

Barbara Stempczyńska

Dostojewski i rosyjska tradycja artystyczna pierwszej połowy XIX wieku

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 3, 25-37

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Dostojewski i rosyjska tradycja artystyczna pierwszej połowy XIX wieku

Barbara Stempczyńska

Typ powieści uprawianej przez Fiodora Dostojewskiego uformował się w latach czterdziestych XIX wieku¹ — epoce w historii rosyjskiej kultury artystycznej noszącej wszelkie znamiona epoki przejściowej. Zarówno bowiem w literaturze, jak i sztuce tego okresu zaznacza się obecność niejednokrotnie wręcz sprzecznych kierunków rozwoju. Krzyżuje się „stare” i „nowe” — wciąż jeszcze zachowują swe znaczenie, często przejawiając nową jakościowo żywotność, zjawiska estetyczne spod znaku formacji wcześniejszych (głównie romantyzmu) i — najpierw na gruncie literatury — kształtują się nowe zasady artystycznej penetracji rzeczywistości, charakterystyczne dla wczesnej fazy rozwoju realizmu krytycznego. W tej sytuacji oryginalną postać przybiera zapoczątkowane w okresie romantyzmu zjawisko zbliżenia różnych dziedzin sztuki. Na danym etapie cechuje je swego rodzaju równouprawnienie, stan równowagi (epoka następna przyniesie już absolutną hegemonię literatury), który zrodził ów, bezprecedensowy aż po lata dziewięćdziesiąte, synkretyzm doświadczeń, bliskość problematyki artystycznej literatury i sztuki².

Jak ustalono, twórczości pisarzy z kręgu „szkoły naturalnej” odpowiadają w grafice i malarstwie tego okresu w dużym stopniu pokrewne zjawiska estetyczne. Paralele odnaleziono w warstwie tematyczno-problemowej (charakterystyczne zarówno dla literatury, jak i plastyki lat dwudziestych-czterdziestych zainteresowanie problemem „człowiek i środowisko”), w typowej dla sztuki i literatury „optyce” widzenia rzeczywistości w jej najprostszych przejawach oraz w wyraźnej tendencji sentymentalistycznej. Szczególnie bogaty plon paraleli zebrano, szukając odpowiedników plastycznych dla literackich „szkiców fizjologicznych”, w których — jak zgodnie zauważają znawcy — w formie najbardziej wyrazistej dał o sobie znać światopogląd estetyczny „szkoły” z jej na-

¹ L. Grossman: *Dostojewskij chudożnik*, [w:] *Tworczestwo F. M. Dostojewskiego*, pod ried. N. Stiepanowa, D. Błagogo i in., Moskwa 1959, s. 330.

² D. Sarabjanow: *P. A. Fiedotow i ruskaja chudożestwiennaja kultura 40-tych godow XIX wieka*, Moskwa 1973, s. 163–164, 223.

stawieniem na opoetyzowaną, powszednią rzeczywistość. W okazałej części malarskich i graficznych dokonań lat czterdziestych obecne są w formie przetransponowanej zasady widzenia artystycznego typowe dla „fizjologii”. Tożsama z literacką tematyka — życie wielkiego miasta, jego topograficzne i demograficzne oblicze — występuje w malarstwie w aspekcie rejestrowania najbardziej elementarnych zjawisk tego rodzaju w ich statystycznej określoności, dominuje zainteresowanie pewnymi typami profesjonalnymi i czynnościami, przy jednoczesnym abstrahowaniu od treści psychologicznych i nieobecności elementu fikcyjnego³.

Te cechy odnajduje Dmitrij Sarabjanow w twórczości niektórych malarzy ze szkoły Aleksieja Wenecjanowa (np. Ignatij Szczedrowski maluje w sposób adekwatny poetyce „szkicu fizjologicznego”). Już w latach dziesiątych XIX wieku tematyka miejska zyskuje specyficzny, pejzażowo-rodzajowy wariant w grafice Aleksandra Orłowskiego, z jej klasyfikacją postaci według przynależności klasowej, profesjonalnej i geograficznej. Podobne zjawiska obserwować można w litografiach Stiepana Gałaktionowa, rysunkach Wasilija Sadownikowa, w malarstwie Jewgrafa Kriendowskiego, a także w twórczości całej plejady grafików, których działalność towarzyszyła rozkwitowi „szkoły naturalnej” i ukazywaniu się kolejnych *Fizjologii*⁴. W tym wypadku grafika pozostawała w ścisłym związku — wyznaczanym przez funkcję ilustratorską — z literackim pierwowzorem, stanowiąc jego graficzny ekwiwalent.

Swoiste miejsce zajmuje w grafice i malarstwie lat czterdziestych twórczość Pawła Fiedotowa. Korzystając z doświadczeń plastycznego faktografizmu i „fizjologizmu”, Fiedotow wychodzi daleko poza jego granice, stawia przed sobą inne zadania i cele. Ogólnoludzkie góruje tu nad etnograficznym podejściem do człowieka. Twórcę w większej mierze niż typy interesują indywidualności, w większej mierze niż fakty — sytuacje ujawniające stosunki wzajemne postaci, bardziej niż konstatacja stanu rzeczy — myśl, sąd o rzeczywistości. To stawia jego sztukę w rzędzie najbardziej znaczących zjawisk artystycznych epoki, pozwala odnieść do typologicznie bliskich zjawisk w literaturze, do twórczości Mikołaja Gogola, Aleksandra Ostrowskiego, Fiodora Dostojewskiego⁵.

Badacze spuścizny autora *Biednych ludzi* wiele miejsca poświęcili wyjaśnieniu koneksji jego pisarstwa ze „szkołą naturalną”. Bez względu na indywidualne rozwiązania problemu wszyscy odnotowują ważność doświadczeń wyniesionych ze „szkoły” dla ukonstytuowania się poetyki powieści Dostojewskiego. Przy tej właśnie okazji padają metaforyczne sformułowania, które są wyrazem intuicyjnego przekonania autorów o więzi tej twórczości również z plastyką, ściślej grafiką połowy stulecia.

³ Ibidem, s. 111.

⁴ Ibidem, s. 111—115.

⁵ Ibidem, s. 115—126.

Spotykane u Walerija Kirpotina i szczególnie często u Leonida Grossmana⁶ określenia typu „mroczny dagerotyp”, „mistrz grawiury”, „szkice i rysunki przypominające grafikę lat czterdziestych” stosowane również odnośnie do dojrzałej twórczości pisarza kryją, mimo swej metaforyczności, pewną dozę konstruktywnych treści.

Jest rzeczą oczywistą, że wczesnego Dostojewskiego — i nie tylko wczesnego⁷ — łączy ze sztuką lat czterdziestych najbardziej ogólna orientacja tematyczno-problemowa: życie miasta i jego typowych mieszkańców. Bez trudu odnaleźć tu można miejsca i postacie — urzędników, przekupniów, dozorców, bezdomnych itp. — w opisywaniu których szczególnie gustowała ówczesna literatura. Udział charakterystycznego dla produkcji graficznej i malarskiej „typaży” jest wszakże w twórczości Dostojewskiego, jeśli tak rzecz można, nominalny. Czerpiąc z tych samych źródeł fascynacji artystycznej epoki, piewca „skrzywdzonych i poniżonych” wykorzystywał je w sposób odmienny. Wymienione postacie w ich wersji „fizjologicznej” zajmują peryferie świata przedstawionego utworów, a gdy znajdują się w jego centrum, ulegają transformacji. Przedmiotem zabiegów literackich staje się nie np. urzędnik jako typ całkowicie zdeterminowany przez fakt swej przynależności klasowej i profesjonalnej, lecz powstałe w wyniku uwikłań ze światem zjawisk socjalnych złożone i różnorodne typy psychologiczne, psychopatologiczne nawet, takie jak „poniżona godność” (*Biedni ludzie*), „rozdwojona jaźń” (*Sobowtór*), „dobrowolny błazen” (*Pożunkow*), „słabe serce” (*Słabe serce*), z ich rozwiniętą ponad miarę samoświadomością, samowiedzą na temat własnej kondycji ludzkiej i miejsca w świecie. Przesunięciu akcentów w porównaniu ze „szkołą naturalną” daje wyraz sam Dostojewski, uznając za swego głównego bohatera „tytułarne serce w petersburskich norach”.

We wspomnianych określeniach Kirpotina, Grossmana i innych ukryta była aluzja raczej do sposobu kreowania świata przedstawionego, zawartego we wspólnej dla obrazu i dzieła literackiego warstwie przedmiotowej i wyglądownej⁸ — „wizerunkach” postaci, interieru, pejzażu itp. — sposobu, który jakoby łączy powieści Dostojewskiego z ówczesną grafiką, a w zasadzie z grafiką w ogóle. Sugerują one — niejednokrotnie podnoszone przez badaczy — szkicowość, syntetyczność ujęcia przez pisarza obrazu świata przedmiotowego, znakomicie korespondującą z wyrażaną przez niego programowo i w ramach indywidualnego „światopoglądu powieści” artystycznie umotywowaną niechęcią

⁶ L. Grossman: *op. cit.*, s. 332 i n.

⁷ Również w „dojrzałej” twórczości pisarza obserwować można, jak zgodnie twierdzą znawcy (A. Cejtin, W. Kirpotin, L. Grossman i inni), znaczny udział materiału tematycznego typowego dla „szkoły naturalnej” i szkicu fizjologicznego w szczególności. Dodajmy, że cechuje on również poważną część twórczości plastycznej lat czterdziestych.

⁸ R. Ingarden: *Obraz a dzieło literackie*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 92.

do szczegółowego opisu przedmiotów i ich wyglądów. Z grafiki pochodzić ma również monochromatyczność skali barwnej utworów Dostojewskiego.

Tymczasem, jak ostatnio dowiedziono, jednolitą szarą tonację tego pisarstwa ożywia nieczęsty wprawdzie, ale za to wyjątkowo wyrazisty i bogaty w podteksty efekt kolorystyczny, a dla zjawiska tego trudno by szukać odpowiednika w malarstwie nie tylko współczesnym Dostojewskiemu⁹. Z kolei duża liczba miejsc nie do określenia — cechująca zarówno wczesne, jak i dojrzałe utwory pisarza — ewokowany przez nie obraz rzeczywistości nie świadczy bynajmniej o wpływie chwytów typowych dla grafiki lat czterdziestych, nie dowodzi jakiegś szczególnej „graficzności” widzenia, która pozwalałaby twierdzić o tożsamości zasad kształtowania artystycznego. Pomijając fakt, że grafika może odznaczać się właśnie upodobaniem do szczegółowego przedstawiania obrazu świata — wspomnijmy choćby sepie Fiedotowa czy inspirującą go twórczość Williama Hogharta — uwarunkowania tych cech szukać należy nie w grafice i nie w malarstwie, lecz uznać je za specyficznie literacki sposób kreowania pewnych aspektów rzeczywistości przedstawionej, sposób, któremu odpowiada przeważające u autora *Biesów* „zainteresowanie wewnętrznym na niekorzyść zewnętrznego”¹⁰. „Zobowiązania” pisarza wobec grafiki lat czterdziestych określa najlepiej aluzja do twórczości wysoko cenionego przez niego artysty francuskiego Paula Gavarni, zawarta w powieści *Skrzydzeni i poniżeni*. Stary Smith spacerujący z psem kojarzy się nieodparcie autorowi-narratorowi z postacią rodem z litografii Gavarniego właśnie. Pisarza porusza humanitarny wydźwięk jego twórczości, reprezentującej swoisty wariant poszukiwania „człowieka w człowieku”.

Dostojewski w inny sposób ewokował „obrazy” świata. O swym zamiarze opisanie ruletki pisał w liście do Mikołaja Strachowa: „Chcę i postaram się stworzyć obraz”¹¹ (kartinu). Sens tego wyznania nie ma jednak nic wspólnego z literackim sugerowaniem efektów plastycznych. Opis ruletki w *Graczu* to raczej „wizja” niż „obraz” nacechowany bezpośrednio plastycznością, wizja tworzona w świadomej — zaświadcza o niej narrator — opozycji do tradycyjnych opisów wspaniałości i przepychu domów gry. Wizerunek ruletki jest podporządkowany organizującym zabiegom odbioru bohatera: w „obrazie” na równi partycypują cechy mające swe źródło w odczuciach, jak i spostrzeżeniach uważnego obserwatora. Przemienne odczucie ciasnoty, skrępowania, przykrew obecności pazernego i nachalnego tłumu budzi moralne obrzydzenie bohatera, które towarzyszy jego skrupulatnej obserwacji reguł i mechanizmów gry. „Obraz” ruletki to sugestywny „obraz” gorączkowego ryt-

⁹ S. Sołowiew: *Kolorit proizwiedienij Dostojewskogo*, [w:] *Dostojewskij i russkije pisateli*, pod ried. W. Kirpotina, Moskwa 1971, s. 414—446.

¹⁰ W. Kirpotin: *Mołodoj Dostojewskij*, Moskwa 1947, s. 316.

¹¹ Cyt. za A. Cejtlin: *Stanowlieniije icializma w russkoj literaturie*, Moskwa 1965, s. 293.

mu nadziei i rozczarowań ludzi, całą siłą instynktu skupionych na zjednaniu sobie przychylności losu.

Nie znaczy to bynajmniej, że bohaterowie Dostojewskiego żyją i działają w jakiejś przedmiotowej próżni. W literaturze poświęconej twórczości pisarza odnotowano niewiele mający sobie równych lakonizm opisów interieru i pejzażu, które tym niemniej pełnią wyjątkowo ważną funkcję tematyczno-kompozycyjną¹². Pejzaż i interier, a właściwie pewne ich motywy i szczegóły (np. tak charakterystyczny dla powieści autora *Biesów* motyw „oświetlenia Rembrandtowskiego”), odznaczają się szczególną wyrazistością i nośnością znaczeniową. Zarówno ich dobór, jak i sposoby kształtowania artystycznego zdają się zaświadczać o innym niż realistyczny rodowodzie.

Analiza porównawcza wyróżników stylowych twórczości Dostojewskiego i malarstwa Fiedotowa ujawniła szczególną bliskość tych aspektów ich sztuki, które odczuwają presję romantycznego światopoglądu i widzenia świata. Właśnie więc z romantyczną tradycją decyduje o odmienności tej sztuki w gronie twórców im współczesnych i warunkuje nowe jej odczytanie przez artystów przełomu XIX i XX wieku¹³.

W późnej twórczości Fiedotowa, w takich obrazach, jak *Wdowa*, *Encore, encore* czy *Gracze*, romantyzm zaskakuje swą ideo- i formotwórczą aktywnością, która przejawia się zarówno w koncepcji świata i losu człowieka (samotności, beznadziejności jego egzystencji), jak i w doborze środków artystycznych służących obiektywizacji tych treści. „Myślenie” malarskie o zdecydowanie romantycznej proveniencji przejawiającej się w sposobie ukształtowania przestrzeni, kontrastach światła i cienia, zasadzie deformacji figur i przedmiotów potęguje aurę niezwykłości, wzmacnia napięcie, sugeruje dramat ludzkiego życia. Tu właśnie odnajduje badacz najwięcej punktów stykowych z twórczością Dostojewskiego, upatrując w odpowiedniości stosowanych przez obydwu twórców środków ekspresji i deformacji świadectwa wspólnoty poglądów na świat i człowieka¹⁴.

Interesujące twierdzenia Sarabjanowa wymagają jednak pewnych uscisień. Dotyczy to głównie dwóch elementów poetyki Dostojewskiego posiadających swój ekwiwalent w języku malarstwa romantycznego — chwyty oświetlenia i deformacji.

Zasada deformacji wyglądu człowieka i interieru w powieściach autora *Zbrodni i kary* dotyczy samej istoty obiektu przedstawienia i po-

¹² N. Czirkow: *O stylu Dostojewskiego*, Moskwa 1967, s. 78.

¹³ D. Sarabjanow: *op. cit.*, s. 75—76. Badacz słusznie określa przyczynę jednostronnego odczytania twórczości Fiedotowa przez pieriedwiżników w jej więzi z romantyzmem. Pieriedwiżnicy przyswoili sobie i rozwinęli niepomiaralnie jedynie zawartość krytyczną i demaskatorstwo malarstwa Fiedotowa, pozostając obojętnymi wobec przełomowych zdobyczy języka malarskiego późnej jego twórczości. Na nowo odczytują ją dopiero artyści przełomu XIX i XX wieku. Podobieństwo do sytuacji Dostojewskiego w literaturze drugiej połowy XIX wieku i późniejszej jej recepcji wydaje się zupełne.

¹⁴ *Ibidem*, s. 52—58.

lega na groteskowym zastrzeniu pewnych jego charakterystycznych cech (np. opisu młodego Wierchowieńskiego czy Porfirego Piotrowicza przytaczane przez Nikołaja Czyrkowa¹⁵). Odpowiednika zasady deformacji wyglądu postaci u Dostojewskiego szukać by można np. w rysunku satyrycznym bądź karykaturze, w której określone cechy indywidualne doprowadzone zostają do wymiaru *nec plus ultra*. W wypadku twórczości Fiedotowa analogon podobnych działań literackich zawarty został jedynie w rysunkach do *Pożunkowa*, co wydaje się faktem znamienym z kilku powodów. Świadczy on, że ten typ deformacji nie cechuje zasadniczo i obiektywnie maniery artysty, a powstał w wyniku przystosowania indywidualnej metody ilustratora do wymogów, jakie stawia tekst literacki i zawarta w nim informacja artystyczna. Natomiast deformacja znamionująca *Graczy* i szkice do obrazu ma odmienny charakter, osiąga też zupełnie odmienny cel — pozbawia postać ludzką indywidualności, charakterystyczności, traktując ją w sposób niezwykle syntetyczny, uogólniający. Zapowiedź tych cech kształtowania malarzkiego odnaleźć można już w *Encore*, gdzie — w porównaniu z wcześniejszą twórczością — wyraźnie zarysowuje się tendencja do odindywidualizowania, odkonkretnienia zarówno interieru, jak i postaci. Deformacja tego rodzaju wydaje się bliska w swej istocie zasadom kształtującym wizję świata przedstawionego w pewnych utworach pisarza. np. w *Sobowtórze*. Nasilający się stan depresji i rozprężenia władz umysłowych bohatera stanowi bezpośrednią przyczynę powstania pewnej aberracji widzianego i słyszanego. Obraz ludzi i przedmiotów pokazywany konsekwentnie z jego punktu widzenia jawi się znękanemu Goladkinowi jako coś przede wszystkim obcego i wrogiego mu, a poza tym właśnie jako obraz pozbawiony wyrazistości i konkretności, mocno uogólniony.

Również sposób wykorzystania światła w późnej twórczości Fiedotowa znajduje, jak zauważono, swoisty odpowiednik w systemie powieściowym Dostojewskiego. Traktowanie światła — w jego malarskim i literackim rozumieniu — jako czynnika w poważnym stopniu warunkującego ideowo-artystyczną zawartość dzieła świadczy o ważności romantycznej inspiracji dla obydwu, pozwala umieścić autora *Biesów* w rzędzie takich artystów drugiej połowy XIX wieku i przełomu stuleci, w twórczości których problem ten rozwiązywany był podobnie, dowodząc bądź to aktualności tradycji romantycznej w ramach realizmu jako „stylu epoki” (Mikołaj Gay), bądź też jej znaczenia dla malarstwa symbolistycznego (Michał Wrubel)¹⁶.

Problem światła, ściślej problem zawartości ideowo-estetycznej różnie konkretyzujących się motywów światła tak charakterystycznych dla warstwy przedmiotowo-wyglądowej dzieł pisarza, nie sprowadza się do

¹⁵ N. Czyrkow: *op. cit.*, s. 8—25.

¹⁶ D. Sarabjanow: *op. cit.*, s. 158.

charakterystyki tzw. oświetlenia Rembrandtowskiego i jego funkcji jako środka potęgującego dramatyczną wymowę dzieła. Implikuje on znacznie szerszy i bardziej złożony zakres problematyki artystycznej.

Inwariant tego typu zjawisk określić można jako „światło na granicy mroku” („noc na granicy dnia”), warianty zaś sprowadzić do dwu grup:

1) nieodłączny motyw wielu scen interierowych, który zyskał ogólnie przyjęte metaforyczne określenie;

2) równie częsty motyw przybiera postać efektów światła naturalnego, wywołanych przez zachodzące słońce, pełne światło dnia i światło księżyca. Te trzy rodzaje światła zostały sobie nawzajem wyraźnie przeciwstawione i tworzą swoistą triadę o dużej nośności artystycznej.

Syntezę motywu oświetlenia interierowego i naturalnego odnaleźć można np. w *Gospodyni*. Sposób ich ewokowania — niespotykana w całej twórczości Dostojewskiego opisowość w duchu romantycznej *picturesque* — wydaje się pokrewny manierze wczesnego Michała Lermontowa, Marlińskiego, częściowo Mikołaja Gogoła, także w tym względzie potwierdzając romantyczny rodowód utworu. Jak wiadomo, dokładne, wręcz natrętne opisywanie „środowiska świetlnego” stało się obowiązującym elementem opisu romantycznego, niedwuznacznie przagnące dorównać malarstwu¹⁷.

Oto sceneria pierwszego spotkania bohaterów:

„Promienie zachodzącego słońca, wciąż słabnąc, szeroką falą wlewały się przez wąskie okno w sklepieniu i oświetlały morzem blasku jedną z naw. Im bardziej czerniała i gęstniała mgła w górze, tym jaskrawiej jaśniały tu i ówdzie rozłożone ikony, oświetlone drżącą luną lampek i świec [...]”¹⁸

W opisie niewątpliwie zawarte jest nastawienie — w stopniu wszakże znacznie mniejszym niż np. u Lermontowa w *Wadimie*¹⁹ — na dokładne odtworzenie pewnego wycinka rzeczywistości. Zjawiska świetlne opisuje Dostojewski częściowo jak gdyby dla nich samych, dla ich bezpośredniej malowniczości, co nie znaczy, że spełniają one w danej scenie jedynie funkcję dekoracyjną. Zgodnie z zasadami poetyki romantycznej efekty te współtworzą szczególny nastrój sceny i potęgują odczucia bo-

¹⁷ B. Ejchenbaum: *Proza Lermontowa*, [w:] *Szkice o prozie i poezji*, wybór i przekład L. Pszczołowska i R. Zimand, Warszawa 1973, s. 11, 13—14, 44.

¹⁸ F. Dostojewskij: *Choziajka*, [w:] *Połnoje sobranije soczinienj w 30 tomach*, t. I, Leningrad 1972, s. 267. Por. u Lermontowa w *Wadimie* (cyt. za B. Ejchenbaum: *op. cit.*): „Rozwieszzone w cerkwi ogromne świeczniki poprzez dym kadzideł wysyłały tajemnicze promienie w stronę cudownych rzeźb i wysadzanych perłami ram świętych obrazów; absyda świątyni pogrążona była w głębokim mroku [...]” (s. 13).

¹⁹ Przytaczamy za B. Ejchenbaumem: „[...] Płonąca na stole lojowa świeczka oświetlała jego niewinne, odkryte czoło i jeden policzek... pozostałą część twarzy pokrywał gęsty cień [...] Wkradł się do tego pokoju promień jaskrawego światła i padł na jego wargi skrzywione w przerażającym, obelżywym grymasie [...]” (*op. cit.*, s. 13).

hatera — dręczącą a niewytłumaczoną tęsknotę, wewnętrzną dysharmonię.

W dojrzałych utworach pisarza nie obserwujemy już dążeń do dokładnego określania zjawisk świetlnych w interierze. Autor *Idioty* nie tyle opisuje „działalność” światła i jej efekty, co skrupulatnie odnotowuje obecność jego źródła, przemieszczenie w przestrzeni, a także nierównomierność świecenia, powolne gaśnięcie itp. Sygnalizowanie to przybiera postać jak gdyby didaskaliów poprzedzających opis „oświetlanej” sceny, bardzo często wyodrębnionej na sposób malarski przez sugerowanie jej granic i unieruchomienie postaci, co w sumie czyni scenę całością względnie samodzielną (np. wywodzące się z ducha romantyzmu w sensie niesamowitości nastroju konklawe nad zmarłym Procharczynem, scena czytania *Pisma świętego* w *Zbrodni i karze*, wspomnienie z dzieciństwa Aleksego Karamazowa i inne). Częstotliwość występowania tak eksponowanego motywu świadczy o jego ważności w systemie środków obrazowania charakterystycznych dla poetyki Dostojewskiego, zaś funkcja, jaką pełni w dziele, służąc „przezwytyczeniu” jednowymiarowej, powszedniej rzeczywistości i podkreśleniu tragizmu losu „skrzywdzonych i poniżonych”, przemawia, istotnie, na korzyść twierdzenia o romantycznym rodowodzie tego chwytu.

Gdy jednak Gogol odnotowywał zainteresowanie problemem światła we współczesnym mu malarstwie, miał na myśli przede wszystkim malarstwo pejzażowe²⁰. Utwory pisarza prezentują swoisty, literacki analogon tego zjawiska.

W powieściach Dostojewskiego zwraca uwagę częsta obecność motywu zachodzącego słońca. Autor ogranicza się do jego konstatacji, bardzo często sygnalizuje również jednoczesne przenikanie promieni do wnętrza, rezygnując, w odróżnieniu od wczesnej *Gospodyni*, z szansy opisu efektów świetlnych i uzyskiwania plastycznej „wartości dodatkowej”. Fakty te sugerują, że motyw zachodzącego słońca jest ważny nie tylko jako neutralny element literackiego landszaftu, gdyż jego obecność w scenie, bardzo często kluczowej, towarzyszy jakimś, prawdopodobnie doniosłym, wydarzeniom i przeżyciom bohaterów.

Już w *Biednych ludziach* zresztą, gdzie motyw ten stanowił organiczną część szeroko potraktowanego pejzażu, zachodzące słońce staje się źródłem fascynacji estetycznej, źródłem radości, jaką daje bohaterce obcowanie z zaklętym w przyrodę pięknem. W wielkich powieściach motyw ten, nawet jeśli towarzyszy mu moment przeżycia estetycznego, wyznacza pole dodatkowych znaczeń zawartych w psychologicznym i filozoficznym jego podtekście. W niektórych utworach, jak na przykład w *Zbrodni i karze* czy w *Młodziku*, motywy światła słonecznego występują wielokrotnie, tworząc jak gdyby pewien układ o określonej

²⁰ K. Figariew: *Romantyczeskaja poezija w jejo sootnostenji s żywopisju*, [w:] *Jewropiejskij romantizm*, pod red. J. Nicupokojewoj i I. Szeter, Moskwa 1973, s. 442.

logice rozwoju, układ dodatkowo kumulujący ideowy i artystyczny sens wydarzeń powieściowych.

Podczas pierwszej wizyty u staruchy-lichwiarki Raskolnikow, penetrując scenę przyszłego „działania”, zauważa, że pokój oświetla zachodzące słońce. Fakt wydawałoby się, czysto przypadkowy, a jednak dla czytelnika, który domyśla się zamiarów bohatera, nadaje on sytuacji pewien złowieszczy sens, dodatkowo spotęgowany przez przytoczenie myśli bohatera:

„Więc i wtedy także będzie świeciło słońce!”²¹

Zbrodnia zostaje powiązana z zachodem słońca. Istota tej odpowiedniości stanie się jasna w kontekście innych przykładów tego typu.

Po katartycznym śnie o zamężonej na śmierć kłaczy Raskolnikow, przepełniony — jak się okaże chwilowym — uczuciem wewnętrznej swobody, zdecydowany zrezygnować z realizacji „przekłętego marzenia”, obserwuje zachód jaskrawego, czerwonego słońca.

I raz jeszcze zjawiska świetlne towarzyszą zabójstwu, tym razem danemu w krzywym zwierciadle snu bohatera. Na ulicy „księżyc w pełni świecił coraz jaśniej”, na schodach „smutno i tajemniczo sączy się przez szyby księżycowa poświata”. Pokój, który „wtedy” (podczas zabójstwa) oświetlał blask zachodzącego słońca, był teraz „zalany światłem księżyca” — „ogromny, okrągły, miedzi i a n o c z e r w o n y [podkr. — B. S.] księżyc zaglądał prosto w okna” (s. 274—275)²². Słońce zgasło i zastąpione zostało swym przeciwieństwem, budzącym grozę światłem księżyca. Zaświeci pełnym blaskiem dopiero na syberyjskiej ziemi, nad „bezkresnym stepem”, by towarzyszyć odrodzeniu bohatera.

„Promienny, nieskończony błękit”, skąpiana w jaskrawym słońcu przyroda stanowi kwintesencję harmonii, wiecznego święta przyrody, w którym los odmówił udziału choremu Myszkiniowi. Nie może w nim uczestniczyć również skazany na śmierć Hipolit. Swoje wyzwanie nieubłaganym prawom natury (samobójstwo) postanawia wprowadzić w czyn o wschodzie słońca, jak gdyby pragnąc tym dowieść swej pogardy dla rodzącego się światła, dnia, pogardy dla życia.

Cudowny pejzaż śródziemnomorski zalany słońcem, który widzi we śnie Wiersiłow, uzmysławia bohaterowi niezwykle piękno ideału życia ludzi w jedności ze światem przyrody, zaś motyw zachodzącego słońca

²¹ F. Dostojewski: *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1955, s. 9.

²² Ibidem, s. 274—275. Występujący w obydwu przytoczonych cytatach kolor czerwony (stosunkowo rzadki w „palecie” Dostojewskiego) również znaczy. Pisarz wykorzystał negatywny zakres znaczeniowy sugerowany przez tę barwę, tradycyjne rozumienie czerwonego jako koloru krwi, cierpienia, śmierci. Podobny wydzźwięk ma zastosowanie czerwonego w rozdziale *U Tichona*. Stawrogin patrzy w zapamiętaniu na „małego czerwonego pajęczka” (por. pająkowane stwory ze snów Hipolita w *Idiocie* czy wyobrażenie Swidrigajłowa o wieczności jako łaźni pełnej pająków), myśląc jednocześnie o chwili, w której oglądać będzie małą samobójczynię. I jeszcze raz, po przelomowym śnie Stawrogin dostrzeża „małego czerwonego pajęczka” ukazującego mu się w promieniach zachodzącego słońca, który kojarzy mu się z bolesnym teraz faktem śmierci dziewczynki.

wprowadza doń nowy element znaczeniowy, ilustrujący ważną prawdę o duchowej i moralnej sytuacji człowieka współczesnego — rezygnację z wiary w nieśmiertelność.

Opowiadając o swym przeżyciu jednania się z Bogiem-ziemią, Bogiem-przyrodą Kuternóżka określa swoje odczucie zachodu słońca jako doznanie piękna i smutku zarazem. Po zachodzie słońca nastaje dla niej czas wielkiej tęsknoty, czas pamięci i strachu.

Motywy światła naturalnego towarzyszące wydarzeniom określonego typu tworzą więc pewną konfigurację sensów. Zachód słońca wyznacza czas szczególny, czas graniczny między panowaniem jaskrawego światła dnia (i jasnością celów, uczuć, poczynań, niezmaconą harmonią wewnętrzną) i nocą, która kryje najbardziej mroczne ludzkie instynkty i postępy. „Czas zachodzącego słońca” brzemienisty jest w doniosłe wydarzenia i doświadczenia duchowe i intelektualne, które częstokroć zmieniają życie bohatera. To czas odkrywania ważkich prawd, znaczących nie tylko w aspekcie życia jednostki, lecz i w aspekcie ponadindywidualnym. Opatrzony różnymi znakami wartości etycznej²³, czas ów sprowadza się do wymiaru symbolu pewnego progu w życiu człowieka, życiu ideowym całych społeczeństw. Motyw zachodzącego słońca jest więc jednym z symboli-kluczy²⁴, którego podstawowa zawartość znaczeniowa jest możliwa do wyeksplikowania z racji częstotliwości występowania w szeregu motywacyjnym, symbolem-kluczem zyskującym przeróżne jednostkowe interpretacje, często pozbawione waloru jednoznaczności.

Ostatnie stwierdzenie odnosi się w szczególności do późnych utworów Dostojewskiego. W nich to motywy światła naturalnego zyskują zakres znaczeniowy wzbogacony o sensory mistyczne.

Oprócz przytoczonego już przykładu z *Biesów* wystarczy wspomnieć scenę ofiarowania Aloszy przez matkę, rozgrywającą się w ostatnich promieniach zachodzącego dnia, oraz również w *Braciach Karamazow*, postać ojca Fieraponta, który na wieść o „zwykłej” śmierci starca Zosimy ogłasza swe zagadkowe „Chrystus pokonał zachodzące słońce!” Tu też wskazać można owo nie poddające się określeniu przeżycie, jakiego na widok ostatnich promieni słonecznych doświadczają bohaterowie *Młodzika*. Widok ten budzi w nich myśl-odczucie obecności sił nadprzyrodzonych, ingerencji absolutu w życie człowieka. Światło słońca i gwiazd oświetla je blaskiem prawdy nie z tego świata, wiecznej, kosmicznej.

Dostojewski nie pozostawia bez rozwiązania tej, według określenia jednego z bohaterów, „zagadki” światła słonecznego, która eksplikuje się jednoznacznie w duchu symboliki chrześcijańskiej, często za pomocą trawestacji pewnych cytatów z *Pisma*. Zagadka światła słonecznego okazuje się zagadką „idei Boga”, słońce zaś jest utożsamione z chrześcijańskim „źródłem wszelkiej światłości”.

²³ Właśnie o zachodzie słońca dokonuje Stawrogin gwałtu na małej Matronie.

²⁴ Termin stosujemy w rozumieniu M. Podraży-Kwiatkowskiej: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 202—206.

Ta natarczywa wręcz obecność swoiście znaczącego motywu zachodzącego słońca i przeciwstawionych mu motywów światła dnia i księżyca w powieściach Dostojewskiego skłania do porównań z odpowiednim zjawiskiem artystycznym na gruncie malarstwa. W zestawieniu takim abstrahować należy od złożonej problematyki wzajemnej przekładalności systemu środków malarskich i literackich, rozpatrując wspomniane zjawisko w dwu aspektach: jako fakt zainteresowania światłem w ogóle i wymienionymi motywami w szczególności.

Zachody słońca i księżycowe noce wraz z całym bogactwem zrodzonych przez nie efektów świetlnych należały do najczęstszych motywów zarówno literackiego, jak i malarskiego programu romantycznego. Ostatnie promienie słońca oświetlające przeniknięty spokojem pejzaż, światło przedzierające się przez listowie (Kal Briułłow, Silwestr Szczedrin, Michał Liebidiew, Maksim Worobiew²⁵); owiane trwogą pejzaże nocne: księżyc wśród kłębiących się chmur, szary obłok o oświetlonych brzegach, rozdarte błyskawicą chmury na tle ołowianego nieba, mieniąca się w księżycowej poświacie powierzchnia wody (Aleksander Orłowski, Grigorij Czerniecow, Wasilij Rajew i wielu innych) — wszystko nacechowane romantyczną ekspresją, emocjonalnością i liryzmem²⁶.

Podobne zjawiska odnajdujemy w malarstwie europejskim. Podobne, lecz nie tożsame z punktu widzenia pełnionych w dziele funkcji estetycznych.

Problem światła zyskał szczególny wyraz w teorii i praktyce romantyzmu niemieckiego. Opierając się na mistycznych koncepcjach światła romantycy przypisywali mu znaczenie decydujące w procesie samopoznania przyrody. Dla Friedricha Schellinga, którego działalność teoretyczna toczyła się równolegle i współbrzmiała z odkryciami malarzy pejzażystów, światło to „boska dusza wszystkiego”, to „nieskończone pojęcie wszystkich skończonych zjawisk”. W tym kontekście tłumaczy się charakterystyczne np. dla malarstwa Gaspara Friedricha zainteresowanie powietrzno-świetlnymi zjawiskami wieczoru i poranka, temat rozpoczynającej się i kończącej nocy, umierającego i rodzącego się światła²⁷.

Zainteresowanie Dostojewskiego motywami światła naturalnego wy-daje się bliskie romantycznemu (i malarskiemu) w paru sytuacjach. Światło zachodzącego słońca i światło księżyca ewokują w jego powieściach pewien typ nastroju, jakże bliskiego osiąganego przez romantyków atmosferze napięcia, trwogi, niezwykłości. Odpowiada też romantycznej z ducha zasadzie odpowiedniości nastroju uczuć bohatera i stanu przyrody przynajmniej w tym sensie, że motywy światła słonecznego i księżycowego towarzyszą doniosłym momentom w jego życiu. Tak jak w malarstwie romantycznym pejzaż ma za zadanie przedstawić określony

²⁵ K. Pigariw: *op. cit.*, s. 438—442.

²⁶ A. Fiedorow-Dawydow: *Obraz goroda w izobrazitielnom iskusstwie*, [w:] *Russkoje i sowietskoe iskusstwo*, Moskwa 1975, s. 321—325.

²⁷ K. Azadowski: *Piejzaż w tworczeństwie K. D. Fridricha*, [w:] *Problemy romantizma*, Moskwa 1971, s. 101, 116—118.

„nastrój uczuć”, stan duszy przez odtworzenie odpowiadającego mu stanu natury²⁸, tak i wykorzystanie przez Dostojewskiego elementu pejzażu — motywu światła najczęściej pozbawionego związku z szerzej potraktowanym landszaftem — stanowi, jak się wydaje, oryginalny wariant tego romantycznego przyporządkowania²⁹.

Jednocześnie twórczość Dostojewskiego rozpatrywana w takim właśnie aspekcie wydaje się bliska „mistyce światła” spadkobierców dziedzictwa romantycznego — symbolistów. Noce księżycowe, zachody słońca z obrazów Ferdinanda Hodlera, Alberta Pinkhama Rydera, Odilona Redona, Edwarda Muncha i innych to wieloznaczne metafory, alegorie i symbole ucieleśniające złożone problemy ludzkiej egzystencji.

Te same motywy pojawiają się często również w twórczości Vincenta Van Gogha. Tarcze gwiazd wirujące na kobaltowym niebie dają świadectwo nieskończoności przyrody i zagubieniu jednostki we wszechświecie³⁰. *Siewca* — symbol tkwiącej w przyrodzie i człowieku siły vitalnej — czyni swą odwieczną powinność w pełnym, jaskrawym blasku słońca. Żniwiarz ze „studium w żółci” (określenie samego artysty) — symbol nieuchronności i potęgi śmierci — „wyrusza w drogę w pełnym świetle dnia, w słońcu zalewającym wszystko blaskiem o barwie czystego złota”³¹. *Wrony nad polem pszenicy* — pesymistyczny akord brzmiący w obecności nisko opadłego, niewyraźnie zarysowanego dysku słońca na błękitnym niebie. Jakże bliskie Dostojewskiemu wydaje się pragnienie malarza, by „wyrzucić myśl wpisaną na czole świetlistością jasnego tonu na ciemnym niebie. Wyrzucić nadzieję przez gwiazdę. Żar istoty ludzkiej przez blask zachodzącego słońca”³².

Zestawienie twórczości pisarza z tendencjami stylowymi malarstwa rosyjskiego pierwszej połowy XIX wieku pozwala ujawnić estetyczny rodowód pewnych, stanowiących o swoistości tego pisarstwa zasad kształtowania artystycznego, systemu środków obrazowania itp. Analiza wybranych — wysoce charakterystycznych dla warstwy przedmiotowo-wyglądowej dzieł Dostojewskiego — elementów przedstawieniowych, posiadających swe odpowiedniki w języku malarskim, zaświadcza o ich romantycznej, literackiej i malarskiej jednocześnie genezie. Tym samym — w szerszym kontekście zjawisk artystycznych — potwierdzona zostaje raz jeszcze wyjątkowa ważność estetyki romantyzmu do ukształtowania się realistycznego systemu powieściowego autora *Braci Karamazow*.

²⁸ C. G. Carus: *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700—1870*, Warszawa 1974, s. 351.

²⁹ Por. wypowiedź P. O. Runge: „[...] uczucia, których za każdym razem doznaję przy księżycu albo przy zachodzie słońca, owo przecucie duchów, rozpadu świata, jasna świadomość wszystkiego, co od dawna czułem [...]” (*Teoretycy, artyści...*, s. 323).

³⁰ A. Wojciechowski: *Droga do współczesności. Malarstwo europejskie drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1968, s. 62.

³¹ *Ibidem*.

³² Vincent Van Gogh: *Listy do brata*, tłum. J. Gauze, M. Chelkowska, Warszawa 1964, s. 418.

Барбара Стемпыньска

**ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Резюме

В статье проведён сравнительный анализ некоторых аспектов поэтики романа Ф. Достоевского и стиливых показателей определённых тенденций и течений в русской живописи первой половины XIX века. Анализ имеет своим предметом главным образом проблему света, которая в своём литературном варианте трактуется как проблема идейно-художественного значения мотивов. Сравнение с соответствующими явлениями в живописи убеждает в том, что вышеуказанные мотивы, столь характерные для изобразительной манеры писателя, восходят к традициям эстетики романтизма.

Barbara Stempczyńska

**DOSTOYEVSKI AND THE RUSSIAN ARTISTIC TRADITION OF THE FIRST
HALF OF XIX-CENTURY**

Summary

The paper analyses some aspects of Dostoyevski's poetics in his novels as juxtaposed with the style of some trends and tendencies in Russian Art of the first half of XIX-century.

In Russian literature the idea of light can be viewed as both ideological and aesthetic device, which is realized through diverse motifs. Having compared the literary and the pictorial realizations the present author wanted to prove that they all came from a common source, that of literary and artistic romanticism.