravedlivost*, altså det som er riktig, moralsk og rettferdig, fremfor *zakon*, som er det som lovene ikke forbyr direkte. Motsetningen er den vestlige lov

¹³⁵ Olcott, 2001, s. 91.

¹³⁶ Olcott, 2001, s. 121.

¹³⁷ Olcott, 2001, s. 100.

¹³⁸ Olcott, 2001, s. 105.

¹³⁹ Olcott, 2001, s. 102-103.

som er basert på *naturlig lov*, som historisk sett er ment å definere og forsvare de ”naturlige” rettighetene et menneske har, simpelthen i kraft av å være født.

I serien om Fandorin kan man faktisk ganske ofte ane en mistillit til overordnede. Ikke bare kan de være korrupte, men også forræderske. Siden Fandorin mye av tiden beveger seg i høyere politiske kretser ligger forholdene også godt til rette for dette trekket. For eksempel er mordet på general Sobolev i *Smert' Achillesa* iscenesatt av personer med stor innflytelse på myndighetene, for å stanse en politisk omveltning. De samme personene forsøker også å få Fandorin drept fordi han vet for mye, selvfølgelig uten å lykkes. Også i *Statskij sovjetnik* er myndighetene innblandet i en revolusjonær gruppes virksomhet. Et annet direkte eksempel på de overordnedes maktmisbruk er *Koronacija*, der selveste tsarfamilien beskyldes for å være mer opptatt av status og rikdom enn av livet til et familiemedlem. Dersom man tar utgangspunkt i *Azazel'* er det mest åpenbare eksempelet på forrædersk overordnet selvfølgelig Brilling, som ikke egentlig har latt seg kjøpe for penger, men som forråder Fandorin og politiet for ideologiens skyld.

Når det gjelder mistillit til loven er bildet litt mer variert, men også her finnes mye av den samme tendensen som i de sensovjetiske og postsovjetiske *detektivy*. For eksempel kan Fandorins privat initierte oppgjør med Pachomenko/Sockij i *Dekorator* være et tegn på at han ikke tror loven vil være streng nok eller pålitelig nok til å virkelig få straffet et slikt monster. I dette tilfellet kommer riktignok ikke mistilliten av at han tror myndighetene vil skåne Pachomenko/Sockij, men av frykt for at ikke straffen og rettsprosessen er effektiv og sikker nok:

[...] обычными средствами его не остановить. На эшафот он не попадет, а стенами сумасшедшего дома его не удержать. Всё начнется сызнова.[...] Он сбежит – с этапа, с поезда, с корабля. Я не могу рисковать¹⁴⁰.

Et mer uttalt tilfelle av mistillit, der årsaken er at den straffskyldige er rik og mektig og derfor vil slippe unna, finner vi i *Pikovyj valet*. Det er snakk om en rik pengeutsuger og lånehai ved navn Samson Charitonovič Eroпкиn:

— [...] Краденое у «деловых» прикупает, деньги в рост под большущие проценты дает. Одно слово — упырь, аспид поганый.

Момус взглянул на несимпатичного толстяка, уже садившегося в сани, с новым интересом. Надо же, какие в Москве, оказывается, колоритные типажи есть.

¹⁴⁰ Boris Akunin, 2002d, ”Dekorator”, *Osobyje poručenija*, Moskva: Zacharov. s. 348.

— И полиция ему нипочем?

Оборванец сплюнул:

— Какая полиция! Он к самому губернатору, Долгорукому князю, в хоромы шагает. А как же, Еропкин нынче генерал! Когда Храм-то строили, кинул с барышей миллион, так ему за то от царя лента со звездой и должность по богоугодному обчеству. Был Самсошка-кровосос, а стал «превосходительство». Это вор-то, кат, убивец!¹⁴¹

Det er også denne Eropkin Momus svindler, noe som videre er årsaken til at Fandorin lar ham gå. Betegnende nok har det siste kapittelet i *Pikovyj valet* også fått navnet *По закону или по справедливости?*

Akunin har gjort et tidsriktig valg i forhold til fremstillingen av korrupte og forræderske overordnede. Siden dagens, og for den saks skyld også fortidens, russiske økonomiske og politiske situasjon ikke akkurat inviterer til å stole på myndighetene eller de pengesterke, appellerer denne kritiske holdningen ganske sikkert til den russiske leser. Etter sensurens opphevelse kan sikkert kritikken av myndighetene, kamuflert under en annen tidsepoke, virke befriende. Hvorvidt dette skal tillegges Akunin som en personlig oppfatning, eller om det er en bevisst manipulering av leseren gjennom å appellere til sosial harme og følelse av urettferdighet i samfunnet, er selvfølgelig uvisst. Det interessante er at man kan se en forholdsvis tydelig videreføring av den gradvis økende samfunnskritikken fra sen sovjettid som også føyer seg fint inn i den postsovjetiske epoken.

4.8 Oppsummering

De spesielle samfunnsforholdene i sovjettiden har altså satt sitt tydelige preg på datidens, og i overraskende stor grad også på nåtidens russiske *detektivy*. Noen av de viktigste trekkene hva angår de sovjetiske og postsovjetiske *detektivy* og deres likheter og ulikheter, har å gjøre med deres syn på kollektivet og individet, sosial og personlig moral, og er til en viss grad forbundet med faktiske lover og regler. Det kan være vanskelig å finne felles nevner hos Akunin når det gjelder slike holdninger, siden epokevalget og genreeksperimenteringen ikke er spesielt tidstypisk når det gjelder den kriminallitterære genren. Den sosiale virkeligheten gjenspeiles i så måte ikke direkte i romanene. Likevel forekommer en viss dobbelteksponeering av tidsepokene. Akunin har selv vokst opp i Sovjetunionen, skriver i dagens Russland og har gjennom sitt arbeid god kjennskap til den omkringliggende verden.

¹⁴¹ Akunin, 2002c, s. 107-108.

Det er også ganske tydelig at han har et balansert forhold til alle disse innflytelsesfaktorene. Den mellomstillingen som kjennetegner Akunins litterære posisjon går igjen også når det gjelder formidling av sovjetiske og postsovjetiske holdninger. Akunin både viderefører og bryter med disse holdningene. Han lar Fandorin ha et tvetydig forhold til kollektivism; den kollektive konteksten er både et hinder og en trygghet. Den sosiale virkeligheten og forbrytelsene har mer til felles med den postsovjetiske epokens intriger enn med den sovjetiske, men dette kommer i stor grad av den kunstige historiske settingen som gjør at Akunin kan unngå problemstillingen. Materielle goder er ikke på noen måte tabu hos Akunin, men samtidig er overdreven luksus negativt. Kvinner fremstilles ikke som mindreverdige, selv om kvinnelig seksualitet har negativ symbolverdi; et trekk som har vært gjennomgående både i den sovjetiske og den postsovjetiske perioden. Det tradisjonelle hensynet til forbrytelsenes høyere mål blir også til en viss grad ivaretatt gjennom problematisering av forbryternes ideologiske hensikter, selv om et stadig tilbakevendende tema er at målet ikke helliger middelet, slik at forbrytelsen blir straffet uansett. Dobbelteksponeringen av epoker som forekommer i romanene, for eksempel når det gjelder fremstilling av korrupte embetsmenn, bidrar også til å gi leseren et inntrykk av aktualitet i forhold til egen virkelighetskontekst.

Gjennom å balansere verdier på denne måten kan Akunin opprettholde den brede appellen hans romaner allerede har fått, og slik har dette en positiv virkning på hans popularitet. Videreføringen av verdier som antimaterialisme, kollektivism og sympati med forbryteren skaper gjenkjennelse og anerkjennelse hos den tradisjonsbundne leser, samtidig som tidvise brudd med de samme verdiene skaper et nødvendig element av nyhet og oppgjør med foreldede sovjetiske idealer. Slik får nok en gang hver leser sitt, og Akunin sikrer seg et bredt publikum.

5.0 Akunins prosa: triviallitteratur? Teoretiske definisjoner

Vi har sett at Akunins romaner oppfattes av både lesere og litteraturkritikere som noe midt i mellom triviallitteratur og elitelitteratur. I dette kapittelet vil jeg diskutere i hvilken grad Akunins prosa teoretisk sett kan regnes som triviallitteratur. Som grunnlag for en slik diskusjon vil jeg gjøre rede for noen av de måter kvalitetsbegrepet og triviallitteraturen har blitt forsøkt definert på. Begrepene oppfattes forskjellig av de ulike skolene og forskerne, og har også variert over tid. Noen fellestrekk finnes likevel, som jeg vil diskutere i forhold til Akunins prosa. Det hersker riktignok liten tvil om at Akunin virkelig skriver kriminalromaner, og at kriminalromaner tradisjonelt er regnet som en triviallitterær genre. Det har ingen hensikt i seg selv å påvise at en kriminalroman er nettopp en kriminalroman. Hensikten må være, med dagens litteraturdebatt i bakhodet, å undersøke *på hvilke måter* Akunins prosa er triviell, og hvordan den eventuelt *ikke* er det.

5.1 Kvalitetsbegrepet: forskjellen mellom ”høy” og ”lav” litteratur

Only dead cultures have scales that are reliable.

Raymond Williams¹⁴²

Akkurat som med begrepet populærkultur, har de fleste en oppfatning om hva som er såkalt ”høy” og ”lav” litteratur. At disse begrepene har å gjøre med bøkens kvalitet sier seg selv. Men hvem er det som bestemmer denne kvaliteten og hvordan kan man definere en slik verdi?

Kvalitetsbegrepet er problematisk og har skiftet innhold opp igjennom historien. I antikken dominerte idealene om det Gode, det Sanne og det Skjønne, og etikk, estetikk og erkjennelse ble sett på som en og samme sak. Disse idealene ble videreført under renessansen og nyklassisismen. Først med romantikkens gjennombrudd mistet tradisjonen fra antikken sin status som *Den Poetiske Norm*¹⁴³. Gjennom å skape noe nytt ville romantikerne bryte ut av de stivnede normene og dermed kunne uttrykke også det uutsigelige. Antikkens idealer ble erstattet av originalitetsidealet, som har fortsatt å dominere som gjeldende litterært estetisk

¹⁴² Sitert hos Geir Hjorthol, 1995, *Populærlitteratur. Ideologi og forteljing*. Oslo: Det Norske Samlaget. s. 13.

¹⁴³ Naper, 1994, s. 16.

kriterium helt opp til våre dager. Originalitet innebærer ofte nyskapsel. Blant annet har Viktor Šklovskij, en av de fremste russiske formalistene som opererte rundt 1920-tallet, utarbeidet en teori som sier at det er i utviklingen av nye litterære former at det litterære potensialet ligger¹⁴⁴. Originalitet kan gjelde både innhold og språk. Kultursosiologen Pierre Bourdieu sier at det originale språk skapes gjennom:

[...] at det brukes en rekke avledninger hvis prinsipp er at det avvikes fra det mest frekvente, det vil si vanlige, banale og vulgære uttrykksmåter. Verdifullt språk fødes gjennom at det avvikes – med hensikt eller ei – fra den mest utbredte språkbruken som formidler og består av ordinære følelser, klisjeer, trivielle vendinger, vulgære uttrykk og enkel stil¹⁴⁵.

Originalitet er altså fortsatt et kriterium som brukes for å bestemme kvaliteten av et litterært verk, selv om bildet med tiden har variert når det gjelder litterære kvalitetskriterier.

Som oftest er det eliten som bestemmer hva som er ”god” smak. Det er gjerne i eliten kulturdebatten foregår, og der kvalitetskriteriene settes. Derfor kan man diskutere hvorvidt forskjellige litterære genre i det hele tatt burde sammenliknes med hensyn til kvalitet. Den tyske litteraturviteren Christa Bürger er opptatt av hvorfor en viss type litteratur i en viss historisk epoke blir ekskludert fra det gode selskap og vurdert som triviell. Hennes synspunkt går ut på at den modernistiske estetikken og populærlitteraturen er to av svarene som litteraturen gir på det moderne samfunnets fremvekst. Den modernistiske autonomiestetikken, det vil si ideen om at kunsten må være uavhengig og ubesudlet av samfunnet, kompenserer på en måte for tapet av den religiøse opplevelsen i det mer og mer sekulariserte samfunnet¹⁴⁶. Men denne nye funksjonen som kunsten innehar, ekskluderer de erfaringer som mennesket gjør seg i hverdagslivet. Den estetiske kunsten begrenser seg dermed til et lite publikum, en elite, som i sin tur er de som bestemmer litteraturens normsystem. Bürger kritiserer den tyske forskningen som fastslår at triviallitteraturen ganske enkelt følger andre estetiske normer enn den kanoniserte litteraturen, og slik nettopp beviser at forskningen har overtatt den litterære institusjonens ekskluderingsregler¹⁴⁷.

Et annet spørsmål er om det er et kjennetegn på kvalitet i seg selv at et litterært verk har overlevd i flere generasjoner. Bli et verk regnet for å ha høy kvalitet på grunn av sitt faktiske innhold, eller fordi det har fått en udiskuterbar status som klassiker, og dermed havner utenfor

¹⁴⁴ Naper, 1994, s. 16.

¹⁴⁵ Bourdieu sitert hos Naper, 1994, s. 16.

¹⁴⁶ Anders Öhman, 2002, *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*. Lund: Studentlitteratur. s. 15.

¹⁴⁷ Bürger i Öhman, 2002, s. 15.

vurdering? På samme måte må triviallitteratur kunne vurderes; er boken av lav kvalitet på grunn av sin dårlige form og innhold eller ganske enkelt fordi den har fått lav status som følge av kategorisering? Det er sannsynligvis ingen overhengende fare for at mange litterære mesterverk har gått tapt bak glørete Harlekinomslag, men likevel viser betraktningen at det er på tide å rette blikket mot de genrene som det har blitt reflektert mindre over. Umberto Eco og Pierre Bourdieu er to av flere som i den siste tiden har stilt seg kritiske til ”kulturaristokratene” og ”ideologikritikerne” som enstemmig har fordømt populærkulturen¹⁴⁸. Eco hevder at kitsch og kvalitet supplerer hverandre. Med dette mener han at vi benytter ulike typer kultur for å dekke ulike behov hos oss selv: ”Nivåforskjellen mellom de forskjellige verk betegner ikke først og fremst en forskjell i verdi, men en forskjell i det bruksforhold hver enkelt av oss inngår med dem”¹⁴⁹.

Bourdieus kultursosiologi er omfattende og jeg skal ikke gå nærmere inn på den her. Jeg vil bare nevne et berømt og treffende utsagn som Bourdieu er opphavsmann til, og som omhandler det han kaller for ”terrorismen i den ”gode” smak”: ”... hvis terrorismen overhodet finnes, består den av de arrogante og uimotsigelige dommer som felles i den gode smaks navn”¹⁵⁰. Denne ”terrorismen” viser hvordan ulike gruppers kulturbruk bidrar til å opprettholde status- og maktforhold i samfunnet. Slik viser Bourdieu hvordan eliten befester sin posisjon gjennom å sette kriteriene for kvalitet.

Kvalitet er altså ikke en statisk standard, men har forandret seg både historisk og i forhold til hvem som har satt de gjeldende normene i samfunnet. I forhold til det mest stabile kriteriet, originalitet, faller mange triviallitterære bøker igjennom nettopp på grunn av sin karakteristiske formelbaserte struktur. Det kan likevel være nyttig å ikke kategorisere all underholdningslitteratur som smuss, men være bevisst potensialet som ligger også i denne genren.

5.2 Akunins prosa og kvalitetsbegrepet

Som nevnt over er kvalitet en subjektiv og dynamisk verdi, og kan således være vanskelig å fastslå. En diskusjon om kvaliteten på Akunins prosa må derfor foretas med det forbehold at kvalitet i stor grad er en subjektiv opplevelse. Likevel, som det fremgår av diskusjonen over, har det vært mulig å komme til enighet om enkelte felleskriterier for hva som kjennetegner

¹⁴⁸ Naper, 1994, s. 20.

¹⁴⁹ Eco sitert hos Naper, 1994, s. 20.

¹⁵⁰ Bourdieu sitert hos Naper, 1994, s. 20.

litterær kvalitet. Det viktigste av disse er *originalitetsprinsippet*; for å inneha en viss kvalitet bør et verk avvike fra det mest banale og frekvente innhold og språk.

Akunins romaner er utvilsomt av en viss kvalitet dersom man tar utgangspunkt i ovenstående kriterier. Selv om ikke сюжетene i seg selv er spesielt originale og genrens strenge struktur ikke tillater for mange variasjoner, finner man hos Akunin elementer som bryter med den strukturelle ordenen. Et konkret eksempel er at som eventyrene forutsetter også trivallitteraturen en lykkelig slutt. Lizas død i *Azazel'* er et kraftig brudd med dette fremtredende genretrekket, men også andre av bøkene i serien har en dyster slutt, særlig hva angår heltens privatliv. Andrej Rančín påpeker at Akunin også er original i det at han presenterer serien som et bevisst prosjekt, og åpent demonstrerer sin strategi for suksess gjennom denne presentasjonen: «Все жанры классического криминального романа в литературном проекте Б. Акунина "Приключения Эраста Фандорина"»¹⁵¹. Bruken av forskjellige kriminallitterære undergenre skaper også avvik innenfor de strukturelle rammene. Selv om hver enkelt bok har sin interne trivallitterære struktur er ideen likevel original innen genren. Fremgangsmåten har ikke bare den funksjon at serien virker som en presentasjon av ulike kriminalgenrer, men skaper også variasjon og forventning.

Det er ikke bare brudd med strukturen som skaper originalitet, men også den estetiske presentasjonen og rammen rundt fortellingene. Å la handlingen foregå på attenhundretallet er riktignok ingen litterær nyhet, men blir det dersom man setter romanene inn i kontekst; de aller fleste av nåtidens russiske kriminalforfattere skriver romaner hvor handlingen foregår i dagens sosiale virkelighet. Dette kan i og for seg virke tiltrekkende på leseren, som kan forholde seg til de fiktive heltene som til reelle mennesker i sin egen samtid. Et eksempel på dette er blant annet den suksessen den russiske krimdronningen Aleksandra Marinina har hatt med sine romaner om politikvinnen Kamenskaja, som lever et alminnelig hverdagsliv utenfor sitt arbeid i militsiaen. Realismen er tiltrekkende på grunnlag av gjenkjennelse, romantisering rundt og ikke minst kritikk av samtidige samfunnsforhold. På bakgrunn av dette blir Akunins historiske romantikk og galante attenhundretallshelt noe originalt. De kuriøse historiske detaljene han strør om seg med bidrar til å forsterke dette inntrykket.

Noe av det mest originale ved Akunins verker er måten han benytter seg av allusjoner og hentydninger på. Denne dobbeltheten i tekstene avviker uten tvil fra den mest banale ensartetheten som mange trivallitterære tekster er bygget over, og bidrar til å høyne kvaliteten. På hvilke måter dette foregår vil jeg komme tilbake til mer grundig i kapittel 6. Disse

¹⁵¹ Rančín, 2004, s. 237.

komponentene er kanskje de beste argumentene for å hevde at Akunins romaner hever seg over det banale triviallitterære stadiet, og fortjener detaljert oppmerksomhet.

Det kanskje mest iøynefallende hos Akunin er likevel språket. Stilen er klassisk høylitterær og han behersker så vel attenhundretallssjargong som gatespråk. For eksempel blir historien i *Ljubovnik Smerti*, som foregår i et forbrytermiljø på Chitrovka i Moskva, fortalt gjennom en gategutt, med dennes enkle gatespråk:

На Сухаревке кто пацана марухой обзывает – за такое сразу метелили без пощады, и Сенька прицелился вмазать Прохе в костлявую харю, но передумал. Во-первых, может, у них тут на Хитровке другие обыкновения и сказано было не в обиду. Во-вторых, Проха – парнище здоровенный, тут ещё поглядеть, кто кого отметелит¹⁵².

Akunin har også blitt kritisert på dette området. Blant annet skriver Lev Pirogov i artikkelen ”Gospodin nechorošij”¹⁵³ om hvordan Akunin ”avslørte” seg gjennom å skrive romaner som foregår også i vår egen tid. Dermed skjedde, med Pirogovs ord, at:

Эффект «отстраненности» пропал, и оказалось, что качество весьма так себе, а то, что многие принимали за «литературность», есть не что иное, как стилизация под старину, основанная лишь на приличествующем профессиональному филологу словарном запасе¹⁵⁴.

Å benytte et språk av høy kvalitet er heller ikke alltid det som gjør en forfatter stor, i følge Pirogov: «Достоевский писал «не качественно», но он – великий писатель»¹⁵⁵. Uansett, Akunins språkbruk er original i den forstand at den får bøkene til å skille seg ut fra tilsvarende genreverk. Selv om den høye stilen skulle være konstruert, så avviker den fra det mest banale og alminnelige innenfor genren. Om denne språklige originaliteten egentlig tilfører kvalitet er en annen diskusjon, men om vi går ut fra den teorien at originalitet fremmer kvalitet, så må Akunin krediteres for sitt litterære språk.

Russland er ikke noe unntak når det gjelder at eliten tradisjonelt setter definisjonene for hva som er kvalitet. Jeg har allerede diskutert hvordan kritikerne ser på Akunin og hans plass i dagens litteraturbilde. Det er stor enighet om at han skriver godt og at hans prosjekt er originalt i dagens kontekst. Likevel har ikke eliten blitt helt enige om kvaliteten på bøkene, mye på

¹⁵² Boris Akunin, 2002e, *Ljubovnik Smerti*, Moskva: Zacharov. s. 7.

¹⁵³ Lev Pirogov, 2004, ”Gospodin Nechorošij”, *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg072004/Tetrad/art11_1.htm, [lesedato: 24.02.2004].

¹⁵⁴ Pirogov, 2004.

¹⁵⁵ Pirogov, 2004.

grunn av at kriminalgenren tradisjonelt ikke er velsett. Mye kan derfor tyde på at dette er et tilfelle av at genren avgjør hvilken kvalitet som skal tilkjennes det litterære verket. Samtidig kan ikke "terrorismen i den gode smaks navn" ha fått fullt gjennomslag, nettopp siden diskusjonen om Akunins litterære posisjon faktisk finner sted. En forfatter som Akunin, med sin litterære mellomposisjon mellom triviell og elitær litteratur, kan tydeligvis rokke ved elitens maktoppretholdelse i det litterære samfunn. Det kan være at de spesielle forholdene i det postsovjetiske samfunnet kombinert med en forfatter som Akunin har frembrakt en forskyvning i kvalitetsbegrepet, og at dette kan føre med seg at folkets smak kan få større gjennomslagskraft i kvalitetsdiskusjonene.

Teorien om Akunins mellomposisjon styrkes ytterligere ved at hans bøker appellerer til flere samfunnslag. Her kommer Umberto Ecos teori om at vi benytter ulike typer kultur for å dekke ulike behov til sin rett. Det unike med Akunins bøker i forhold til dette er at de kombinerer det trivielle med det ikke-trivielle, slik at en og samme roman kan dekke flere av leserens behov. Leseren får både underholdning og intellektuell utfordring på en og samme tid. Dette er utvilsomt ganske originalt og ikke minst popularitetsfremmende.

Det er ikke uten grunn at bøker med høy alder og stor overlevelsessevne ofte tilkjennes kvalitet. En bok som beholder populariteten gjennom generasjoner kjennetegnes ofte av et innhold med tidløs og allmenngyldig karakter, noe de fleste vil være enige i tyder på høy kvalitet. Vi har sett at Latynina mener at dagens russiske prosa ikke har disse egenskapene, og at dette er grunnen til at den ikke blir tatt så godt imot i den russiske offentligheten. Som jeg også har nevnt tidligere kan man innvende mot dette og andre tilsvarende synspunkter at det er svært vanskelig å bedømme sin samtids litteratur, på grunn av den manglende betrakningsavstanden som bare tiden bringer. Akunins romaner er i den samme vanskelige posisjonen når det gjelder tidsperspektivet. Spørsmålet om hvorvidt Akunins romaner kanskje ikke blir underlagt riktig kvalitetsvurdering på grunn av sin samtidighet kan derfor bare besvares med spekulasjoner. Kriminalgenren inneholder elementer som alltid vil ha en viss grad av relevans i samfunnet, ved at den grovt generalisert fremstiller kampen mellom det gode og det onde, og derfor i sitt kjerneinnhold ikke kan gå av moten. Likevel er omfanget av kriminalromaner så stort at de aller fleste vil gå i glemmeboken når deres plass på markedet blir overtatt av andre. Det er på ingen måte usannsynlig at dette vil skje også med Akunins romaner; suksess hos publikum er ingen direkte garanti for kvalitet. Riktignok er Akunins kriminalromaner, til tross for at de eksponerer problemer i samtiden, skrevet i den klassiske kriminalromanens ånd, og derfor ikke så "moteavhengige" som de som skildrer sosialrealistiske samtidsproblemer. Dessuten er det mye som tyder på at Akunin vil bli husket

for personene han har skapt. Den store oppslutningen om Fandorin kan tyde på at publikum allerede har fått et etablert forhold til denne helten. Den historiske distansen i romanene medfører muligens indirekte større allmenngyldighet, til tross for at miljøet er dobbelt konstruert; ikke bare fiktivt, men fiktivt i en fremmed tid. Utfallet kan bli at Akunin vil bli husket i den russiske litteraturhistorien som Conan Doyle og Christie i den britiske og Simenon i den franske, men det kan bare tiden vise. Det er foreløpig umulig å påvise hvorvidt den allmenngyldighet Akunins romaner har vil være nok til å skaffe ham et kanonisert kvalitetsstempel. Kvaliteten kan uansett være tilstede, bare vanskeligere å få øye på.

5.3 Begrepet "trivallitteratur"

De fleste har en mer eller mindre intuitiv oppfatning av hva trivallitteratur er. For mange innebærer begrepet lav sosial og litterær status, men få har noen klar forståelse av hvilke bøker som skal regnes til denne genren og hvilke kriterier som ligger til grunn for klassifiseringen. Noe av grunnen til dette kan være at det først er i den senere tid at trivallitteraturen har blitt reflektert over som et seriøst forskningsobjekt og ikke bare sett på som mindreverdige underholdning for de udannede masser. Det har vært vanlig å se på trivallitteraturen som klart atskilt fra andre litterære genrer; som en statisk enhet som eksisterer på siden av den sosialt godkjente litterære sfæren. At populærgenren også kan være mangeartet og kompleks på samme måte som annen litteratur har kommet tydeligere frem den siste tiden. Forskningstilnærmelsene til stoffet er mange, og dette forskningsmangfoldet stiller spørsmål nettopp ved hvorvidt genren er så homogen som antatt, og på hvilken måte man skal vurdere litteratur kvalitets- og genremessig. Det har blitt vanligere å anse trivallitteraturen som en mer dynamisk genre enn tidligere, som utvikler seg og forandrer seg i takt med resten av samfunnet og kulturen. Likevel er det påfallende i hvor høy grad kriteriene som definerer kvalitet og de som definerer hva som *ikke* er trivallitteratur sammenfaller.

Betegnelse på den trivallitterære genren varierer, og kan ofte implisere hvilken holdning som ligger bak. Man kan regne med at det bak betegnelser som "smusslitteratur" ligger et mer moralsk vurderingsgrunnlag enn bak de mer nøytrale "underholdningslitteratur" og "populærlitteratur", mens den også relativt nøytrale termen "trivallitteratur" kanskje kan ha konnotasjoner til noe banalt og platt. Vanlige argumenter i kritikken mot trivallitteraturen er at den er for lett tilgjengelig, passiviserende, umoralsk, at den kan forlede ungdommen og hindre

mennesket å ta tak i sin egen virkelighet¹⁵⁶. Motargumentene er mange, blant annet at romanen er en genre i tilblivelse som må få utvikle seg fritt i forskjellige retninger¹⁵⁷, og, som Eco påpeker, at enhver genre fyller en spesiell funksjon hos sine lesere.

Som betegnelsen varierer også forståelsen av hva som typisk kjennetegner triviallitteraturen. Ulf Boëthius finner og vurderer i artikkelen "Populärlitteraturen - finns den?"¹⁵⁸ syv forskjellige måter forskerne har gått frem på for å begrense forskningsobjektet triviallitteratur:

Noen går ut ifra publikum, altså at triviallitteratur er det som blir lest av de brede lag i folket. Svakheten ved dette utgangspunktet er at det ikke bare er de lavere samfunnsklasser som leser disse bøkene, de er også utbredt blant mer velutdannede i de høyere samfunnsklasser, og særlig blant ungdom i alle samfunnslag.

Andre tar sitt utgangspunkt i produksjons- og distribusjonsforholdene; at triviallitteratur er det samme som masseprodusert standardisert litteratur som distribueres på samme måte som andre forbruksvarer atskilt fra den øvrige litteraturens kretsløp. Dette er en definisjon som blir mindre og mindre holdbar i våre dager, der såkalt kiosklitteratur også selges i bokhandler mens flere og flere "vanlige" bøker selges i billigutgaver i kiosker og lignende utsalgssteder. Likevel har argumentet om kommersialisme lenge veid tungt i forsøket på å skille mellom "god" og "dårlig" litteratur. Mange forfattere fikk tidligere betalt per side som ble utgitt, og også i dag blir ofte de triviallitterære bokseriene hos de store forlagene skrevet på svært kort tid av økonomiske hensyn. At dette ikke nødvendigvis lover godt for den litterære kvaliteten sier seg selv.

En tredje variant går ut på å definere bøkene ut ifra deres hensikt. Det vil si at triviallitteraturen defineres som den litteraturen som kun har til hensikt å underholde og atsprede. Denne definisjonen mener Boëthius at det er lett å finne argumenter imot; naturligvis finner ikke alle mennesker de samme bøkene underholdende.

Det finnes også en definisjon som tar utgangspunkt i en viss måte å lese eller å anvende litteratur på. Da blir triviallitteraturen noe som leseren selv skaper, og som oppstår når leseren inntar en nytelsesinnrettet holdning til teksten og leser på en subjektiv måte for å skaffe seg nytelse og atspredelse¹⁵⁹. Det er dette Roland Barthes i *Le Plaisir du texte* (1973) kalte for "plaisir", i motsetning til "jouissance"; en dyptgående nytelse som man får av mer oppmerksom

¹⁵⁶ Öhman, 2002, s. 12.

¹⁵⁷ Öhman, 2002, s. 12.

¹⁵⁸ Ulf Boëthius, 1995, "Populärlitteraturen – finns den?" *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*, Dag Hedman (red.), Lund: Studentlitteratur, s. 17-34, s. 17.

¹⁵⁹ Boëthius, 1995, s. 18.

og krevende lesing. Svakheten her, som Boëthius ser det, er at alle bøker i prinsipp kan leses med nytelse, det er det bare innstillingen som avgjør.

En femte tilnæringsmåte Boëthius trekker frem er å bruke triviallitteratur som betegnelse på den lettleste litteraturen; den som ikke stiller noen krav til estetisk eller språklig dannelse hos sitt publikum og som derfor når ut til brede lag av befolkningen. Denne definisjonen er ganske utbredt, og forutsetter at det faktisk finnes et særpreg som skiller triviallitteratur fra annen litteratur. Svakheten er for det første at det forekommer lettleste bøker med stort publikum som likevel ikke regnes til triviallitteraturen, for det andre at enkelte såkalte populærlitterære bøker kan være nokså tykke og kompliserte. Dessuten er begrepet "lettlest" heller ikke noe absolutt; oppfattelsen av hva som er enkelt å lese avhenger av subjektive forhold.

En sjette definisjon er normativ; triviallitteratur er litteratur som *påstås* å være moralsk og/eller estetisk underlegen, og som har stor leserkrets (jæmfør betegnelsen "smusslitteratur"). Forskerne prøver å finne de moralske eller estetiske kvaliteter som essensielt skiller og underordner triviallitteraturen fra annen litteratur. Problemet er at man ofte kan finne de samme kvalitetene i begge leire.

Den siste definisjonen Boëthius trekker frem er smakssosiologisk. Triviallitteraturen er da den litteraturen som har stor leserkrets samtidig som den blir *ansett* for moralsk og estetisk underlegen. Denne definisjonen ble lansert av Helmut Kreuzer i 1967 og har slått igjennom i den tyske triviallitteraturforskningen.

Det positive med denne siste definisjonen er at triviallitteraturen oppfattes som en dynamisk og historisk foranderlig kategori med stor spennvidde. Grensen mot den aksepterte litteraturen er kunstig og flytende og blir bestemt av den litterære institusjonens historisk foranderlige normsystem, kritikernes, litteraturhistorikernes, skolemyndighetenes, bibliotekenes og akademienes skiftende vurderinger. Altså kjennetegnes ikke triviallitteraturen av èn spesifikk egenart, men varierer i form og innhold¹⁶⁰.

Om man går ut fra den siste definisjonen har man etter min mening funnet en kategori som dekker de fleste aspekter ved den triviallitterære genren, nettopp på grunn av dens toleranse for forandring. Men selv om det kan være fruktbart å se på enhver triviallitterær bok som et enkeltstående kunstverk, har forskerne likevel funnet frem til noen grunntrekk som forekommer i de fleste bøker som mer eller mindre automatisk karakteriseres som triviallitteratur. Helt siden romantikken har det vært et krav til den elitære litteraturen at den

¹⁶⁰ Boëthius, 1995, s. 19.

skal være original og nyskapende, og helst ikke ha en for stor leserkrets. Forfatteren bør heve seg over flertallet. De bøker dette ikke gjaldt, risikerte å havne i genren triviallitteratur¹⁶¹. Med romantikken og den litterære modernismen som vokste frem under annen halvdel av 1800-tallet skapt de fortsatt gyldige allmennkriteriene for triviallitteratur, nemlig ensartethet og gjentakelse av gamle mønstre, samt et meget stort publikum med lave litterære forutsetninger¹⁶². Dette gjelder i høy grad de bøker som blir gitt ut i lange serier, med en formelbasert struktur og store opplagstall. Også Andrej Rančín trekker frem det faktum at bruk av sykluser og serier er et massekulturelt trekk. Han begrunner det med at:

Читатель оной быстро привыкает к персонажам, странствующим из романа в роман, привязывается к героям, как к старым знакомцам, живет их радостями и горестями, как своими. Мир, обжитый такими давно родными, «знакомыми все лицами», – мир понятный и привычный. [...] Не случайно самый характерный вид массового кино, – это сериалы¹⁶³.

De fleste av disse kjennetegnene stemmer i mange tifeller, men det er viktig å huske på at triviallitteraturen ikke nødvendigvis er bare stereotyp. Noe av tryggheten for leserne ligger i nettopp gjenkjennelsen av faste mønstre i triviallitteraturen, men de krever også en viss grad av noe nytt og uventet. Resultatet blir at selv det mest oppskriftsbaserte populærlitterære verk bør forsøke å få til en balansegang mellom nytt og kjent materiale, med Hjorthols ord: ”det samme på en ny måte”¹⁶⁴. Siden nyheten ikke ofte legges i strukturen, består ikke overraskelsen i hva som kommer til å skje, men på hvilken måte det kommer til å skje. Noe fundamentalt nytt vil oppleves som genrebrudd, men fornyelse må til for å beholde leserens oppmerksomhet.

5.4 Akunins prosa og de triviallitterære definisjonene

Det viktigste å huske når man snakker om triviallitteraturen, er at den på grunn av sin antatt lave litterære status og store omfang ikke har fått noen entydig definisjon. Som vi har sett over har enkelte fellestrekk og definisjoner likevel latt seg etablere. Jeg vil nå ta for meg disse og diskutere hvorvidt Akunins prosa passer inn i disse definisjonene.

Et av de mest alminnelige kriteriene for å kalle en bok triviallitterær, har vært at den har *et stort publikum, som har lave litterære forutsetninger*. Akunins prosa har utvilsomt et stort

¹⁶¹ Boëthius, 1995, s. 20.

¹⁶² Boëthius, 1995, s. 20.

¹⁶³ Rančín, 2004, s. 237.

¹⁶⁴ Hjorthol, 1995, s. 21.

publikum. Allerede på slutten av år 2000 hadde Akunins bøker solgt en million eksemplarer¹⁶⁵, og tallene har bare økt. Gjennom at *Azazel* har blitt tv-serie når Akunin også ut til de virkelig store massene, også de som ikke leser. Om hans lesende publikum har lave litterære forutsetninger er en påstand som vanskelig lar seg påvise uten omfattende statistisk materiale, men som vi har sett er det ut fra diskusjonene i media fullt mulig å anta at ikke bare sosialt underprivilegerte grupper leser Akunin, siden noe av årsaken til oppmerksomheten rundt Akunins forfatterskap nettopp har vært at han appellerer til flere samfunnslag. For å oppfatte allusjonene og andre intertekstuelle grep, er det nødvendig med en viss litterær dannelse, men utover det er ikke språket og subjettet av så høy vanskelighetsgrad at romanene på noen måte er forbeholdt eliten.

Ensartethet er et trekk som nesten er unngåelig i en kriminalroman. Spørsmålet er hvorvidt begrepet blir oppfattet negativt, i betydningen ensformig, eller som et mer nøytralt genretrekk som beskriver det å følge et gitt mønster. Som jeg vil vise senere i oppgaven, følger Akunins romaner utvilsomt en ”oppskrift”, noe som altså ikke er noen overraskelse genren tatt i betraktning. Men gjennom å skifte blant annet fortellervinkel, miljø og ikke minst gjennom bytte av kriminalgenre gir Akunin leseren en forventning ikke til *hva*, men *på hvilken måte* ting vil skje i romanen. Dette trekket er som tidligere nevnt en forutsetning innen triviallitteraturen for å holde på leserens oppmerksomhet til tross for den forutsigbare formelstrukturen. Som tidligere nevnt bryter noen situasjoner også med den mest rigide formen for struktur.

Med hensyn til masseproduksjon og kretsløp er det i Akunins tilfelle flere faktorer som spiller inn. Bøkene er utvilsomt trykket opp i store opplag, og derfor ikke forbeholdt små grupper. Til sammenligning med noen av de største vestlige forlagene, særlig på området litterær romantikk, som har innleide forfattere, som betales per side for å produsere samlebåndromaner etter oppskrift komponert av forlaget, er likevel ikke Akunins bøker direkte masseproduserte. Likevel antyder betegnelsen litterært *prosjekt*, som Akunin selv har valgt å kalle serien om Èrast Fandorin, at det er snakk om en viss produksjonsordning. Det har vært antydning at Akunin med sin hurtige produksjon har ansatt en gjeng med ”litterære slaver” til å omforme hans ideer til bokform, men dette er ikke på noen måte bevist, og blir avvist av Akunin¹⁶⁶.

Det er altså ikke noe godt grunnlag for å kalle Akunins bøker direkte masseproduserte. Når det gjelder kretsløpet er det derimot flere likhetstrekk med den antatte ”eksempel-

¹⁶⁵ Jurij Bunda, 2001, ”Prišestvie Fandorina”, URL: <http://www.pushkinka.w6.ru/akunstat.htm>, [lesedato: 26.05.2004].

¹⁶⁶ Semenova, 2002.

triviallitteraturen”. De fleste av bøkene hans har allerede kommet i flere opplag i paperback, og de omsettes på metrostasjoner og hos gateselgere. Det problematiske er at hans bøker også finnes å få tak i med harde permer, og i etablerte bokhandler. Dessuten har en relativt stor andel av boksalget i Russland lenge foregått gjennom private forhandlere, for eksempel i boder på gaten, ved metroen og på markeder. Dette gjelder heller ikke bare triviallitteratur, men også de kanoniserte klassikerne. Slik sett har denne definisjonen liten verdi og relevans i Russland.

Kriteriet om at bøkene hensikt skal være å *underholde*, passer utmerket på Akunins produksjon. Som jeg har diskutert tidligere er ikke moralisering og belæring av leserne viktig for Akunin, selv om det er uunngåelig at noen ideologiske standpunkter skinner igjennom i romanene. Poenget, som han selv ved utallige intervjuer understreker, er at leseren skal underholdes. At bøkene også til en viss grad er produsert i *kommersiell hensikt* er nesten en følge av dette. Akunins litterære prosjekt er også et økonomisk prosjekt, noe han selv ærlig innrømmer og som også markedsføringen av bøkene kan tyde på.

At *leserens tilnæringsmåte skaper genren* er en dybdesosiologisk innfallsvinkel og vanskelig å påvise. Men det er ikke til å komme fra at medienes omtale av Akunin og problematiseringen av hans forfatterskap har skapt en viss forventning hos leseren om enten ren underholdningslitteratur uten spesielt høy kvalitet, eller litteratur av overraskende høy kvalitet. Slik sett kan leseren med sin forutinntatte holdning omdanne Akunins bøker til både triviallitteratur og ikke-triviallitteratur, men dette er det som sagt vanskelig å komme med håndfaste eksempler på.

Med hensyn til *letlesthet og krav til leserens estetiske dannelse*, er det også her flere mulige aspekter, som også har vært berørt tidligere i dette kapittelet. Her kommer i høy grad de tidligere nevnte nivåer i Akunins prosa inn, som for eksempel de litterære og historiske allusjonene. Dessuten er det kanskje det språklige aspektet Akunin vinner størst oppslutning for i de intellektuelle kretser. Han er en ypperlig stilist og benytter seg av flere språklige stilnivåer. Likevel byr neppe verken stilen eller handlingen på større utfordringer for den russiske leser, om ikke leseren *selv* legger merke til de underliggende antydningene. Det er sannsynlig å anta at den utdannede leser vil få større utbytte av Akunins bøker enn den mindre akademiske, men høy utdanning er absolutt ingen forutsetning for å kunne sette pris på dem. Dessuten bør man ha i bakhodet at hva som oppleves som letlest er en subjektiv oppfatning, samt at en letlest bok gjerne kan regnes til andre genre enn de triviallitterære.

Når det gjelder den normative definisjonen at triviallitteratur er litteratur som blir *påstått å være moralsk og estetisk underlegen, samt har en stor lesekrets*, er dette en definisjon som forutsetter at de gitte moralske og estetiske kriterier som skiller den fra annen litteratur er

bestemte faktorer, noe jeg ikke skal gå inn på her. Den smakssosiologiske definisjonen, som forutsetter at litteraturen har *stor leserkrets samtidig som den blir ansett å være estetisk og moralsk underlegen*, kan ha mer for seg i denne diskusjonssammenheng. Selv om denne dynamiske definisjonen egentlig ikke sier noe om hva som *konkret* kjennetegner en trivallitterær roman, åpner den for diskusjoner om hvorvidt kriteriene som settes bør oppfattes som konstante eller foranderlige. Dessuten åpnes det igjen for spørsmålet om hvorvidt samfunnets kriteriesettende institusjoner har rett til å definere dagens litteratur. Som tidligere diskutert blir Akunins romaner blant enkelte ansett å være estetisk underlegne på grunn av sin genre. Det er ikke urimelig å anta at mye av denne kritikken kommer av en viss åndsarroganse hos dagens intellektuelle elite, og at det burde åpnes for et mer dynamisk syn på den litterære utviklingen. Kanskje er grensene for den aksepterte litteraturen enda sterkere og mer kunstig definert i Russland enn i andre land, hvor litteraturen kanskje ikke er et like viktig identifikasjonsmiddel. Likevel er det ikke til å se bort fra at nettopp et land med stor kulturarv og kulturbevissthet vil ha mer å tape på å la grensene bli for utflytende. Det er dessuten rimelig å anta at den kulturelle eliten har fått sin posisjon nettopp fordi det *er* den som befatter seg mest med litteratur og dermed er best egnet til å uttale seg om den. Diskusjonen om folkets smak versus elitens smak er omfattende, og for å tilnærme seg problemet er nok en kompromissholdning et godt utgangspunkt. Gjennom å utvide genrebegrepene og å våge å eksperimentere kan det skapes nye former som kan være den utløsende faktor for videre kulturell utvikling. Å gå ut fra at trivallitteraturen er en foranderlig genre som varierer i form og innhold åpner opp for et mindre snevert genrebegrep. Dermed trenger ikke alle bøker med trivallitterære genretrekk kategoriseres likt - men kan vurderes også ut ifra sin sosiale kontekst og andre omstendigheter. Akunins prosa er et slikt mellomtilfelle, hvor både trivallitterære og klassiske genredfinisjoner kan komme til kort. At bøkene hans har stor leserkrets er allerede konstatert. Det som nettopp er spennende ved Akunin er at enkelte anser hans bøker som moralsk og estetisk underlegne, mens andre har inntatt en mer positiv holdning. Ut ifra denne siste definisjonen kan Akunins romaner altså være både trivielle og elitære, avhengig av øyet som ser.

Det er ikke noe originalt i at Akunin lar sine romaner komme i serier, noe som gjelder alle hans tre kriminalprosjekter som er på markedet i dag. Som Rančín påpeker er dette et masselitterært trekk, som gir leseren stabilitet i den fiksjonen de forholder seg til. Det at helten forandrer og utvikler seg er derimot et "klassisk" trekk. De fleste trivialhelter er, i motsetning til Fandorin, statiske og uforanderlige:

Герой «высокой» литературы XIX века – характер, развивающийся под влиянием обстоятельств. Сыщик же в детективных романах всегда неизменен, как маска. Так вот: Фандорин в акунинских романах мужает, приобретает жизненный опыт, меняется¹⁶⁷.

5.5 Strukturen i kriminalfortellinger: strukturalistisk teori

Som følge av de siste tiårenes økte fokusering på triviallitteraturen, har det også blitt gjort flere forsøk på å angripe den ved hjelp av etablerte litteraturteorier. Det kanskje mest definerende genretrekket i triviallitterære verker er at de er formelbaserte, det vil si bygget over en gitt ramme med et bestemt mål og med samme aktørkarakterer. Det er mange teorier som kan tilpasses studiet av triviallitteratur, men på grunn av denne karakteristiske oppskriftsmessigheten finner jeg det hensiktsmessig å ta utgangspunkt i strukturalistisk litteraturteori. Jeg vil ikke gjøre noe forsøk på å gi en uttømmende beskrivelse av strukturalistisk teori, men for å kunne diskutere hvorvidt Akunins bøker hører hjemme i en triviallitterær genre, tror jeg det kan være oppklarende å belyse noen teoretiske sider når det gjelder strukturen i bøkene.

Strukturalismen er en generell teori om språk og kultur som vokste fram fra lingvistikken og den russiske formalismen tidlig på 1900-tallet i Moskva. Hovedsynspunktet er at litteraturen er et uttrykk for bestemte myter og forestillinger som en forfatter har til rådighet i en gitt historisk situasjon og i en konkret kultur¹⁶⁸.

Strukturalistene var opptatt av å sammenligne tekster. I min analyse av *Azazel'* vil jeg benytte meg av eventyrforskeren Vladimir Propps strukturalistiske analysemetode for undereventyr. Denne kan med fordel brukes i analyse av triviallitteratur, siden både fortidens folkediktning og dagens folkelesning, nemlig triviallitteraturen, er bygd opp over forholdsvis like oppskrifter og bestemte formler. Det strukturalistiske synspunktet er at all litteratur er bygd opp over formler, men at dette er tydeligst i folkediktning og i triviallitteratur. Det er selvfølgelig ikke en udiskutabel sannhet at triviallitteratur har sin opprinnelse i folkediktningen. Det å hevde at en bok er triviallitterær dersom dens struktur i stor grad sammenfaller med den som Propp finner i undereventyrene, må derfor gjøres med det forbehold at genrene har store nok likheter til at en slik konklusjon kan trekkes. Under vil jeg argumentere for at likhetene er store nok til å gi et tilstrekkelig grunnlag for analyse.

¹⁶⁷ Rančín, 2004, s. 240.

¹⁶⁸ Naper, 1994, s. 23.

5.6 Masselitteratur og folkediktning: likheter og ulikheter

Selv om folkediktning og triviallitteratur er to vesensulike kulturformer med hensyn til produksjon, distribusjon og sosial hensikt, er formligheten stor. Begge genrer er fiksjon; episke fortellinger med begynnelse og slutt. Rollefigurene i begge er sjablonaktige karakterer som representerer en type mer enn en virkelig person. Helten er en uovervinnelig skikkelse som ingen påkjenninger biter på. Begge genrer krever en lykkelig slutt¹⁶⁹. Maria Černjak trekker frem nok en likhet; nemlig den for begge genrer karakteristiske anonymiseringen av forfatteren. Forfattere av triviallitteratur gjemmer seg ofte bak et pseudonym, og forfatternavnet brukes mer som et kommersielt varemerke enn som uttrykk for personlig litterær integritet¹⁷⁰. Denne anonymiseringen kan sammenlignes med folkeeventyrenes navnløse fortellerstemme. Černjak trekker også frem et annet karakteristisk trekk ved triviallitteraturen som forbindes med folkediktning, nemlig eskapisme. Triviallitteraturen og folkediktningen tilbyr begge en flukt til en annen og mer komfortabel verden hvor godhet og styrke bestandig seirer. Ikke uventet er det hyppigste svaret folk oppgir på spørsmålet om hvorfor de leser en eller annen form for masselitteratur at de ønsker å la seg underholde, hvile og stenge sine bekymringer ute¹⁷¹.

Det kanskje viktigste fellestrekket angår fortellerstrukturen. Triviallitteratur kjennetegnes av faste regler for handlingsforløp, stereotype komposisjonsmønstre, gjentakelser og et standardisert persongalleri. Dette er kjennetegn som også karakteriserer eventyrene¹⁷². Siden eventyrigenren utviklet seg innenfor en muntlig fortellerkultur der fortelleren var avhengig av å kunne huske fortellinger, har den faste formen vært avgjørende.

5.7 Vladimir Propps teori

Russeren Vladimir Propp (1895-1970) regnes som pioneren innen eventyrforskning. Han arbeidet med å kartlegge litterære oppskrifter og berettermønstre i russiske undereventyr. I boken *Morfologija Volšebnoj Skazki*¹⁷³ tar han for seg hundre russiske undereventyr og legger dem så å si ned over hverandre for å finne grunnheter og mønstre. Han konkluderer med at eventyrene er bygd opp over et utvalg motiver, eller *funksjoner*, og at de alle har samme type

¹⁶⁹ Siw Winter Bryngell, 1996, *Folkeeventyr og populærlitteratur – det fortellende menneske før og nå*. Hovedoppgave i folkloristikk, UiO. s. 7-8.

¹⁷⁰ Černjak, 2002, s. 341.

¹⁷¹ Černjak, 2002, s. 337.

¹⁷² Bryngell, 1996, s. 8.

¹⁷³ Vladimir Propp, 2003, *Morfologija volšebnoj skazki*, Moskva: Labirint.

struktur. Også de forskjellige handlende rollene, eventyrets *dramatis personae*, har stort sett de samme funksjoner i eventyret. Selv om navnene og personene skifter, skifter ikke deres handlingsroller. Typiske handlingsroller er blant andre *helten*, *prinsessen*, *motstanderen*, *hjelperen* og *giveren*. Antallet funksjoner er lite, mens antallet personer er veldig stort. Dette forklarer eventyrets doble natur; de varierte personene bidrar til det karakteristiske store mangfoldet og fargerikheten, og det lave antall funksjoner til dets like iøynefallende ensartethet og repetisjonsartede natur¹⁷⁴.

Kort fortalt kan man si at en funksjon er et element som fører handlingen videre; en handling utført av en av eventyrets personer, men definert ut ifra hvilken betydning den har for eventyrets forløp¹⁷⁵. Funksjonene er konstante elementer i eventyret, uavhengig av hvordan eller hvem som utfører dem, og opptrer i en gitt rekkefølge. Propp opererer i utgangspunktet med 31 funksjoner. Andre forskere har forenklet Propps modell, og et sett med følgende 11 funksjoner passer godt til for eksempel norske folkeeventyr¹⁷⁶:

1. Mangel og / eller ugjerning (for eksempel at helten bryter et forbud)
2. Oppdrag
3. Reise
4. Kvalifiserende prøve
5. Helten tar imot magiske hjelpemiddel
6. Kamp (hovedprøve)
7. Seier
8. Mangelen blir opphevet (eventuelt at skaden fra ugjerningen blir gjort godt igjen)
9. Hjemkomst
10. Glorifiserende prøve
11. Bryllup

For å tydeliggjøre hvordan funksjonene kan arte seg, bruker Mjør, Birkeland og Risa eventyret *Østenfor sol og vestenfor måne* som eksempel. *Mangelen* som gjør at jenta må reise hjemmefra med kvitebjørnen og sove med en ukjent ham hver natt, er fattigdom i familien. Moren greier å overtale henne til å tenne lys om natten for å se hvem hun sover med, selv om bjørnen har fått henne til å love å ikke snakke med moren i enerom; dette er *ugjerningen*.

¹⁷⁴ Propp, 2003, s. 21.

¹⁷⁵ Propp, 2003, s. 22.

¹⁷⁶ Mjør, Birkeland og Risa, 2000, *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag. s. 65.

Oppdraget som jenta tar på seg; å finne ham igjen, inneholder en *reise*. Hun tar imot *hjelpemidler* fra tre kjerringer, og hjelp fra hester og vinder. Når hun finner prinsen *kjemper* hun mot trollkjerringene gjennom å gi dem gull for å få være i samme rom som prinsen om natten. *Hovedprøven* består i å vaske prinsens skjorte ren for talgflekker. Hun *seirer*, og stadfester at hun er den rette for prinsen. *Skaden er opprettet*, de kan reise *hjem og feire bryllup*¹⁷⁷.

Et eventyr trenger ikke å inneholde alle disse funksjonene og noen ganger kan de brukes flere ganger. Siw Winter Bryngell har i sin hovedoppgave ytterligere forenklet strukturen¹⁷⁸:

1. En mangel/problem oppstår på grunn av skurkens handling
2. Helten kommer på banen
3. Helten overvinner problemet
4. Balansen gjenoprettes.

Jeg vil i analysen se på hvordan handlingen i *Azazel*' forholder seg til Propps funksjoner¹⁷⁹. Dersom handlingen strukturerer seg på en måte som i høy grad sammenfaller med Propps teori, vil dette gi et teoretisk bedre grunnlag for å påstå at Akunins roman er av det trivallitterære slaget.

En svakhet ved den strukturalistiske metoden er at strukturalistene og formalistene har en tendens til å se bort i fra at tekstene ikke eksisterer i et vakuum, men befinner seg i spesifikke sosiale, kulturelle og historiske kontekster¹⁸⁰. Kontekstene påvirker dem og gir mening til dem ut over det rent tekniske. Pawling sier at trivallitteratur, i likhet med alle andre former for kulturelle uttrykk, reflekterer sosiale meninger og skikker samtidig som den blander seg inn i samfunnslivet gjennom å organisere og tolke erfaringer som det tidligere bare har blitt reflektert delvis over. Altså; "to 'understand' popular fiction is to examine it as a form of cultural production and as a process of meaning creation which offers a particular way of thinking and feeling about one's relationship to oneself, to others, and to society as a whole"¹⁸¹. Som redskap for teknisk tekstanalyse har likevel strukturalistisk metode store fordeler når det gjelder trivallitteratur.

¹⁷⁷ Mjør, Birkeland og Risa, 2000, s. 65-66.

¹⁷⁸ Bryngell, 1996, s. 8.

¹⁷⁹ Siden Propps 31 funksjoner representerer et nokså omfattende system, vil jeg ta utgangspunkt i de 11 funksjonene som er listet opp over.

¹⁸⁰ Pawling, 1984, s. 5.

¹⁸¹ Pawling, 1984, s. 4.

5.8 Azazel' og Propps teori

Som jeg har gjort rede for over går Propps teori ut på at eventyr er bygget opp over et gitt sett med funksjoner som kommer i en bestemt rekkefølge. Siden en moderne kriminalroman som *Azazel'* nesten alltid har et mer komplekst handlingsforløp enn et tradisjonelt eventyr, kan det være vanskeligere å skille ut de enkelte funksjonene, men jeg vil gjøre et forsøk.

Azazel' har strukturmessig flere trekk som lar seg sammenligne med eventyrenes. Rollefigurene er relativt standardiserte, og vi finner flere motsetningspar som ved første øyekast virker diametrale og sjablonaktige. Det magiske elementet er ikke eksplisitt uttalt, men lar seg antyde gjennom for eksempel Fandorins unaturlige hell i hasardspill, eller gjennom Bežetskajas spøkelsesopptreden. Akunins bruk av pseudonym understreker forfatterens navnløshet, og Akunin tilbyr også, som diskutert tidligere, leseren en viss eskapisme.

Mangelen, eller *ugjerningen*, som forstyrrer den opprinnelige balansen, er mordet på Kokorin, altså indirekte organisasjonen *Azazel'*s verk. Helten, Fandorin, kommer på banen etter at *ugjerningen* er presentert, og legger i vei med å oppklare situasjonen. *Oppdraget*, som for så vidt også innebærer en lang *reise*, blir å avsløre skurkene. Som en oppmerksom akunist påpeker, blir viktig informasjon i eventyrene ofte formidlet via en herold, tjenestefolk eller liknende. Akunin benytter seg i mange av bøkene av avisartikler for dette formålet, noe som, blir det påpekt, ikke er så underlig, da journalister på sitt vis er "tjenende" folk, og avisene den moderne tids herolder¹⁸².

Samme akunist, med nettnavnet Sirin, påpeker dobbeltheten i scenen hjemme hos Bežetskaja; Fandorin trer inn i et hus hvor det er mange menn og en eneste kvinne. Dette kan sammenliknes med et manndomsritual. For å lære å bli mann blir gutten sendt til et såkalt herrenes hus, hvor det av naturlige årsaker også finnes en kvinne. Dette kan være Fandorins *kvalifiserende prøve*. Kvalifiseringen kan også være knivstikkingsepisoden eller duellen hos Zurov; begge steder spiller Fandorins hell inn, selv om det primært er heltens mot som redder ham hos Zurov. Zurov blir deretter Fandorins "hjelper", som gir ham informasjon om hvor han kan finne Bežetskaja. Denne duellsituasjonen er kanskje den mest overbevisende som kvalifiserende prøve.

Når det gjelder *magiske hjelpemidler* er det ikke noen konkrete magiske redskaper som blir overrakt Fandorin. På sett og vis har han likevel minst to "givere". Først og fremst forfatteren selv, som har utstyrt Fandorin med et vakkert ytre og et sympatisk vesen, en forfengelighet som får ham til å gå til innkjøp av det livreddende korsettet "Lord Byron",

¹⁸²"Sirin", "'Azazel'" kak volšebnaja skazka", URL: <http://www.fandorin.ru/akunistics/thoughts/fairytale.html>, [lesedato: 26.02.2004].

intellektuelle evner og ikke minst det unaturlige hellet i hasardspill som gang på gang redder ham. Dette hellet, som er så til de grader pålitelig, er nok det nærmeste man kommer magi i denne sammenheng. Brillling blir den andre giveren, som utstyrrer Fandorin med penger og dokumenter, og ikke minst med inspirasjon. At Brillling er en falsk helt forstyrrer i og for seg ikke denne konklusjonen.

Hovedprøven kan være både tumultene i Storbritannia, og for så vidt også hendelsene i Ësternatet etter hjemkomsten til Russland. Fandorin *seirer*; Lady Ëster dør (tror vi i hvert fall) og organisasjonen oppløses. Skurkene er fakkert og *balansen gjenopprettet*. Det blir *bryllup* mellom Ërast og hans ”prinsesse”, Liza.

Azazel' oppfyller utvilsomt de strukturelle kravene dersom man tar utgangspunkt i den svært forenklete versjonen av Propps teori, slik den fremstilles blant annet av Bryngell. Også minst ni av de elleve funksjonene som man ofte finner i for eksempel norske folkeeventyr er å finne i *Azazel'*. Jeg vil påstå at disse strukturlikhetene gir godt nok grunnlag til å trekke konklusjonen at *Azazel'* teoretisk kan kategoriseres som triviallitteratur. Likevel, som jeg vil komme tilbake til mer utfyllende i kapittel 6, er det enkelte elementer som ikke sammenfaller med teorien. For det første er personene og motsetningsparene på samme tid både en- og flerdimensjonale. Det er selvfølgelig viktig å huske at *Azazel'* ikke *er* et eventyr og derfor ikke kan sammenliknes direkte, men kompleksiteten, ikke minst på grunn av Akunins skrivestil, er naturligvis mye større enn det de faste rammene i et eventyr tillater. For det andre lar ikke Akunin leseren være for sikker på at balansen virkelig *er* opprettet. Fandorin er selv ikke helt tilfredsstillt når han ser hva resultatet av hans oppklaring har blitt. Heller ikke at skurken virkelig er fakkert lar Akunin oss være for sikre på; om Lady Ësters hevn er fra denne eller den andre siden av graven får vi ikke klarhet i. For det tredje bryter slutten i *Azazel'* kraftig med strukturen. Eventyret forutsetter en lykkelig slutt, mens i dette tilfellet får skurken rett og slett hevn over helten, og det svarthvite moraldramaet blir mye mer nyansert.

5.9 Oppsummering

Jeg har forsøkt å tegne et omriss av hva som forstås med begrepene litterær kvalitet og triviallitteratur. Det har vist seg at tilnæringsmåtene er mange og varierte, men at et sett av relativt stabile kjennetegn likevel lar seg etablere. Det har også vist seg å være påfallende høy grad av sammenfall mellom de kriteriene som definerer god kvalitet og de som definerer ikke-triviell litteratur. Når det gjelder god kvalitet er det mest stabile kriteriet *originalitet*, det vil si avvik fra banalt og enkelt innhold og språk. Ofte er det samfunnets elitesjikt som setter

normene for hva som er god kvalitet, og trivialgenrene har lenge blitt nærmest ignorert, selv om flere forskere den siste tiden har begynt å rette søkelyset mot dem.

Selv om Akunins romaner ikke har spesielt originale subjekter er avvikene fra det mest frekvente og forventede ganske mange. Romanene har flere originale trekk, spesielt når det gjelder presentasjon av prosjektet, valg av tidsepoke, genrevariasjon, språk, og ikke minst allusjonene og hentydningene. Noe av Akunins styrke ligger i at hans romaner på en og samme tid dekker flere av leserens behov.

Vi kan lese ut av diskusjonene i det offentlige at Akunin kan ha blitt undervurdert kvalitetsmessig på grunnlag av den tradisjonelt mindre anerkjente genren han skriver i, og slik ser vi et typisk eksempel på det Bourdieu kaller ”terrorismen i den gode smaks navn”. Likevel tyder det faktisk at Akunin har skapt debatt på at elitens maktposisjon innen litteraturen er i ferd med å rokkes, og at kvalitetsbegrepet kan være i ferd med å forskyves.

Når det gjelder trivillitteratur har forskerne tilnærmet seg begrepet på ulike måter. Ulf Boëthius trekker frem 7 ulike måter begrepet har blitt definert på. Felles for de fleste er at trivillitteratur defineres av *ensartethet* og *gjentakelse av gamle mønstre*. Også serieproduksjon er en faktor som trekkes frem i denne sammenheng. Som vi har sett passer Akunins romaner både inn i og havner utenfor en del av disse definisjonene, mens noen, som for eksempel angående litterært kretsløp, blir irrelevante sett i lys av det russiske samfunnet. I en gjennomgang av *Azazel'* i forhold til eventyrforskeren Vladimir Propps teori for analyse av undereventyr ser vi tydelig at romanen i stor grad følger de distinktive reglene for struktur som kjennetegner både eventyr og trivillitteratur. Så mange som ni av elleve funksjoner fra den forenklete versjonen ble funnet, og dette vil jeg påstå er nok til å konstatere at *Azazel'* har tydelig trivillitterær struktur. Samtidig kan man også her peke på momenter som bryter med strukturen, som for eksempel mangelen på lykkelig slutt.

Både når det gjelder kvalitetsbegrepet, trivillitterære definisjoner og struktur viser det seg nok en gang at Akunin innehar en mellomposisjon. Mange trekk i romanene, både når det gjelder deres produksjonsmønster, masseappell og struktur, faller ikke overraskende helt klart inn i et trivillitterært mønster. Samtidig er det mange detaljer som avviker fra den trivillitterære normen, og som dermed både hever kvaliteten og forbinder Akunin med den klassiske litterære tradisjonen. Noen av de viktigste av disse detaljene gjelder de litterære allusjonene og andre intertekstuelle elementer, som jeg skal se nærmere på i neste kapittel. Akunin har med sitt prosjekt et ben innenfor både elitelitteratur og trivillitteratur, noe som har gjort ham til gjenstand for stor oppmerksomhet og stor popularitet.

6.0 Brudd med strukturen og kvalitetsheving: nivåene i Fandorin-serien

I foregående kapittel har jeg diskutert på hvilke måter Akunins romaner kan kalles triviallitterære, og funnet at de langt på vei tilfredsstillende de teoretiske kravene til triviallitteratur. Jeg har også nevnt at romanene heves over det triviallitterære gjennom avvik fra den triviallitterære normen. Disse avvikene gjør at Akunins bøker kan leses på flere nivåer, noe som kan være årsaken til at hans leserkrets ikke begrenser seg til bestemte sosiale grupper. På det elementære planet er en kriminalroman ren underholdning, og det praktiske handlingsforløpet det viktigste elementet. Slik er det også i Akunins romaner; handlingen er actionfylt og dynamisk uten egentlige dødpunkter. Dobbeltheten i romanene kommer blant annet av at Akunin benytter seg av sitt kjennskap til den klassiske litteraturen til å legge ut godbiter, gjerne i form av sitater eller parallelle situasjoner, til de beleste i sitt publikum. Slik får disse ved siden av atspredelsen ved lesningen også sin dannelse bekreftet. Dette grepet er et uventet element i en triviallitterær roman. Akunins allusjoner begrenser seg ikke til det litterære feltet. Han fletter også inn historiske hendelser og personer, spiller på nasjonale og kulturelle oppfatninger og fordommer, og ikke minst på kuriøse detaljer. Slik danner han intertekstuelle nivåer gjennom avvik fra den triviallitterære normen, og hever samtidig kvaliteten. Til tross for alt dette stiller ikke handlingen egentlig noen større krav til leserens dannelse. Det vil si at også for en mindre belest eller mindre oppmerksom leser som ikke nødvendigvis vil oppfatte allusjonene, kan handlingen i seg selv være underholdende nok til at leseropplevelsen ikke forringes. Slik kan romanene leses som ren underholdning eller som en mer intellektuell utfordring.

Hvert nivå, som for eksempel de litterære allusjonene, representerer brudd med de triviallitterære forventningene om enkelhet og struktur. Problematisering av de standardiserte triviallitterære oppskriftsmomentene og leken med hentydninger til litteratur og historie gjør serien til en slags meta-triviallitteratur: romanene er, som vi har sett, åpenbart triviallitterære, men latterliggjør på samme tid den triviallitterære strukturen gjennom å avvike fra den både åpenlyst og skjult. Dermed hever de seg også opp fra det helt banale triviallitterære planet.

Noen av de elementene som bryter med den triviallitterære strukturen og hever kvaliteten, som for eksempel språket og den ikke lykkelige slutten i *Azazel*, har allerede blitt berørt i kapittel 5.2 om Akunins prosa og kvalitetsbegrepet. I følgende kapittel vil jeg redegjøre for noen flere elementer som hever romanenes nivå. Jeg har valgt å videreføre dette på en litt

utvidet analyse av spesielt *Azazel'*, men vil også bruke eksempler fra de andre romanene i serien.

6.1 Problematisering av fiendebildet: personkarakteristikkene i *Azazel'*

I de fleste kriminalromaner er det slik at helten og fienden er diametrale motsetninger i handling og moral. Det forventes at karakterene er sjablonaktige og ensidig fremstilt. Slik er også utgangspunktet i *Azazel'*; i alle fall så lenge fiendebildet tegnes opp som en terroristorganisasjon med helvetesmaskiner i kjelleren og med hensikt å styrte tronarvingen. Men ikke langt inn i romanen problematiseres dette bildet. Problemet er at medlemmene i organisasjonen *Azazel'* ikke alle er rendyrket ondskapsfulle individer. Tvert i mot er noen av dens representanter, slik som Brilling, nettopp personer med egenskaper Fandorin beundrer og gjerne selv ville vært i besittelse av. Ikke nok med det, Fandorin *er* også innehaver av flere av disse egenskapene, blant annet deler han organisasjonens tro på fremtiden og fremskrittet gjennom utvikling av rasjonalitet og estetikk. Ved nærmere ettersyn er faktisk likhetene mellom helten og fienden ganske mange, både på det ideologiske og det mer prosaiske plan. For eksempel er Fandorin, i likhet med Lady Èsters gutter, foreldreløs. Forskjellen mellom Lady Èsters ideologiske verdenssyn og Fandorins holdning er hvordan de oppfatter *veien til målet*. Lady Èster er villig til å ofre menneskeliv for den gode sak, selv om hun synes det er beklagelig. Dette kommer ikke bare tydelig til uttrykk gjennom *Azazel'*s metoder for å rydde hindringer av veien, men også for eksempel gjennom hvordan Lady Èster lar professor Blank eksperimentere med mennesker, i dette tilfellet med Fandorin, for fremskrittets skyld:

- Надеюсь, всё закончится хорошо, - вдохнула леди Эстер. – Мне будет жаль, если юноша погибнет.

- Я тоже надеюсь, миледи, - явно волнуясь, ответил профессор и загремел чем-то железным. – Но науки без жертв, увы, не бывает. За каждый новый шаг познания приходится платить дорогой ценой. На сантиментах далеко не уедешь¹⁸³.

Selv om Fandorin i prinsippet kunne gitt sin fulle tilslutning til Lady Èsters mål om en bedre verden gjennom å fremelske individets talenter, kan han ikke godta at alle slags midler, til og med mord, skal kunne tas i bruk for å nå det. Likhetene mellom Fandorin og hans fiender er

¹⁸³ Akunin, 2002a, s. 203-204.

likevel mange nok til at han blir usikker på egne avgjørelser. Har han egentlig handlet moralsk når han sørger for å avsløre organisasjonen, eller har han satt en stopper for verdens vei mot fullkommenhet? Akunin gir et enkelt svar på det moralske dilemmaet: Fandorin hadde ikke noe valg. Alle midler kan ikke godtas selv om målet er godt. Fandorin har sitt på det rene, selv om gleden er litt blandet. Likhetene og den likevel så diametrale motsetningen mellom helten og den virkelige fienden skaper et mer nyansert inntrykk enn den sjablonaktige svart-hvitt fremstillingen man finner i mange andre verker innen samme genre. Denne slags nyanser bidrar også til å skape dynamikk i romanen.

Den britiske Lady Margareth Ëster er som overhode for organisasjonen *Azazel* Fandorins og politiets hovedfiende. Karakteren er full av motsetninger, som ved første blick virker diametrale, men som nok heller er forårsaket av en glidende overgang fra velmenende idealisme til ideologisk fanatisme. Hun opptrer som både morsskikkelse og fiende ovenfor Fandorin, som har problemer med å forholde seg til en person i den grad både vennlig og beregnende.

Enda større problemer byr den dynamiske Brillings på. Fra første stund ser Fandorin opp til dette analytiske talentet og ”mann av fremtiden”¹⁸⁴. Brillings representerer den nye tid, og er moderne både i tenkesett og med hensyn til hvilke hjelpemidler og arbeidsmetoder han tar i bruk. Det er ikke tilfeldig at det er Brillings som er i besittelse av den nye kuriositeten *telefonen*. Brillings har i sitt hjem den ene av to ”Bells apparater” som eksisterer i Russland på det tidspunktet, med direktelinje til Tredje avdelings sekretariat, noe som gjør det åpenbart at han besitter en betydningsfull maktposisjon. Fandorin gir med iver og entusiasme sin tilslutning til sjefens metoder, ikke minst tar han etter Brillings uttrykksmåter og gester. Dessverre viser det seg at også Brillings er en forræder og idealistisk fanatiker; et av Lady Ësters briljante talenter, og sannheten er vond for Fandorin å svelge. Til tross for sviket forblir Brillings helt i hans øyne, og en av de personene med absolutt størst påvirkning på hans personlighet.

En annen dynamiskskapende faktor som bidrar til romanenes kompleksitet er motsetningen mellom det gammeldagse og det moderne. Dette kommer tydeligst til uttrykk gjennom karakterforskjellene mellom Fandorins to sjefer, Grušin og Brillings. Ksaverij Feofilaktovič Grušin er Brillings rake motsetning. Der hvor Brillings er dynamisk og fremtidsrettet, er Grušin godmodig, langsom og ikke så glad i ansvar og forandringer. Hans eget utsagn oppsummerer denne forskjellen: ”Ксаверий Феофилактович сердито хмыкнул. – Он, значит, человек будущего, а Грушин – человек прошлого”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Akunin, 2002a, s. 65.

¹⁸⁵ Akunin, 2002a, s. 65.

Selv om Grušin er av den gamle skolen vekker han stor sympati. Hans godmodighet og hans faderlige omsorg for Fandorin gjør ham til representant for den *gode siden*, mens Brilling til tross for sine flere gode egenskaper blir representant for *det onde*. Det at fienden er mest fremskrittvennlig er en interessant problemstilling fra Akunins side, særlig siden man som tidligere nevnt ofte kan ane et liberalistisk standpunkt i romanene. Det er likevel ikke sannsynlig at hensikten er å fremstille troen på fremskrittet som noe negativt. Nok en gang er det for mange likheter mellom heltens og skurkenes egenskaper til å trekke en slik konklusjon. Moralen må også her være at målet ikke kan hellige midlene, og at heller ikke den suverene Brilling kan heve seg over den alminnelige moral. Altså finner vi også her en slags dynamikk mellom to tilsynelatende motsetninger og deres egentlige likheter.

En annen motsetning finner vi mellom de to sentrale kvinneskikkelsene Liza og Amalija Bežetskaja. Denne motsetningen er i utgangspunktet mer unyansert; Akunins kvinneskikkelser er dessverre ofte mer endimensjonale enn de mannlige karakterene. Det er ingen tvil om hvem som representerer hvilken side i denne dikotomien. Bežetskajas *femme fatale*-skikkelse står i skarp kontrast til Lizas uskyldsrene naivitet. Selvfølgelig forenkles situasjonen ved at Liza er Fandorins store kjærlighet og at Bežetskaja er medlem av *Azazel'*. Liza er for symbolikkens skyld lyshåret og uskyldig som et barn, mens den mørke, hemmelighetsfulle skjønnheten Bežetskaja vet å gjøre nytte av sin forføreriske kraft. Betegnende nok gir Fandorin henne umiddelbart kallenavnet Kleopatra, mens han kaller Liza for ting som ”nežnij angel”¹⁸⁶.

Jokeren i romanen er den lunefulle grev Ippolit Zurov. Levemannen og spilleren er den som kanskje vanskeligst lar seg plassere i noen leir. Han er ikke medlem av organisasjonen *Azazel'*, men lar seg lede av sin besettelse av Amalija Bežetskaja. Det ustabile forholdet mellom Zurov og Bežetskaja fungerer som en oppfriskende motsetning til det romantiske, nærmest karikerte forholdet mellom Fandorin og Liza. Til tross for sin usunne besettelse er det nettopp Zurov som redder Fandorin ut av den leie knipen i London. Uavhengig av all dramatikken er han en lojal fyr uten egentlig onde hensikter. Akunin gir ham gjennom Brilling en passende, om enn ensidig negativ, beskrivelse: ” — Граф Зуров, Ипполит Александрович. Очевидно, любовник Бежецкой. Человек без каких-либо нравственных устоев, игрок, бретер, сумасброд. Тип Толстого-Американца.”¹⁸⁷. Gjennom

¹⁸⁶ Akunin, 2002a, s. 188.

¹⁸⁷ Akunin, 2002a, s. 72. En av de mest legendeomspunne skikkelser i det russiske aristokratiets historie er grev Fëdor Ivanovič Tolstoj, også kalt Tolstoj-Amerikanec. Denne var Puškins samtidige, en fargerik personlighet kjent for både falskspilleri og for å fremprovosere dueller. I scenen hvor Fandorin og Zurov spiller kort legger vi merke til at denne karakteristikken ikke er helt grunnløs.

sammenligningen med denne kulturpersonligheten får Zurov en tilknytning til den klassiske tradisjonen, samtidig som hans rolle som usikkert spenningsmoment har tilknytning til den triviallitterære genren. Hans lunefulle karakter viderefører den kompleksiteten som er gjennomgående for de fleste sentrale persontegningene i romanen.

Liksom Liza ofte kan synes å være et passivt middel, skapt av forfatteren for å fylle en funksjon i heltens liv, er flere av de andre bipersonene også nettopp dette. Den forulykkede Kokorin og den desperate studenten Achtyrcev er bare verktøy for Bežetskajas beregnende spill. Achtyrcev opptrer et øyeblikk også som fortellerstemme, før han behendig forsvinner ut av handlingen gjennom sin død ved knivstikkingen, og således fører Fandorin nærmere på sporet av *Azazel'*. Også Lizas tyske guvernante Emma Pfuhl, den anonyme drapsmannen, Lady Ésters høyre hånd Mr Cunningham og den hos henne ansatte tyske professor Blank har alle relativt enkle roller å fylle i romanen og oppleves mer som brikker enn som virkelige personer. Det interessante er å se hvordan Akunin morer seg med oppfatninger om nasjonalitet. Påfallende nok er de fleste i fiendens leir ikke-russere, noe jeg skal komme tilbake til senere i oppgaven.

Denne problematiseringen av fiendebildet hos Akunin er et av de mest påfallende eksemplene på brudd med den triviallitterære normen. Karakterene fremstilles sjelden som helt onde og usympatiske eller for den saks skyld helt gode og edle. Gjennom å blande heltens og fiendens karaktertrekk og ideologiske innstillinger utviskes det klare skillet som er forventet mellom opponentene i en triviallitterær roman.

6.2 Litterære allusjoner og direkte hentydninger

Akunin forsøker ikke å skjule at han under påskudd av å skrive kriminalromaner trekker leseren inn i et litterært ”spill”, og dette er kanskje det viktigste nivåaspektet i Akunins prosa. Enkelte av de litterære hentydningene er helt åpenlyse og mange er direkte uttalt. Ved flere anledninger virker det som om Akunin driver med en slags ”namedropping” av forfattere, eller rett og slett vil gjøre leseren oppmerksom på sitt litterære spill. I noen tilfeller glir det nesten over i det parodisk åpenbare, som for eksempel når han lar den sleipe og innsmigrende diplomaten Pyžov sitere Deržavin før han skal til å skyte Fandorin. Pyžov, som har latt seg kjøpe over til *Azazel'*, rettfærdiggjør seg:

Икнув, но уже не от холода, а от страха, Фандорин крикнул: — Искарיות!
Продал отчизну за тридцать серебряников! — и снова попятился от зловещего дула.

- Как изрек великий Державин, непостоянство — доля смертных. Да и зря вы меня обижаете, дружок. Не на тридцать сиклей я польстился, а на сумму гораздо более серьезную, аккуратнейшим образом в швейцарский банк переводимую — на старость, чтоб под забором не околеть¹⁸⁸.

Den samme Pyžov har et særdeles blomstrende språk og en forkjærlighet for å strø om seg med små ordspråk og kjælenavn. I løpet av sin forholdsvis korte opptreden i romanen, rekker han å sitere både den ene og den andre poeten. Den overdrevne trangen til å understreke egen belesthet og hangen til overflødige uttrykksmåter står i sterk kontrast til Fandorins mer direkte væremåte, og understreker Pyžovs unnvikende og upålitelige karakter.

Dette er ikke det eneste eksempelet på at Akunin bruker litterære hentydninger til å understreke en persons karaktertrekk eller en situasjons underliggende motiver. Dostoevskij er en av de forfattere som oftest går igjen i Akunins verker. En av Brillings hovedteorier i begynnelsen av etterforskningen er at *Azazel'* er en nihilistisk organisasjon av farlige revolusjonære. Han bruker Dostoevskijs *Besy* for å beskrive de farlige kreftene i samfunnet, og understreker på den måten sin tilslutning til Dostoevskijs moderate, konservative holdning. Selv om vi i ettertid finner ut at Brilling er medlem av den på ingen måte moderate organisasjonen *Azazel'*, er han ikke desto mindre alvorlig bekymret for disse revolusjonære. Han forutsier faktisk revolusjonen, og det overraskende presist i tid:

Я жду в самое ближайшее время большого кровопролития. То, что было до сих пор — цветочки. Террор против правящего класса может стать массовым. [...] Если опухоль в самом зародыше не прооперировать, эти романтики нам лет через тридцать, а то и ранее такой революсьон закатят, что французская гильотина милой шалостью покажется [...] Читали роман «Бесы» господина Достоевского? Зря. Там красноречиво спрогнозировано¹⁸⁹.

Sannsynligvis jobber også Brilling egentlig for å avverge en revolusjon. Slik blir Fandorins inngripen i verdenshistorien ironisk nok betydningsfull. Kanskje kunne *Azazel'*s medlemmer med talenter av Brillings kaliber være i stand til å avverge slike hendelser dersom ikke Fandorin hadde satt en stopper for deres virksomhet. *Besy* brukes av Brilling direkte mot navnet *Azazel'*, som også er navnet på en demon. Slik demonstreres dobbeltheten i hans person; Brilling arbeider mot de revolusjonære, de "besatte", men argumenterer for det gjennom å vise til sin tilhørighet til en ikke mindre fanatisk gruppering. Likheten mellom Dostoevskijs gruppe av revolusjonære i *Besy* og organisasjonen *Azazel'* tydeliggjøres gjennom

¹⁸⁸ Akunin, 2002a, s. 142.

¹⁸⁹ Akunin, 2002a, s. 73.

demonnavnet. Det er rimelig å anta at de revolusjonære mot slutten av det 19. århundre ikke hadde som mål å ødelegge uten etterpå å bygge opp en verdensorden som i deres øyne var bedre enn det bestående. Slik vil også *Azazel'* forbedre verden, bare metoden er annerledes. Likheten er at begge grupperingene ikke skyr noen midler for å nå sitt mål. Akunins sympati ligger nok mer hos *Azazel'* og deres metoder enn hos de voldelige revolusjonære, men hans endelige standpunkt er, ikke ulikt Dostoevskijs, at målet ikke kan hellige middelet.

I motsetning til Pyžovs hang til sentimentale overdrivelser som understrekes av hans siteringer og "namedropping" av forfattere, understreker bruken av litterære hentydninger i forbindelse med Brillling heller hans sympatiske karakteregenskaper. Han fremstår heller ikke som en av bokens mest usympatiske personer, til tross for sin tilhørighet. Det er denne typen personfremstillinger som får leseren til å tvile på *Azazel's* ensidige ondskap. Jeg har allerede nevnt hvordan Brillling siterer *Besy*, og dobbeltheten i dette aspektet; en annen side av saken er hvordan det viser Brillings evne til å følge med i tiden. For det første har han lest *Besy*, som ble skrevet cirka fire år før handlingen i *Azazel'* tar til. Dessuten understrekes hans innsikt i hva som foregår under overflaten på det russiske samfunnet. Dette kommer også frem et annet sted i boken, hvor Brillling siterer, for en noe uforstående Fandorin, Nekrasovdiktet *Rycar' na čas* fra 1862. Også her er det snakk om de revolusjonære: "Ну, стихотворение у Некрасова: «От ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови, уведи меня в стан погибающих за великое дело любви»¹⁹⁰. Selv om Brillling er motstander av de revolusjonære, understreker frasen hans egen og organisasjonen *Azazel's* idealisme.

Akunin trekker ikke bare inn russiske forfattere. For eksempel begynner forbryterens fortellerstemme i *Dekorator* med det kjente sitatet fra Shakespeares *Hamlet*: "What a piece of work is man!"¹⁹¹. Også Mark Twain nevnes i forbifarten av Lady Èster i *Azazel'*. Hun skal ha gitt ham ideen til en historie, hvor: "...людей оценивают не по их реальным достижениям, а по тому потенциалу, по тому таланту, который был в них заложен природой"¹⁹². Dette motivet passer utmerket inn i Lady Èsters teorier om oppdragelse og hennes begreper om menneskeverd.

I *Azazel'* er kanskje den mest opplagte litterære hentydningen den til et av den russiske sentimentalismens mest sentrale verker, nemlig Karamzins *Bednaja Liza* fra 1792. Verket beskriver en romanse mellom en bondepике, Liza, og en lapsete ung adelsmann ved navn Èrast. Karamzins Èrast forfører Liza og overgir henne siden for et fornuftsekteskap med en annen,

¹⁹⁰ Akunin, 2002a, s. 162.

¹⁹¹ Akunin, 2002d, s. 165.

¹⁹² Akunin, 2002a, s. 78.

noe som fører til at Liza går hen og drukner seg. Sammenfallet i navn bør være overflødig å kommentere. Selv om ikke boken og forfatteren nevnes ved navn før sent i romanen¹⁹³, leder likevel helten og heltinnens navn raskt tankene til det tragiske utfallet i *Bednaja Liza*. Selv om ikke Akunins Èrast overgir sin Liza for en annen kvinne, fører hans handlinger indirekte til at hun settes i fare og dør. En tragisk skjebne er implisitt i navnevalget.

For de fleste russere som har fått litteraturen inn med morsmelken er kanskje ikke de direkte hentydningene noen stor utfordring, selv om kjennskap til nevnte litteratur utvider forståelsen av romanene. Da kan det være vanskeligere å finne uttalte paralleller til litterære situasjoner og personligheter. Under vil jeg utrede noen slike tilfeller.

Også her er det ikke bare russiske forfattere Akunin henter inspirasjon fra. Som tidligere nevnt har den dramatiske slutten i *Azazel'* utvilsomt store likheter med Ian Flemings James Bond-fortelling *On Her Majesty's Secret Service*. Av andre tilfeller kan nevnes *Koronacija*, hvor fortellervinkelen ligger hos butleren Zjukin. Zjukin opptrer som en korrekt herre som vet å beherske sine impulser. Han har store problemer med å uttrykke sine varme følelser overfor husets franske barnepike, Emilija. Denne situasjonen har mye til felles med forholdet mellom butleren Stevens og husholdersken miss Kenton i Kazuo Ishiguros *The Remains Of The Day* fra 1989. Også Ishiguro bruker den overflødig korrekte butleren som fortellerstemme, og i begge romaner beskrives betydningsfulle historiske hendelser gjennom dennes øyne innimellom bemerkninger om støvtørking og kaffeservering.

Men det er som sagt flest hentydninger til russisk litteratur. De fleste vil nok merke seg likheten mellom Akakij Akakievič fra Gogols *Šinel'* og Fandorin, der han i begynnelsen av romanen sitter med sine avskrifter:

Ксаверий Теофилактович уютно зевнул и взглянул поверх черепахового пенсне на письмоводителя, чиновника 14 класса Эраста Петровича Фандорина, в третий раз переписывавшего недельный отчет для господина обер-полицеймейстера. [...] Нет, голубчик, ты уж не спеша, по старинке, гусиным перышком, со всеми росчерками и крендельками. Его превосходительство сами при императоре Николае Павловиче возрастали, порядок и чиновпочитание понимают¹⁹⁴.

Karaktermotsetningen mellom Grušin og Brilling leder uvilkårlig tankene hen til Turgenevs *Otcy i deti*, og til motsetningen mellom den aldrende romantikeren Pavel Kirsanov og

¹⁹³ På side 190 i *Azazel'* gjøres leseren eksplisitt oppmerksom på hentydningen til denne romanen gjennom Lizas ord: “И так у меня красиво получалось. Только жалостливо очень и непременно с трагическим концом. Это из-за «Бедной Лизы». Лиза и Эраст, помните?”.

¹⁹⁴ Akunin, 2002a, s. 10.

nihilisten Bazarov. Brillings, som Bazarov, tror på fremskritt, deduksjon og effektivitet, mens Pavel og Grušin begge er av den gamle skole, med sans for effekter og romantikk. Likheten mellom de to motsetningsparene understrekes ytterligere av de tradisjonelle Grušins og Pavels motvilje mot de unges materialistiske livssyn og ikke minst mot deres bakgrunn; både Brillings og Bazarov er av *raznočincy*, det vil si den gruppen radikale intellektuelle uten adelig bakgrunn som gjorde seg sterkt gjeldende utover på 1800-tallet¹⁹⁵. I hvert fall uttrykker Grušin en mild misnøye mot Brillings og de omstillingene han bringer med seg: ”Чуешь, какая птица? Из новых, из разночинцев, человек будущего. Все по науке делает. Мастер по хитрым делам, не нам с тобой чета”. — Ксаверий Феофилактович сердито хмыкнул”¹⁹⁶.

Også begges navn og oppførsel understreker motsetningen mellom nymotens rasjonalisme og den gammeldagse russiske væremåten. Det tyskklingende navnet *Brillings* vitner om vestlig rasjonalisme, mens *Grušin* lyder tradisjonelt russisk. Brillings hurtige bevegelser og ekstreme effektivitet står i sterk kontrast til Grušins bedagelig anlagte vesen og motvilje mot hardt arbeid. Ikke minst vitner Brillings utskiftning av politistasjonens samovar med en telegraf om de to personlighetenes ulike innstilling. Man kan ane en parallell ikke bare til Turgenev, men også til Gončarovs *Oblomov* og motsetningsparet Oblomov og hans halvt tyske venn Stolz. Grušin er dog ikke like tiltaksløs som den late og apatiske Oblomov, men Akunin får likevel uttrykt motsetningen mellom det tradisjonelle russiske og det progressive europeiske.

6.3 Dueller og gambling

Akunins litterære allusjoner, både de direkte uttalte og de subtile, hever romanene opp fra det trivillitterære og knytter dem tettere opp til den klassiske tradisjonen. Det er neppe heller tilfeldig at Akunin innfører noe som forbindes sterkt med den romantiske litterære tradisjonen, nemlig dueller og gambling, i *Azazel'*.

Dueller og kortspill flourer i både vesteuropeisk og russisk litteratur, og er noe de fleste forbinder med romantikk, høye æresbegreper og ridderlighet, men også med dekadanse og spenning. Akunin spiller på disse oppfatningene når han i *Azazel'* innfører hele to dueller og en kortspillepisode. Slike momenter har selvfølgelig også tilknytning til de trivillitterære genrene. Begge kan høre hjemme i eventyrs- og ridderromaner, og begge er virkemidler for å

¹⁹⁵ Dina Roll-Hansen, 1997, ”*Streljalis' my*”. *Pistoldueller i russisk litteratur*. Hovedoppgave i russisk litteratur, UiO. s. 56.

¹⁹⁶ Akunin, 2002a, s. 65.

øke den spenning og dramatikk som er nødvendig i en kriminalroman. Men den litteraturkyndige leser vil raskt konstatere at forekomstene av dueller og gambling i *Azazel'* ikke så mye er forbundet med romantisk triviallitteratur, som med sin dype forankring i klassisk litteratur og ikke minst i kulturbevisstheten hos mange russere.

I Russland falt duellenes storhetstid sammen med de romantiske strømninger i litteraturen. De representerte en romantisk tankegang hvor individets frie utfoldelse stod i sentrum¹⁹⁷. Dueller i litteraturen forbindes ofte med de romantiske forfattere som Puškin og Lermontov, som begge har bidratt sterkt til å gi duelltradisjonen sterk symbolverdi. Ikke bare døde begge dikterne i dueller, det kryr også av dueller i deres diktning. Som eksempler kan nevnes Puškins duellerende Silvio i *Vystrel'*, Onegin og Zareckij i *Evgenij Onegin* og Lermontovs Pečorin og Grusnickij i *Geroj našego vremeni*. Men også Turgenev, Čechov og Tolstoj inkluderer duellen i sine verker, for eksempel duellen mellom Bazarov og Pavel Kirsanov i *Otcy i deti*, Čechovs *Duel'* og Pierre og Dolochov i *Vojna i mir*. Selv Dostoevskij, som man ikke umiddelbart forbinder med litterære dueller, inkluderte dueller i de fleste av sine verker¹⁹⁸. Foruten den romantiske sfæren kunne den litterære duellen også ha en satirisk funksjon, gjennom å utnytte den nære sammenhengen mellom duelltradisjonen og sosietetslivet. Puškin viser hvordan unge adelsmenn nærmest av ren kjedsomhet blåste opp bagateller til viktige saker for å få muligheten til å duellere. Slik parodieres tidens romantiske ideer gjennom å drive gjøn med duellenes heroiske sider¹⁹⁹.

Akunin har som sagt inkludert to dueller i *Azazel'*, av hvilke ingen foregår etter alminnelig duellkodeks. Den første duellen, som foregår mellom overklassestudentene Achtyrcev og Kokorin, er en såkalt "amerikansk rulett". Dette fenomenet kjenner vi i dag under navnet "russisk rulett", noe Akunin driver gjøn med når han lar Achtyrcev fortelle: "Кокорин где-то про американскую рулетку прочитал, понравилось ему. Сказал, из-за нас с тобой, Коля, ее в русскую переименуют, вот увидишь"²⁰⁰. Denne første duellen er også uvanlig i den forstand at ingen av duellantene har direkte utfordret den andre; de har tvert imot ikke noe spesielt utestående med hverandre. Det er Amalija Bežetskaja som står bak selve utfordringen. Slik sett er det ikke spørsmål om noen æresoppreisning, men om å vinne en premie, nemlig Amalijas gunst. De to godtar utfordringen av frykt for å virke feige. Dette

¹⁹⁷ Roll-Hansen, 1997, s.19.

¹⁹⁸ Irina Reyfman, 1999, *Ritualized Violence Russian Style. The Duel in Russian Culture and Literature*. Stanford, California: Stanford University Press. s. 192.

¹⁹⁹ Roll-Hansen, 1997, s. 89.

²⁰⁰ Akunin, 2002a, s. 59-60.

elementet er kanskje det mest sentrale innen duellinstitusjonen; frykten for nedverdiggelsen ved å bli stemplet som reddhare var større enn frykten for å miste livet.

Den andre duellen har et mer ”normalt” utgangspunkt. Grev Zurovs aggresjon etter å ha tapt store penger i spill til nybegynneren Fandorin utløser en utfordring fra Fandorins side. Det er tilsynelatende en bagatell som utløser Zurovs raseri; Fandorin smiler fordi han plutselig husker betegnelsen på et av kortene. Zurov lener seg over bordet, klapper Fandorin på haken og lener seg utfordrende tilbake: ” — Я, кажется, не убегаю, — процедил Зуров, не сводя глаз с Фандорина. — Если кто чувствует себя уязвленным, готов соответствовать”²⁰¹.

Fandorins største frykt er å virke feig: ” В ушах у Эраста Петровича ужасно шумело, и боялся он сейчас только одного — не струсить бы”²⁰², - og han utfordrer. Å slå en adelsmann i ansiktet fremkalte den gang med nødvendighet en utfordring, og Irina Reyfman skriver nettopp at et slag i ansiktet ofte startet både de litterære og de virkelige dueller. Hun nevner som eksempler blant annet Puškins *Vystrel* og Lermontovs *Maskarad*. Også Dostoevskijs dueller inneholder ørefiker, hvorav den mest berømte er den gitt av Šatov til Stavrogin i *Besy*²⁰³.

Kokorin og Achtyrcev trekker lodd om hvem som skal begynne å skyte, og også duellen mellom Zurov og Fandorin innebærer et sjansespill; nemlig kortspill. Zurov ønsker en vanlig duell; tyve skritts avstand med barrierer og å skyte når man vil. Siden tyve skritt er en relativt lang avstand er det tydelig at han ikke nærer noe sterkt ønske om å drepe sin motstander. Fandorin derimot, inspirert av Achtyrcevs fortelling, foreslår å spille kort om det. Den som taper skal skyte seg. Slik kunne man også unngå ubehageligheter, all den tid dueller var forbudt og de innblandede i beste fall risikerte fengselsstraff:

Бросим жребий, и кому выпадет — пойдет на двор да застрелится. Безо всяких барьеров. И неприятностей потом самый минимум. Проигрался человек, да и пулю в лоб — обычное дело. А господа слово чести дадут, что все в тайне останется. Верно, господа?²⁰⁴

Zurov jukser og Fandorin taper. Han bestemmer seg for å skyte seg der og da, men det viser seg at Zurov har tømt revolveren for kuler. Imponert over unge Fandorins mot vil han drikke dus og gjøre opp.

²⁰¹ Akunin, 2002a, s. 92.

²⁰² Akunin, 2002a, s. 92.

²⁰³ Reyfman, 1999, s. 4.

²⁰⁴ Akunin, 2002a, s. 94.

Det å trekke om hvem som skulle begå selvmord er ikke en vanlig form for duell i litterære verker, men i 1861, femten år i tid før handlingen i *Azazel*' tar til, forekom i virkeligheten en berømt slik duell, i Russland kalt "amerikansk" duell. Denne foregikk mellom Warszawas militærguvernør A.D. Gershtentsveig og grev K.K. Lambert, generalguvernør i Polen. Saken berørte høyere statsanliggender, og det ville være pinlig for den russiske stat dersom en uoverensstemmelse mellom to så høyt graderte embetsmenn lekket ut til offentligheten. Derfor ble en amerikansk duell benyttet slik at det skulle se ut som selvmord²⁰⁵. Kanskje har denne berømte duellen vært til inspirasjon for Akunin som har latt begge *Azazel*'s to dueller være varianter av amerikansk duell. Et viktig aspekt ved denne type duell er dens uunngåelig fatale utfall. I en alminnelig duell var det mulig å bare skade sin motstander, eller til og med å skyte i luften. Amerikanske dueller var et sjansespill uten muligheter for individuell påvirkning.

At en kvinne er utfordreren til duellen mellom Achtyrcev og Kokorin er også et uvanlig trekk, men det var ikke uvanlig å duellere *på grunn av* en kvinne. Et typisk eksempel er duellen mellom Onegin og Lenskij, hvor Lenskij utfordrer etter at Onegin har flørtet med hans forlovede. Også duellen mellom Pečorin og Grusnickij dreier seg om en dame, og dette er ikke det eneste trekket Akunin kan ha lånt fra denne litterære duellen. Også i *Geroj našego vremeni* blir skyterekkefølgen avgjort ved loddtrekning, og Pečorins våpen har blitt fylt med løskrutt, som en parallell til Fandorins uladde revolver. I likhet med duellen mellom Kokorin og Achtyrcev ender begge disse litterære dueller med at en av de to vennene dør, noe som tilsynelatende burde vært unødvendig, konfliktens kjerne tatt i betraktning.

Ikke bare dueller har sterkt rotfeste i den russiske litteraturen. Gambling er også et mye omskrevet fenomen, i tillegg til at mange av de store forfatterne selv lå under for gamblingens tiltrekningskraft. Både Puškin, Tolstoj og Dostoevskij var ivrige spillere, i likhet med flere av sine mindre kjente samtidige. Russisk liv og litteratur i det nittende århundre florerte av gamblingscener, hvorav mange involverte falskspillere og fortvilte adelsmenn som hadde tapt hele sin formue i kortspill²⁰⁶. På lik linje med duellene ble også gambling assosiert med adel, og tap i kortspill spilte en viktig rolle når det gjaldt adelens begynnende fattigdom i dette århundret.

²⁰⁵ Reyfman, 1999, s. 20.

²⁰⁶ Ian M. Helfant, 2002, *The High Stakes of Identity. Gambling in the Life and Literature of Nineteenth-Century Russia*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press. s. xiii.

De fleste spillene var basert på hasard og ikke på kalkulering. *Bank* var det mest populære, også kjent som tett beslektede varianter under navnene *Faro* (*faraon*), og *Štos*²⁰⁷, som er det Fandorin spiller med Zurov. Den kanskje mest kjente spilleren i russisk litteratur, Puškins Herman fra *Pikovaja Dama*, taper alt på den skjebnesvangre spardamen i spillet Faro. At Herman og Fandorin begge spiller nært beslektede spill er ikke den eneste hentydningen til *Pikovaja Dama* fra Akunins side: der Hermans skjebne blir beseglet av spar dame, er det spar knekt som blir Fandorins skjebnekort. Spar knekt lager også senere vanskeligheter for Fandorin, i fortellingen *Pikovyj valet*. Det kan ikke være stor tvil om hvor Akunin har hentet inspirasjon til dette fra.

Det er ikke bare i *Pikovaja Dama* at kortspill har en viktig rolle. Et åpenbart eksempel er Dostoevskijs *Igrok*, men det finnes også mindre iøynefallende tilfeller. For eksempel er årsaken til at Èrast fra *Bednaja Liza* må inngå fornuftsekteskap med en annen nettopp at han har tapt store deler av sin formue i kortspill²⁰⁸. At navnet Èrast forbindes med gambling understrekes også av det faktum at forfatteren og gambleren I.E. Velikopolskij i 1928 ga ut poemet ”To Erast: A Satire on Gamblers”²⁰⁹. At Akunin lar sin Èrast ikke bare ha et unaturlig hell i hasardspill, men også være langt fra noen spillernatur, både understreker og snur dette tilfellet på hodet.

Man kan altså si at Akunin ”låner” både dueller og gambling fra den klassiske russiske litteraturen, og dette knytter romanen tettere opp til den klassiske tradisjonen. Disse fenomenenes tvetydige karakter korresponderer med nivåene i Akunins romaner: forbundet med på den ene siden spenning, villskap og aggresjon, på den andre med elitekultur.

6.4 Parodier på romantikken

Som Puškin parodierer også Akunin til en viss grad meningsløsheten i duellscenene. Det er lite samsvar mellom forbrytelse og straff. De to studentene har ikke noe uoppgjort seg imellom, og Fandorins lille smil i forbindelse med kortspillet burde heller ikke være grunn nok til å miste livet. Likevel krever duellene i hvert fall ett meningsløst offer; den unge Kokorin. Slik kan det hele tolkes som en parodi på romantikkens ”unge døde”, og på de romantiske vrangforestillinger som hersket i enkelte grupperinger. Disse unge døde var et populært motiv i romantikken. Et betegnende eksempel er hobbypoeten Lenskij i *Evgenij Onegin*, og ikke minst

²⁰⁷ Helfant, 2002, s. 9.

²⁰⁸ Helfant, 2002, s. xviii.

²⁰⁹ Helfant, 2002, s. xxiii.

Goethes unge Werther, som inspirerte flere generasjoner poeter og forfattere. Parodi på romantikken blir det også når den ennå romantiske Fandorin forsøker å forklare Grušin hvorfor en bølge av selvmord blant unge forekommer:

Вы желаете знать почему? Нам, молодым, в вашем мире тошно [...] Ваши идеалы — карьера, деньги, почести — для многих из нас ничего не стоят. Не о том нам теперь мечтается. Вы что же думаете, спроста пишут про эпидемию самоубийств? Лучшие из образованной молодежи уходят, задыхнувшись от нехватки духовного кислорода, а вы, отцы общества, уроков для себя ничуть не извлекаете!²¹⁰

Når Grušin godmodig gjør narr av ham, begynner Fandorin selv å dagdrømme om sin egen død:

«Раскаетесь, Ксаверий Феофилактович, да поздно будет», — мстительно подумал он, хотя до сей минуты мысль о самоубийстве в голову ему никогда еще не приходила — слишком живого характера был юноша. Наступила тишина: Фандорин представлял скромную могилку, за церковной оградой и без креста, а Грушин то водил пальцем по строчкам, то принимался шелестеть листками²¹¹.

Dette er ikke den eneste gangen Fandorin kontemplerer sin egen død og begravelse:

Бывало, Эраст Петрович доводил себя до умильных слез, представляя, какими словами будут вспоминать его, безвременно погибшего героя, друга и враги, какие речи будут звучать над разверстой могилой. Можно сказать, вся юность прошла в этих мечтаниях²¹².

Også Liza deler sine romantiske forestillinger om egen død med Fandorin, noe som peker frem mot den tragiske slutten, men som også kan sees som et ledd i parodieringen av temaet. Ikke minst understreker det parets ungdommelig romantiske drømmerier.

Det er ikke bare i *Azazel'* at Akunin kommer inn på temaet ung og tragisk død. I *Ljubovnica Smerti*, hvor handlingen dreier seg om en dekadent moskovittisk selvmordsklubb, har Fandorin et radikalt mindre romantisk syn på døden. Han har blitt en tilhenger av livet. Slik tydeliggjøres også Fandorins markante forandring etter Lizas død og den modningsprosessen han har gjennomgått.

²¹⁰ Akunin, 2002a, s. 24.

²¹¹ Akunin, 2002a, s. 25.

²¹² Akunin, 2002a, s. 140.

Romantiseringen av helten og heltinnen og dens parodiske funksjon er noe som løfter romanen opp fra den triviallitterære standarden, både gjennom sitt humoristiske innhold og gjennom å knytte opp til den klassiske litterære tradisjonen. Det parodiske skaper distanse til trivialgenren, som ikke vanligvis kjennetegnes av parodi og ironi. Slik er parodieringen også en måte å heve romanenes kvalitet på. Samtidig som Akunin gjør bruk av romantikkens dueller og gambling, latterliggjør han dem, og opprettholder et inntrykk av metalitteratur.

6.5 Fiendebildet: litterære stereotyper og nasjonalsjåvinisme

Jeg har allerede nevnt hvordan Akunin problematiserer fiendebildet, og at dette er sammensatt og komplekst. Men Akunin benytter seg også av sjabloner og litterære stereotyper for å tydeliggjøre bildet av fienden. Gjennom å bevisst spille på russernes nasjonalsjåvinisme og fordommer mot utlendinger, samt på en generell djevelmytologi, bryter Akunin med de triviallitterære forventningene.

Mange av Fandorins fiender har trekk som forekommer hyppig i litteraturen for å karakterisere noe ondt eller djevlesk. For eksempel har en ond person i bøkens verden ofte en eller annen form for defekt. Denne defekten kan være både fysisk og mental. Ofte er det snakk om noe ved ansiktsfysiognomien, gjerne at det er noe i veien med øynene og synet, eller at de som djevelen selv er halt, har klumpfot eller liknende. Mange har dessuten talefeil eller språkfeil, og ikke minst er de ofte utenlandske. Djevelmotive er hyppig brukt i all slags litteratur, og i den russiske litteraturen ofte forbundet med forfattere som Dostoevskij, Gogol' og ikke minst Bulgakov. Det kanskje mest opplagte litterære forbildet er Bulgakovs Voland fra *Master i Margarita*. Voland blir beskrevet som innehaver av nettopp slike kvaliteter som ulik øyefarge og mulig halting, og ikke minst som utlending av ubestemmelig opprinnelse.

Akunin kan med sin bakgrunn som litteraturviter boltre seg i intertekstuelle elementer og litterære paralleller. For det første er påfallende mange av Akunins skurker utlendinger. Dette gir muligheter til både å spille på nasjonalsjåvinisme og på djevlesymbolikk. Det at skurken *ikke* er russer appellerer til den relativt utbredte russiske nasjonalsjåvinismen som henger igjen både fra storhetstiden før revolusjonen og fra skremselspropagandaen i sovjetperioden. Akunin skaper et fiktivt nasjonalt russisk fellesskap gjennom å gi leserne et felles fiendebilde. Slik kan det å sverte utlendinger være effektivt for å stille helten i et bedre lys, i hvert fall på et enkelt plan. Både Lady Êster og Mr. Cunningham er britiske, mens den gale professor Blank er tysk og Bežetskaja sannsynligvis sveitsisk. Alle, unntatt Bežetskaja, snakker de enten ikke russisk i det hele tatt, eller med sterk aksent. De har altså en slags

talefeil. Den russiske Brillings derimot kan ikke skilte med andre defekter enn sitt tyskklingende navn, noe som kan betegne hans mer sympatiske rolle i romanen.

Ikke bare i *Azazel* er fienden utenlandsk. Mary Sanfon i *Leviafan*, Achimas fra *Smert' Achillesa*, Anvar-éfendi fra *Tureckij gambit*, Dr. Lind fra *Koronacija*; alle er de av utenlandsk opprinnelse. Achimas er til alt overmål halvt tysk jøde, halvt kaukasisk muslim, og har i tillegg en "defekt"; han har merkelige lyse, nesten gjennomsiktige øyne. Forbryteren i *Dekorator*, (som viser seg å være Jack the Ripper!), er av ukrainsk opprinnelse, og har en kraftig bondsk dialekt. Dr. Lind får til og med æren av å utvise sin forakt for det russiske språk, der hun som den franske barnepiken Emilija radbrekker et dikt av "vašego užasnogo poëta Puškina":

О вы, котохых тхепетали
Евхопы сильны племена,
О галлы хищные (се sont nous, le francais)! И вы в могилы пали.
О стхах! О гхозны вхемена!²¹³

Ikke tilfeldig får den maktsyke Dr. Lind sitere diktet "Vospominanija v carskom sele" (1814), som blant annet dreier seg om den ikke mindre maktsyke Napoleon.

Denne svartmalingen av alt ikke-russisk kunne virke unyansert dersom det ikke også her kom til syne flere likheter mellom helten og fiendene. Også Fandorin har en talefeil, og en dertil ganske kraftig en, nemlig stammingen. Også navnet hans tyder på europeisk avstamning, noe vi også får bekreftet i Akunins senere roman *Altyn-tolobas*. Der får vi vite at en av den russiske Fandorinslektens forfar, tyskfødt Kornelius von Dorn, kom til Russland på 1600-tallet. Alt i alt kan vi slå fast at når det gjelder litterære virkemidler i beskrivelser av det onde nyanserer Akunin bildet ved å la sin helt ha mer til felles med sine motstandere enn det ved første øyekast kan virke som.

6.6 Filosofi og moral

De fleste kritikere er oppmerksomme på at et av de kanskje viktigste aspektene ved Akunins romaner er det litterære spillet leseren føres inn i. Men det synes også å være relativt stor enighet om at romanene ikke inneholder noe dypere filosofisk budskap, med unntak delvis av at et liberalistisk standpunkt av og til skinner igjennom. Kulturologen og doktoranden Georgij Ciplakov er en av de som er uenige i dette. I artikkelen "Zlo, vznikajoščee na doroge, i DAO

²¹³ Boris Akunin, 2003, *Koronacija, ili Poslednij iz romanov*, Moskva: Zacharov. s. 217.

Èrasta Fandorina”²¹⁴ forsøker han å vise hvordan Fandorin-serien gjenspeiler forfatterens ideologiske forankring i østlig, i særdeleshet kinesisk, filosofi. Ciplakov hevder at *Akunin* er Fandorins egentlige fiende og den som setter helten på prøvelser. Denne antagonismen kommer av at *Akunin* representerer taoismen, mens Fandorin, ifølge Ciplakov, er en typisk tilhenger av konfutsianismen. Ciplakov argumenterer for dette blant annet gjennom å vise til betydningen av pseudonymet *Akunin*, som har konnotasjoner til både ”ond mann”, som Fandorins fiende, og til Bakunin, som her da representerer den anarkistisk innrettede taoismen. Den rettskafne Fandorin på sin side er opptatt av å følge reglene og overholde pliktene, helt i tråd med den normbaserte konfutsianismen. Ciplakov er relativt overbevisende i sin argumentasjon, men diskusjonen om hvorvidt *Akunin*/ Čchartišvili har tatt et bevisst standpunkt til spesifikke kinesiske filosofier under skrivingen, vil jeg ikke begi meg inn på. Ikke desto mindre har argumentasjonen andre interessante poenger. Blant annet påpeker Ciplakov at Fandorins verste fiender, utenom den ansiktsløse forfatteren, er de som utfører kriminelle handlinger på grunn av sine ideer og ikke for vinnings skyld. Ciplakov kaller disse fiendene for ”antihelter” i motsetning til ”motstandere”²¹⁵. Forskjellen er at førstnevnte er både farligere og sterkere fiender, fordi det er disse Fandorin har mest til felles med når det gjelder filosofiske og moralske standpunkter. Jeg har allerede argumentert for likhetene og motsetningene mellom Fandorin og fienden *Azazel’* og Lady Èster, men dette gjelder også, som Ciplakov også påpeker, i stor grad den idealistiske *Anvar-èfendi* fra *Tureckij gambit*²¹⁶. Både Lady Èster og *Anvar-èfendi* har høyverdige beveggrunner for å begå forbrytelser, og ville neppe tydd til kriminelle handlinger dersom ikke målet var godt. Dermed havner Fandorin i et moralsk dilemma, og skurkene får et forsprang. Motstanderne derimot, begår forbrytelser på grunn av en eller annen form for vinning, som Dr. Lind fra *Koronacija* eller Momus fra *Pikovyj valet*, eller av en eller annen form for besettelse eller sinnsforvirrelse, som Achimas i *Smert’ Achillesa* og Sockij i *Dekorator*. Det moralske spørsmålet blir mindre viktig og Fandorin kan foreta avstraffelsen uten store kvaler.

Selv om slike forsøk på å finne en dypere mening i *Akunin*s kriminalprosa har gitt til dels overbevisende resultater, har forfatteren selv som tidligere nevnt gjort det ganske klart hvordan han ser på sin rolle som folkeopplyser. *Akunin* uttalte i et intervju at han ikke har som mål å popularisere eller propagandere noe bestemt standpunkt, og at i de tilfeller et synspunkt fremheves er det for å forklare noe ved personenes karakterer, ikke for å hevde egne

²¹⁴ Georgij Ciplakov, 2001, “Zlo, vznikajuščee na doroge, i DAO Èrasta Fandorina”, *Novyj Mir*, 11, s. 159-181.

²¹⁵ Ciplakov, 2001, s. 163.

²¹⁶ Ciplakov, 2001, s. 176.

meninger²¹⁷. Han forsøker bare å legge frem forskjellige synspunkter for leseren gjennom å la sine karakterer diskutere dem, og forvansker situasjonen ytterligere gjennom å hevde at det ikke alltid er de positive heltene som er talerør for hans meninger. Grunnen til at han forsøker å unngå å blottlegge ideologiske standpunkter, sier Akunin, er at å opptre som folkeopplyser ikke er hans jobb, og at det rent ut sagt kan være skadelig for den belletristiske genren. Han vil ikke oppdra leseren, men leke med ham²¹⁸. Til tross for disse uttalelsene er det fristende å lete etter bakenforliggende ideologi og moralsk syn hos Akunin. Jeg har allerede foreslått at den løsningen Akunin gir oss på det moralske dilemmaet når det gjelder uproporsjonale forhold mellom mål og middel, er at målet ikke kan hellige ethvert middel. Fandorin kan ikke godta *Azazel's* eller Anvar-éfendis mord i det godes navn. Her kan man se konturene av et klassisk litterært dilemma: motsetningen mellom den Dostoevskij-inspirerte motviljen mot å la målet hellige midlet, klart uttrykt i *Brat'ja Karamazovy* og *Prestuplenie i nakazanie*, og den puškinske respekt for det høyere mål, slik den fremstilles i blant annet *Mednyj vsadnik*. Akunin stiller seg på Dostoevskijs side. Ofrene blir for store til at Lady Èster og Anvar-éfendi kan få ture frem uhindret.

Å se Akunin som Fandorins egentlige motstander kan ha noe for seg ettersom det er Akunin som har tildelt Fandorin hans egenskaper, og at det til syvende og sist er forfatteren som bestemmer over sine karakterers skjebne. Også Andrej Rančín er inne på disse tankene. Det er først i den siste romanen i serien, *Almaznaja kolesnica*, at Akunin gjør klart for leseren hva *akunin* betyr på japansk: ”zloj čelovek, ne lišennyj opredelennyh principov”²¹⁹. Rančín spør om hvorfor Akunin er nettopp *akunin*:

То ли потому, что он искусно пишет про кровь и смерть, то ли потому, что он и есть самый главный враг, «злой человек» для Фандорина. От Акунина ведь всё зависит: захочу – поставлю запятую, и будет жить Эраст Петрович, захочу – поставлю «точку пули» в конце очередного романа²²⁰.

En av egenskapene Fandorin har blitt tildelt av sin skaper er hellet i hasardspill, som understreker hans gode karakteregenskaper, siden et slikt hell neppe ville blitt tildelt en hvilken som helst uansvarlig person. Samtidig brukes det unaturlige hellet til å forsterke inntrykket av hans manglende evne til å være lykkelig. Akunin understreker det faktum at en *heldig* person ikke nødvendigvis er en *lykkelig* person, og innfører dermed et snev av lykkefilosofi. Fandorin

²¹⁷ Solnceva, 2000.

²¹⁸ Solnceva, 2000.

²¹⁹ Rančín, 2004, s. 242.

²²⁰ Rančín, 2004, s. 242.

kan ikke glede seg over spillet og har også bare materiell gevinst igjen for det; et henspill på det velbrukte ordtaket ”hell i spill, uhell i kjærlighet”. Fandorin blir etter hvert rik, men legger ikke vekt på det. Etter den fatale hendelsen med Liza ender de fleste kvinnehistorier sørgelig. Også hans andre store kjærlighet, Midori O-Jumi, dør, i hvert fall er det hva Fandorin blir ledet til å tro. Selv om kvinner tiltrekkes av Fandorin, opptrer han etter hvert nærmest som en desillusjonert mann som forsøker å holde seg unna altfor følelsesladete situasjoner. De personene han knytter til seg må ofte av en eller annen grunn forlate ham, enten de dør, som Liza i *Azazel*’ eller Tjul’panov i *Dekorator*, eller må forlate ham av andre årsaker, som Angelina i *Dekorator* eller Addi i *Pikovyj valet*. Hans privatliv kommer i annen rekke. Plikten og æren er viktigere. På denne måten har Akunin skapt en helt som i stor grad forbindes med den klassiske litterære tradisjonen; en helt som aldri kan bli helt lykkelig. Slik vises også hvordan det er de ideologiske ”antiheltene” som kan påføre Fandorin størst skade.

Vi ser altså at det tross alt kan argumenteres for at Akunins romaner har et visst moralsk og ideologisk aspekt, til tross for at forfatteren selv hevder at det ikke er hans hensikt å formidle noe slikt. De fleste triviallitterære bøker inneholder riktignok også en slags moral. Denne er likevel ofte av en uproblematisk og lettfattelig sort, av typen ”kardemommelov”. Akunin problematiserer derimot også det moralske og ideologiske aspektet, blant annet gjennom sin allerede diskuterte problematisering av mål/middel-filosofien og av lykke/hell-filosofien. Dermed blir også det ideologiske aspektet en del av avvikene fra den triviallitterære normen, selv om elementet underaktsentueres av forfatteren.

6.7 Historiske sammentreff og finurlige detaljer

Også historiske allusjoner og detaljer er med på å skape avvik fra den triviallitterære genren og å heve kvalitetsnivået i romanene. Handlingen er lagt til bestemte årstall og av og til bestemte datoer, noe som gir leseren gode muligheter til å knytte den sammen med reelle historiske situasjoner. Akunin legger ofte handlingen til høyere politiske kretser, og i mange av personene er det lett å gjenkjenne trekk fra virkelige historiske personer. Spesielt tydelig er dette i *Koronacija*, der hele Romanov-familien blir fremstilt som mer og mindre idiotisk og forfengelig. Et annet eksempel er den myrdede general Sobolev i *Smert’ Achillesa*. Bak ham er det lett å få øye på ”Den hvite generalen” Michail Skobelev, en av Russlands mest profilerte militære lederskikkelser på slutten av 1800-tallet. Skobelev deltok i blant annet erobringen av Sentralasia og i den russisk-tyrkiske krig, akkurat som den fiktive general Sobolev. Også Skobelevs død er omgitt av mystiske omstendigheter; det er kjent at han døde

på hotell *Anglija* i Moskva den 7. juli 1882 og at hans død var forbundet med en kvinne. Siden har det kommet frem indisier på at Skobelev kan ha vært sadomasochist og dødd av et hjerteinfarkt under pisking²²¹. Den fiktive Sobolev dør også på et hotell i Moskva den 7. juli 1882, tilsynelatende også av hjertestans og i forbindelse med en kvinne, selv om det viser seg at mordet var iscenesatt av regjeringen. Likhetene stopper ikke her, det er nesten som om Akunin ikke har tatt seg bryet med å skjule sin inspirasjonskilde.

Akunin minner hele tiden leseren om historien gang og verden utenfor, for eksempel gjennom små avisnotiser fra både russiske og utenlandske aviser. For eksempel innledes hvert kapittel i *Tureckij gambit* med en notis fra ulike europeiske aviser der man kan lese om krigens gang, og i *Dekorator* kan man blant annet lese avisnotiser om bygging av Eiffeltårnet: ”Наконец достроено гигантское и совершенно бесполезное сооружение из чугунных палок, которым французы хотят удивить посетителей Пятнадцатой всемирной выставки”²²². Alle romanene knyttes opp til historien gjennom konkrete tids- og hendelsesangivelser samt allusjoner til hendelser. Akunin har utvilsomt god greie på historie og bruker mye tid på forarbeid. På grunnlag av at prosjektet er skjønnlitterært forekommer likevel unøyaktigheter, og forfatteren tar seg av og til kunstneriske friheter i omgangen med fakta. Dette blir ikke alltid sett på med blide øyne. Galina Uljanova kritiserer Akunin for å ha et unyansert syn på historien og særlig på den politiske styringen på Fandorins tid. Hun mener Akunin skriver med et helt tydelig utgangspunkt i den russiske 1900-talls-liberalismen, og at makthaverne den gangen ikke var fullt så onde og korruperte som Akunin antyder, særlig i *Smert’ Achillesa* og *Koronacija*, men også i andre av romanene. Problemet er ikke Akunins liberalistske grunnsyn, som i seg selv er vel og bra, men det faktum at mange i den jevne befolkningen lærer historie fra disse bøkene²²³. Det er ingen tvil om at Akunin til en viss grad svartmaler den politiske makteliten ved århundreskiftet. Det påstås at det er makthaverne som har ansvar for drapet på Sobolev; makthaverne som har forbindelser med den revolusjonære terroristgruppen i *Statskij sovetnik*, og som ikke minst har ansvaret for at den lille tronarvingen i *Koronacija* ikke blir reddet fra forbryternes klør. Romanov-familien fremstilles nærmest som en gjeng ubesluttsomme tomsinger som er mer opptatt av tradisjoner og ritualer enn av menneskeliv. Mens Uljanova ser Akunin som en liberalist som ikke holder noe i den russiske historien hellig, ser kritikeren Roman Arbitman ham tvert imot som nasjonalistisk sjåvinist. Arbitman bruker som bevis at de fleste fiendene i romanene er

²²¹ ”The White General”, *The Moscow News*, 39 (2004) URL: <http://english.mn.ru/english/issue.php?2003-37-12> [lesedato: 15.07.2004].

²²² Akunin, 2002d, s. 256.

²²³ Uljanova, 2000.

utlendinger, alle de positive heltene russofile, at Tredje avdeling romantiseres og ikke minst det at pseudonymet Akunin kan være avledet av Bakunin²²⁴. Disse diskusjonene er interessante fordi de er forsøk på å finne underliggende politiske meninger hos Akunin. Man skulle likevel tro at Akunin ville slippe unna anklager om historieforfalskning på grunn av sitt skjønnlitterære alibi. Han sier selv at han bruker historien i sine bøker fordi det morer ham og fordi mange lesere synes det er interessant, men at historiebakgrunnen ikke er av størst betydning. Historien fungerer mest som ”dekorasjon” i bøkene, selv om det helst bør virke overbevisende²²⁵.

Som jeg allerede har nevnt forekommer det en viss dobbelteksponeering av tidsepokene siden Akunin lever i vår tid og skriver om tidligere tider. Hendelser i vår tid gjenspeiles i romanenes tid. Dette er også et av Uljanovas ankepunkter; historien som Akunin tegner opp minner mer om samfunnssituasjonen på 1990-tallet enn om den på 1890-tallet²²⁶. I motsetning til hva Uljanova mener behøver denne dobbeltheten ikke å være en svakhet, men heller noe av årsaken til Akunins store popularitet hos dagens publikum. Gjenkjennelsen som skapes, for det meste tilsiktet, kan ha en positiv innvirkning på leseropplevelsen istedenfor å skape et forvirret historiesyn. Andrej Rančín påpeker at siden leseren vet at han blir lekt med, begynner han å lete etter paralleller til hendelser i tiden etter at Fandorin skal ha levd og helt opp til våre dager. For eksempel trekker Rančín frem likhetene mellom general-guvernør Dolgorukij og Moskvas borgermester Jurij Lužkov:

Когда о московском генерал-губернаторе Владимире Долгоруком, истово любящем помпезное строительство и взимающем с купечества твердою рукою сборы на храм Христа Спасителя, повествуется («Смерть Ахиллеса»), то г-н сочинитель на Юрия Михайловича Лужкова намекает²²⁷.

Likheten fremheves også av at den opprinnelige Dolgorukij, Moskvas grunnlegger, også het Jurij til fornavn.

Et eksempel på en hentydning til historien som også har sin rot i litteraturens verden, kommer fra *Tureckij gambit*. Den feministiske Varja tar tjeneste som stenograf hos en ”Velikij Pisatel”:

²²⁴Roman Arbitman, 1999, ”Bumažnyj oplot prjaničnoj deržavy”, URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/7/arbitm-pr.html>, [lesedato:20.09.2004].

²²⁵Solnceva, 2000.

²²⁶Uljanova, 2000.

²²⁷Rančín, 2004, s. 239.

[...] попала стенографировать роман к Великому Писателю (обойдемся без имен, потому что закончилось некрасиво). К Великому Писателю Варя относилась с благоговением и брать плату решительно отказалась, ибо и так почитала за счастье, однако властитель дум понял ее отказ превратно. Он был ужасно старый, на шестом десятке, обремененный большим семейством и к тому же совсем некрасивый. [...] Закончилось, как уже было сказано выше, некрасиво. Однажды Великий Писатель, оборвав диктовку невероятной по силе сцены (Варя записывала со слезами на глазах), шумно задышал, зашмыгал носом, неловко обхватил русоволосую стенографистку за плечи и потащил к дивану. Какое-то время она терпела его невразумительные нашептывания и прикосновения трясущихся пальцев, которые совсем запутались в крючках и пуговках, потом вдруг отчетливо поняла — даже не поняла, а почувствовала: все это неправильно и случиться никак не может. Оттолкнула Великого Писателя, выбежала вон и больше не возвращалась²²⁸.

Det er ganske tydelig at Akunin her hentyder til Dostoevskij og situasjonen med hans stenograf, Anna Grigor'evna Snitkina, som arbeidet for ham under skrivingen av *Igrok*. I motsetning til Varja, som stikker av i avsky, blir Snitkina Dostoevskijs kone, og slik blir situasjonen snudd på hodet. Dostoevskij er kanskje den forfatteren Akunin refererer mest til, og derfor er det ekstra komisk at han her blir fremstilt som en siklende gammel gris med lav moral. Latterliggjøringen av den store forfatteren blir et ledd i parodieringen av litteraturen og bidrar til inntrykket av metalitteratur.

Akunin gjør altså hyppig bruk av historiske allusjoner og direkte hentydninger. Kanskje ikke så iøynefallende, men likevel viktig for stemningen i romanene, er hans bruk av humor og ironi. Denne humoren går ofte på bekostning av helten selv eller den japanske tjeneren Masa, som har store problemer med det russiske språket, og ikke minst med kulturelle misforståelser. Han tror for eksempel at Zjukin skal ta livet av seg på grunn av en uoverensstemmelse dem i mellom, mens det butleren egentlig gjør er å pusse kniver:

Надо полагать, у меня сделался весьма сердитый вид, да и обнаженный кинжал в руке, вероятно, смотрелся презловеще. Во всяком случае, японец явно испугался.[...]

– Чеперь я видзю, съто вы дзействичерно содзяреете. Вы настоясий самурай, и я принимаю ваши идзвинения. Не нузьно харакири.

Я понял лишь, что он отчего-то решил сменить гнев на милость и больше на меня не сердится. Что ж, тем лучше²²⁹.

²²⁸ Akunin, 2002b, s.12-13.

²²⁹ Akunin, 2003, s. 220.

Humoren løfter den ellers til tider nokså mørke stemningen som mord og grusomheter skaper. Akunin har klart å balansere humor og alvor godt. Dette er særlig tydelig i den todelte *Osobyje poručenija*, hvor den nærmest muntre fortellingen *Pikovyj valet* veier opp for den langt mer dystre *Dekorator*.

Et annet litt pussig element er hvordan Akunin noen ganger selv opptrer i tekstene, eller i det minste hentyder til seg selv. Første gang skjer dette i *Pikovyj valet*, der svindleren Momus' venninne gir seg ut for å være georgisk fyrstinne ved navn Sofiko Čchartišvili. Enda mer kodet er det når Akunin tilsynelatende dukker opp som den britiske kammertjeneren Mr. Freyby i *Koronacija*. Dersom man skriver ordet *F-r-e-y-b-y* på et normalt latinsk tastatur ville man, dersom tastaturet var innstilt på russiske bokstaver, forme navnet Akunin. Dessuten har karakteren Mr. Freyby uten tvil flere fysiske likheter med Akunin. Slik møter leseren ham første gang, beskrevet av butleren Zjukin:

[...] на бархатном сиденье, закинув ногу на ногу, сидел полнолицый господин очень важного вида. Он был лыс, густобров, с аккуратно подстриженной бородкой – одним словом, никак не напоминал английского дворецкого, да и вообще дворецкого. [...] Он молча посмотрел на меня сквозь золотые очки спокойными глазами и ничего не ответил²³⁰.

Når vi første gang møter Mr. Freyby sitter han med nesen fordypet i en engelsk bok, nærmere bestemt Trollope, noe som understreker Akunins bakgrunn som litteraturviter. Freyby/Akunin har også allvitende trekk. I samtale med Zjukin er det han som forutsier tsardømmets fall:

Я полистал страницы и составил вопрос: - Вот ю синк эбаут нью царь?

Мистер Фрейби проводил взглядом раззолоченное ландо с камер-лакеями на запятках. Покачав головой, сказал: - The last of Romanoff; I'm afraid.

Тоже достал словарь, англо-русский, забормотал:

-The article is out..."Last" is "posledny", right... "of" is "iz" ...

И с непоколебимой уверенностью произнес, тщательно выговаривая каждое слово:

- Последний – из – Романов²³¹.

Akunins tilstedeværelse i teksten er et pussig element som skaper distanse til teksten gjennom å åpenbare den som *objekt*. Gjennom intertekstuelle hentydninger til sin egen person gjør

²³⁰ Akunin, 2003, s. 26.

²³¹ Akunin, 2003, s. 397.

Akunin det klart for leseren at dette er litteratur som *vet* at den er litteratur. Mr. Freyby er, om ikke perifer, så i det minste en distansert betrakter av handlingen i *Koronacija*. Den urokkelige roen og observasjonsposisjonen, samt det faktum at Mr. Freyby er utlending, skaper enda sterkere inntrykk av avstand til handlingen. Slik forsterkes også inntrykket av at romanen er en form for metalitteratur, og derfor avviker fra det trivallitterære.

6.8 Oppsummering

Akunins romaner har flere aspekter enn man får øye på ved første øyekast. Ved oppmerksom lesing kan man legge merke til flere elementer som avviker fra det man ville forvente seg av en trivallitterær roman, og som dermed hever romanene opp over det banale nivå og knytter dem tettere til den klassiske litterære tradisjon.

Med utgangspunkt i *Azazel'* kan man se hvordan Akunin problematiserer det endimensjonale fiendebildet man ville forventet av en trivallitterær roman. Fienden er ikke en diametral motsetning til helten, tvert imot deler motstanderne flere karaktertrekk og skillet mellom opponentene viskes ut. Denne problematiseringen samt at flere av karakterene opptrer som motsetningspar skaper dynamikk i teksten.

Det kanskje viktigste avviket fra den trivallitterære normen hos Akunin ligger i hans bruk av litterære allusjoner. Disse er både direkte hentydninger i form av for eksempel sitater, og mer subtile hentydninger til parallelle litterære situasjoner og problemstillinger. Ikke minst bruker Akunin ofte litterære hentydninger til å understreke en persons karakter, slik som tilfellet er med for eksempel Brilling og Pyžov. Akunin fletter også inn elementer i romanene som knytter dem tettere opp mot den klassiske litterære tradisjonen, som for eksempel dueller og gambling. Disse binder romanene nærmere klassiske forfattere som Puškin, Lermontov, Dostoevskij, Čechov og Tolstoj. Også gjennom å benytte seg av stereotype forestillinger og litterære gjengangsmotiver i karakterfremstillingene av fiendene knytter Akunin romanene opp mot den klassiske tradisjonen.

Av andre avvik fra den trivallitterære normen finner vi hos Akunin både utstrakt bruk av parodi og humor og anstrøk av moralsk og filosofisk innhold. Når det gjelder sistnevnte påstår forfatteren selv at han ikke har noe ønske om å formidle noe ideologisk budskap, men man kan likevel lese en antydning til mål/middel- og hell/lykke-filosofi i romanene. Det kan virke som om Akunin forfekter ideen om at målet ikke kan hellige middelet. Det gjør han gjennom å la Fandorin til syvende og sist straffe sine fiender, til tross for at han ikke alltid er uenig med dem når det gjelder hensikten med forbrytelsen. At en heldig person ikke

nødvendigvis er lykkelig kommer frem gjennom fremstillingen av Fandorins unaturlige hell i spill, men likevel ulykkelige privatliv. Slik blir det ideologiske og filosofiske aspektet en del av avvikene fra den triviallitterære genren, som man ikke forventer har noe dypere filosofisk innhold.

Gjennom å legge handlingen til en svunnen tid har Akunin muligheten til å hinte til både historiske og samtidige hendelser, og dette gjør han til gagns. Akunins noe frie omgang med historiske fakta, særlig hans lite respektfulle behandling av tsarfamilien, har vakt til dels sterke reaksjoner blant kritikere. Akunin selv mener historiske fakta og hentydninger bare fungerer som en dekorasjon i bøkene, og derfor ikke behøver å være fullstendig korrekte.

Forfatteren selv opptreer stedvis i romanene, noe som tilfører et element av både humor og distanse. Ikke minst skaper det et rebusaktig inntrykk, og forsterker inntrykket av at romanene er metalitteratur. Slike opptredener og andre pussige sammentreff understreker også det kanskje aller viktigste aspektet ved Akunins diktning, nemlig det komplekse puslespillmomentet.

7.0 Avsluttende kommentarer og konklusjon

Etter denne gjennomgangen av Akunins forfatterskap, hans rolle i det postsovjetiske litterære landskapet og hans romaners henholdsvis triviallitterære og elitelitterære tilhørighet, er det på tide å vende tilbake til oppgavens overordnede problemstilling: hvorfor har Akunin fått så stor gjennomslagskraft i det postsovjetiske litterære landskap? Det har blitt tydelig at hans popularitet har sitt utspring i en kombinasjon av faktorer.

Som argumentasjonene i denne oppgaven har vist, har Akunin en særstilling i postsovjetisk litteratur. Denne særstillingen har å gjøre med det som er en tydelig rød tråd i Akunins forfatterskap, nemlig at han i de fleste henseender inntar en moderat mellomposisjon. For det første gjelder denne posisjonen hans romaners litterære kvaliteter. Vi har sett at romanene i serien om Fandorin preges av en bevisst konstruert sammensmelting mellom elitær og triviell litteratur. Akunin benytter seg av den triviallitterære genrens struktur og subjett, og har både det store publikumet og det kommersielle aspektet som skal til for at hans prosjekt skal kunne kalles triviallitterært. Han uttrykker også selv klart at han er en belletrist som skriver kriminalromaner for å underholde. Likevel er elementer som de litterære og historiske allusjonene, problematiseringen av fiendebilde, ideologi og moral samt den høye litterære stilen noe leseren ikke forventer av en triviallitterær roman, og som knytter romanene til den klassiske litterære tradisjonen. Slik representerer romanene en syntese av de to litteraturene, og kan kalles både triviallitterære og elitelitterære. Elementet av bevisst innførte avvik i form av spesielt allusjoner og hentydninger til klassisk litteratur er overraskende sett i forhold til hva man vanligvis ville forvente seg av kriminalgenren. Likevel burde dette kanskje ikke være en overraskelse Akunins bakgrunn som litteraturviter tatt i betraktning. Denne bakgrunnen har gitt Akunin evner og mulighet til å utvide kriminalgenrebegrepet. Resultatet har blitt en type triviallitteratur som hever seg over gjennomsnittet kvalitetsmessig og som derfor appellerer til større deler av befolkningen. Akunins romaner kan dekke flere leseres behov, eller flere behov hos en leser, gjennom å tilby både enkel underholdning og intellektuell utfordring i en og samme bok. Denne måten å kombinere det trivielle med det elitære på er kanskje den viktigste årsaken til at han har oppnådd så høy popularitet.

For det andre gjelder denne mellomposisjonen de balanserte verdier Akunin gir uttrykk for når det gjelder videreføring av arven fra de sovjetiske kriminalromanene. Akunin har vokst opp i Sovjetunionen med denne periodens litteratur, og det er ikke urimelig å anta at dette har hatt en viss grad av påvirkning på hans nåværende forfatterskap, selv om Akunins liberalistiske

standpunkt av og til kommer til syne i romanene. Enkelte av de sovjetiske verdiene, som for eksempel kollektivismen og antimaterialisme, videreføres i romanene, men på moderate vilkår; de blir også ispedd verdier fra det vestliginfluerte postsovjetiske samfunnet. Denne balanseringen av sovjetiske og postsovjetiske verdier er neppe like bevisst utført som innføringen av for eksempel allusjoner. Likevel bidrar en slik moderat posisjon og kombinasjon av gammelt og nytt til å opprettholde Akunins brede publikumsappell, gjennom å appellere til både de tradisjonelle eldre og de yngre leserne.

Det er også denne moderate mellomposisjonen og kombinasjonen mellom det trivielle og det elitære som har ført til at Akunin har pådratt seg kritikernes og medias ikke udelt positive oppmerksomhet. Noen ser potensialet i hans romaner og hans lek med genren, mens andre ser fenomenet Akunin kun som et ledd i litteraturens degenerering etter perestrojka. Den store oppmerksomheten rundt Akunins forfatterskap kommer i høy grad av at en slik mellomposisjon til nå har vært stort sett fraværende i russisk litteratur. Begrepet *velskrevet litteratur* har manglet mellom begrepet om det geniale og det banale i russisk litteraturmentalitet. Diskusjonens bølger har derfor gått høyt, og Akunin har både blitt avvist som nedbrytende for litteraturen i sin helhet og blitt knyttet håp til som litteraturens frelser i en vanskelig tid. Hvorvidt Akunin kommer til å bli en klassiker i russisk litteraturhistorie eller om han bare er en overlevelsesdyktig døgnflue er vanskelig å si ettersom hans litterære prosjekter så nylig er utarbeidet. Det er uansett sikkert at han fyller et tomrom som lenge har eksistert i russisk litteratur, nemlig etter det som Klimontovič litt satt på spissen kaller ”vysokij trës”; triviallitteratur av høy kvalitet.

Akunins popularitet har også en klar sammenheng med at hans litterære prosjekt er godt tilpasset tendenser i den russiske samtiden. Siden perestrojka har innføringen av markedsøkonomi ført til en kommersialisering av litteraturen som Akunin har visst å utnytte. Gjennom sitt bevisste forhold til PR har han bevist at han har tilpasset seg den nye virkeligheten, og har selv stilt krav til utgivelsene av det han åpent innrømmer er et både litterært og kommersielt prosjekt. Akunin har også gjort et heldig genrevalg. Opphevelsen av sensuren og kommersialiseringen av det kulturelle markedet gjorde at kriminalgenren allerede var en genre i vekst da Akunins bøker begynte å utgis. Kriminalgenren er veltilpasset kaotiske samfunnsforhold; det klare svarthvite moraldramaet som preger genren, dens repetisjonsartede struktur samt dens rasjonalitet appellerer til lesere som lever i en virkelighet som ikke oppleves som rasjonell. Det Akunin gjorde var å ta en genre som allerede var i medvind og heve den til et høyere nivå. Hans individuelle prosjekt og villighet til å ta i bruk medier som internett for å promotere sin egen person og litteratur har også vært viktige medvirkende årsaker til hans

popularitet i en samtid preget av mangfold og eksperimentering. Akunin følger også samtidens trender i det at han vil avskaffe forfatterens rolle som profet i samfunnet. Han tar ikke noe moralsk ansvar for leseren, men velger å være en underholder, noe som gjør litteraturen lett tilgjengelig for leseren. At man da i tillegg kan velge å finne flere nivåer i romanene, gjør at deres popularitet opprettholdes over tid. Gjennom å tilby valget mellom underholdning og intellektuell utfordring i en og samme bok unngår Akunin at leseren går lei.

Ikke minst er det utslagsgivende for populariteten at Fandorin var og er rett helt til rett tid. Den elegante gentlemanen med den høye moralen skiller seg klart ut fra de andre av samtidens kriminalhelter, hvorav mange er machohelter av ramboformat eller har en hverdag som er i den grad realistisk og virkelighetsnær at leseren føler at han har nok med sin egen virkelighet. Slik er Fandorin original sett i samtidens kontekst, og det samme gjelder tidsepoken Akunin har valgt å la romanene foregå i. Også når det gjelder dette aspektet har Akunin greid å opprettholde en moderat balansegang, denne gang mellom motsetningene realitet og fiksjon. Selv om kriminaliteten Akunin beskriver er høyst reell i dagens Russland, gir tidsepoken den distansen som kreves for å kunne tilby leseren den nødvendige grad av virkelighetsflukt. Det førrevolusjonære Russland blir av Akunin fremstilt som en uskyldens tid preget av høye idealer, og står slik i sterk kontrast til den negative oppfatningen mange russere har av både den sovjetiske perioden og dagens situasjon. Fremstillingen av dette illusoriske og på samme tid reelle Russland virker utvilsomt tiltrekkende på mange av dagens russere. Distansen til samtiden og nostalgien for Russlands storhetstid appellerer sterkt til deres nasjonalsjåvinisme i en samtid hvor behovet for identitetsbekreftelse etter de store samfunnsomveltningene er stort.

Akunin makter å kombinere og balansere alle disse faktorene, og dette gir klart uttrykk for at han har stor innsikt i dagens russiske samfunn, og at han har forstått hva publikum vil ha. Han henter som forfatter ikke utelukkende sin inspirasjon fra det intellektuelle livet i Russland, men like mye fra den verdslige virkeligheten. Romanene er på samme tid både elitelitteratur for massene og masselitteratur for eliten. Dette har gitt Akunin en unik posisjon i det postsovjetiske litteraturbildet og er også årsak til hans store suksess. Det at han ikke bare har vakt stor begeistring blant publikum, men også blir behørig diskutert og debattert i kultureliten, tyder på at Russland har fått en ny type forfatter. Dette er en forfatter som ennå er uvant som fenomen, men som ganske sikkert kommer til å vinne større terreng; nemlig den belletristiske forfatteren som produserer ”velskrevet litteratur”, verken mer eller mindre.

8.0 Litteraturliste

Primærlitteratur:

Akunin, Boris, 2002, *Azazel'*, Moskva: Zacharov.

Andre romaner av Akunin det refereres til i oppgaven:

Akunin, Boris, 2002, *Tureckij gambit*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2000, *Leviafan*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2002, *Smert' Achillesa*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2002, *Osobyje poručenija*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2002, *Statskij sovetnik*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2003, *Koronacija, ili Poslednij iz romanov*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2003, *Ljubovnica Smerti*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2002, *Ljubovnik Smerti*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2004, *Almaznaja kolesnica*, Moskva: Zacharov.

Akunin, Boris, 2001, *Altyn-tolobas*, URL: <http://www.akunin.ru/knigi/fandorin/nikolas/>, [lesedato:15.02.2004]

Sekundærlitteratur:

Trykte kilder:

Barker, Adele Marie, 1999, "The Culture Factory: Theorizing the Popular in the Old and New Russia", *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, A. M. Barker (red.), Durham: Duke University Press, s. 12-45.

Boëthius, Ulf, 1995, "Populærlitteraturen – finns den?", *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populærlitteratur*. Dag Hedman (red.), Lund: Studentlitteratur, s.17-34.

Bryngell, Siw Winter, 1996, *Folkeeventyr og populærlitteratur – det fortellende menneske før og nå*. Hovedoppgave i folkloristikk, UiO.

Černjak, Maria, 2002, "Massovaja literatura konca XX veka", *Russkaja literatura XX veka: školy, napravlenija, metody tvorčeskoj raboty*, Svetlana I. Timina (red.), St.Petersburg: Logos. s. 326-351.

Ciplakov, Georgij, 2001, "Zlo, vznikajuščee na doroge, i DAO Ėrasta Fandorina", *Novyj Mir*, 11, s.159-181.

Clark, Katerina, 1985, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Genis, Aleksandr, 1999, "Perestroika as a Shift in Literary Paradigm", *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Mikhail Epstein (et.al.), New York, Oxford: Berghahn Books. s.87-102.

Helfant, Ian M., 2002, *The High Stakes of Identity. Gambling in the Life and Literature of Nineteenth-Century Russia*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Hjorthol, Geir, 1995, *Populærlitteratur. Ideologi og forteljing*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Ivanova, Natal'ja, 2003, *Skrytyj Sjužet. Russkaja literatura na perechode čerez vek.*, St. Petersburg: Russko-Baltijskij informacionnyj centr "BLIC".

Mjør, Birkeland og Risa, 2000, *Barnelitteratur – sjangrar og teksttypar*. Oslo: Cappelen Akademiske Forlag.

Naper, Cecilie, 1994, *Jakten på kvalitet. Litteraturteori og populærlitteratur*. Oslo: Pax Forlag.

Nemzer, Andrej, 2003, *Zamečatel'noe desjatiletie russkoj literatury*, Moskva: Zacharov.

Nepomnyashchy, Catharine Theimer, 1999, "Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian *Detektiv*", *Consuming Russia. Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, A. M. Barker (red.), Durham: Duke University Press, s.161-191.

Olcott, Anthony, 2001, *Russian Pulp. The Detektiv and the Russian Way of Crime*. Lanham: Rowman & Littlefield publishers, Inc.

Pawling, Christopher (ed.), 1984, *Popular Fiction and Social Change*, London: Macmillan Press.

Propp, Vladimir, 2003, *Morfologija volšebnoj skazki*, Moskva: Labirint

Rančin, Andrej, 2004, "Romany B. Akunina i klassičeskaja tradicija", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 67 (3), s.235-265.

Reyfman, Irina, 1999, *Ritualized Violence Russian Style. The Duel in Russian Culture and Literature*. Stanford, California: Stanford University Press.

Roll-Hansen, Dina, 1997, "Streljalis' my". *Pistoldueller i russisk litteratur*. Hovedoppgave i russisk litteratur, UiO.

Öhman, Anders, 2002, *Populærlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*. Lund: Studentlitteratur.

Intervjuer:

Aleksandrov, Georgij, 2001, "Boris Akunin: "Ja ne pisatel', ja belletrist""", URL: http://www.aif.ru/sv/150/03_01.php [lesedato: 10.02.2003]

Murzina, Marina, 2000, "Boris Akunin načal sočinjat', čtoby razvleč' ženu", *Argumenty i Fakty*, URL: http://www.aif.ru/online/aif/1045/12_02 , [lesedato 10.02.2003].

Plesner, Ragnhild, 2002, "Sky og sjenert, men drepende farlig utgave av russisk Bond", *Aftenposten*, URL: http://www.aftenposten.no/kul_und/article402137.ece [lesedato: 16.11.2002]

Semenova, Elena, 2002, "Akuna-čitata!", *Argumenty i Fakty*, URL: http://www.aif.ru/molodoy/411-412/03_01.php, [lesedato:10.02.2003]

Solnceva, Alena, 2000, "Massovaja literatura možet byt' vozvyšennoj", *Vremja*, URL: <http://vremya.ru/print/4196.html> , [lesedato 10.06.2004]

Verbieva, Anna, 1999, "Boris Akunin: "Tak veselee mne i interesnee vzyskatel'nomu čitatelju...""", URL: http://exlibris.ng.ru/person/1999-12-23/1_akunin.html, [lesedato: 11.06.2004]

Internettkilder:

Arbitman, Roman, 1999, "Bumažnyj oplot prjaničnoj deržavy", URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/7/arbitm-pr.html>, [lesedato:20.09.2004].

Basinskij, Pavel, 2001, "Literaturnye Gadanija", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg492001/Polosy/art7_1.htm , [lesedato:21.07.2004]

Basinskij, Pavel, 2001, "Štil' v stakane vody. Boris Akunin: pro et contra.", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg212001/Literature/art6.htm , [lesedato:15.07.2004].

Bondarenko, Vladimir, 2001, "Akuninščina. (Zametki Zoila)", URL: <http://zavtra.ru/cgi/veil//data/zavtra/01/373/81.html> , [lesedato: 30. 06.2003]

Bunda, Jurij, 2001, "Prišestvie Fandorina", URL: <http://www.pushkinka.w6.ru/akunstat.htm>, [lesedato: 26.05.2004].

Efimova, Ekaterina, 2001, "Boris Akunin: čtivo dlja umnikov ili popsa?", *Argumenty i Fakty*, URL: http://www.aif.ru/online/moskva/420/18_02, [lesedato:10.02.2003].

Jusefovič, Galina, 2002, "Fandorin: istorija uspecha", *Eženedel'nyj Žurnal*, URL: http://old.ej.ru/008/tema/04/pv.html_Printed.html, [lesedato: 15.03.2004].

Klimontovič, Nikolaj, 2004, "Apologija Srednego", URL: http://www.gazeta.ru/comments/2004/07/a_135353.shtml?print [lesedato: 28.07.2004].

- Latynina, Alla, 2001, "Sumerki Literary", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lq472001/Polosy/art1_3.htm , [lesedato: 16.02.2004]
- Lebedev, Valerij, 2000, "Pisatel' v Rossii bol'she čem pisatel'", URL: <http://www.lebed.com/2000/art2355.htm> , [lesedato: 21.04.2003]
- Menzel, Birgit, 2001, "Neue Entwicklungen der Russischen Printmedien und populären Literatur (1990er Jahre)", URL: http://www.fask.uni-mainz.de/inst/is/russisch/menzel/pdf/bochum_2001.pdf , [lesedato: 18.07.2004]
- Milčín, Konstantin, 2004, "Ėrast Fandorin – Supermen", *Knižnoe obozrenie*, URL: <http://www.knigoboz.ru/news/news1365.html> [lesedato: 15.09.2004]
- Nenašev, Michail, 2002, "Otlučat li rossijan ot knigi?", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lq202002/Polosy/art3_1.htm , [lesedato:16.02.2003]
- Pirogov, Lev, 2004, "Gospodin Nechorošij", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lq072004/Tetrad/art11_1.htm , [lesedato: 24.02.2004].
- Romanovskij, Vladimir, 2003, "Železnye ob''jatija "kriminalizdata"", *Literaturnaja Gazeta*, URL: http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lq062003/Polosy/art7_1.htm [lesedato: 25.07.2004]
- "Sirin", ""Azazel"" kak volšebnaja skazka", URL: <http://www.fandorin.ru/akunistics/thoughts/fairytale.html> , [lesedato: 26.02.2004].
- Uljanova, Galina, 2000, "Parodija na pravdu. Kak obfandorivajut istoriju Rossii", *Nezavisimaja Gazeta*, URL: http://exlibris.ng.ru/printed/margin/2000-06-15/8_parody.html , [lesedato:21.08.2003]
- Zacharov, Andrej, "Boris Akunin: opyt kul'turologičeskogo analiza.", URL: <http://www.historia-site.narod.ru/sno/culture/akunin.htm> [lesedato: 10.09.2004]
- Uten kjent forfatter:*
- "Anketa", URL: <http://www.fandorin.ru/fandorin/enquete.html> [lesedato:10.02.2003]
- "Biografija g-na Akunina". URL: <http://www.fandorin.ru/akunin/biography.html> [lesedato: 19.02.2003]
- "The White General", *The Moscow News*, 39 (2004) URL: <http://english.mn.ru/english/issue.php?2003-37-12> [lesedato:15.07.2004]

Tv/radio:

Litteraturprogrammet *Røda Rummet*, SVT, sendt 31.03.2002

Kilder for føring og translitterering:

Lunde, Ingunn, 1997, *Transkripsjonsregler og siteringsteknikk i hovedfagsoppgaven, med en ekskurs om tekstbehandling og typografi*, UiB, IKKR, seksjon for russisk språk og litteratur.

Scando-Slavica, 1999, 45, København: Munksgaard.