

Halina Chałacińska-Wiertelak

Z obserwacji nad pejzażem i opisem wnętrz w powieści „Idiota” F. M. Dostojewskiego

Studia Rossica Posnaniensia 2, 49-55

1971

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTEŁAK

Poznań

Z OBSERWACJI NAD PEJZAŻEM I OPISEM WNETRZ W POWIEŚCI „IDIOTA” F. M. DOSTOJEWSKIEGO

F. M. Dostojewski, „piewca Petersburga”, mistrz w opisach miasta, po macoszemu potraktował przyrodę, która nie odgrywa poważniejszej roli w jego utworach artystycznych. Taki obiegowy sąd głęboko zakorzenił się w badaniach nad twórczością autora *Zbrodni i kary*¹. Wydaje się jednak, że należy go poddać pewnej weryfikacji. To prawda, że w przeciwieństwie do I. Turgieniewa i L. Tolstoja Dostojewski nie eksponował obszernych opisów przyrody o epickim rozmachu, które zamieniały się często w swoiste deklaracje ideowe pozycji pisarza, tym niemniej nie pominął ich całkowicie, a nawet odegrał określoną rolę w rozwoju realistycznego pejzażu w powieści rosyjskiej, wzbogacając go o nowe propozycje interpretacyjne, dotychczas prawie nieznanne.

Jego twórcze poszukiwania szły w kierunku maksymalnej psychologizacji opisów podporządkowania go przeżyciom i nastrojom bohaterów. Zjawisko to zarysowało się już nieśmiało w pierwszych próbach pióra, osiągając pełny wyraz w powieściach z lat sześćdziesiątych.

W *Idiocie*² lakoniczne opisy przyrody i wnętrza są pozbawione samodzielności. Znaczą one tylko w określonym kontekście. Na ich funkcjonalność wskazuje fakt, że poszczególne elementy opisów są tak selekcyjonowane, aby jak najdobitniej wyrażały myśl autora. Dlatego z punktu widzenia struktury samego pejzażu cechuje je niekiedy pozorna przypadkowość. Nie są to pejzaże przedstawiające określoną porę dnia lub roku z współzależnymi zmianami, a oderwane, zamknięte części składowe. Dlatego w jednym opisie znalazły się: śnieżysta góra, która pali się purpurowym ogniem wieczorem i promienne słońce wschodzące co rano, i muszka igrająca w ciepłe południe. Każdy opis jest przełamany przez pryzmat świadomości i odczuć bohatera i jako taki nie istnieje poza jego przeżyciami.

¹ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, wyd. 3, Москва 1963; Л. Гроссман, *Достоевский*, Москва 1965.

Dostojewski zrezygnował z obiektywnych, epicko drobiazgowych obrazów przyrody, zerwał też z romantyczną zasadą efektownego eksponowania zjawisk niezwykłych.

Oto szkicowy opis petersburskiego świtu w momencie przyjazdu pociągu:

...było tak wilgotno i mglisto, że ledwie rozedniało... o dziesięć kroków na prawo i lewo trudno było cokolwiek dojrzeć ... —

— kończy relacja o reakcji bohatera, który te

...rozkosze nocnej listopadowej słoty rosyjskiej ... musiał przenieść ... na swoich ścierpłych od zimna plecach².

Analogiczną strukturę posiada opis upalnego i dusznego Petersburga, który:

...dławił ... jak w kleszczach ... nękanego przeczuciami księcia (673).

Jest to przykład często stosowanego w *Idiocie* retrospektywnego przedstawienia pejzażu — opis wyrażony jest słowami autora, ale z wyraźnym uwzględnieniem odczuć bohatera. Sposób ten zresztą jest zgodny z naczelną zasadą twórczości Dostojewskiego: maksymalna samodzielność bohatera i autorska nieinterwencja³. Miejsce tych opisów jest ściśle określone. Nie mogą one być przesunięte w czasie, ani tym bardziej wyrwane z określonego kontekstu. Zawsze bowiem są wynikiem asocjacji wywołanych najczęściej przeżyciami bohatera. Stąd też pejzaż i opis wnętrza w *Idiocie* odznaczają się niezwykle napięciem i sugestywnością, którą potęguje specyficzna struktura opisu, polegająca na włączaniu elementów pejzażu do potoku spletanymyśli i rozgorączkowanych uczuć bohatera.

W tym wypadku Dostojewski ucieka się do zasady odpowiednio zmodyfikowanego paralelizmu, którego przykładem jest opis letniej burzy i stanu wewnętrzznego Myszkina. W rwące się ogniwa myśli i przeczuć bohatera raz za razem wtarga króciutki opis—sygnał o nadciągającej burzy, którego struktura jest bliska relacji o aktualnych przeżyciach Myszkina. Technika przerywania, niedopowiadania myśli potęguje tajemniczość i sugestywność zbliżającego się niebezpieczeństwa.

— Rogożyn niedawno powiedział, że byłem wówczas dla niego bratem; powiedział to dzisiaj po raz pierwszy ... — pomyślał książę ... Ogród był pusty; jakaś chmura na moment przesłoniła zachodzące słońce. Było parno: wszystko świadczyło, że gdzieś daleko zbiera się burza. Książę czuł, że w jego obecnym stanie kontemplacji kryje się jakaś przynęta ... (255).

² F. Dostojewski, *Idiota*. Tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 7-8 (niżej cytaty według tego wydania, cyfra w nawiasie oznacza stronę).

³ Zob. R. Przybylski, *Dostojewski i przekłete problemy*, Warszawa 1964.

albo:

— Być może, iż jego epileptyczny stan coraz bardziej się wzmacniał. Burza istotnie nadciągała, chociaż powoli. Słychać już było dalekie grzmoty. Robiło się duszno ... Nie wiadomo dlaczego wciąż mu się teraz przypominał, tak jak przypomina się czasem natrętny i aż do ogłupienia dokuczliwy motyw muzyczny, siostrzeniec Lebediewa (256).

W kontekście postrzępionych przeczuć i okrucich myśli opisy przyrody przybrały rolę czynnika rozsadzającego bieg skojarzeń w psychice (myśl o Rogożynie — przecucie przynęty — natrętny obraz siostrzeńca Lebediewa).

Opisy przyrody utraciły swoją niezależność; weszły jako konkretne odczucia, potęgujące nienormalny stan, w sferę psychiki bohatera i stały się jej własnością. Dostojewski świadomie podkreślał sugestywność i ciężar gatunkowy pejzaży—sygnałów. Kiedy było tylko parno, książę jedynie przeczuwał możliwość ataku. Wraz z pojawieniem się do ogłupienia dokuczliwego wspomnienia — niezawodnego symptomu epilepsji — pewne jest, że burza rozszalała się lada moment (duszno, słychać nawet oddalone grzmoty).

W analizowanym fragmencie uderza jedno słowo — „istotnie” — wskazujące nie tyle na związek zjawiska wewnętrznego (stanu psychiki) z zewnętrznym (stanem przyrody), ile odkrywające przyczynę tkwiącą już w samym bohaterze:

— ... stan epilepsji coraz bardziej się wzmacniał. Burza istotnie nadciągała.

W ten sposób Dostojewski zmienił tradycyjną już w literaturze zasadę paralelizmu między stanem wewnętrznym bohatera i niezależnym, jakkowik ilustrującym ten stan, opisem przyrody — tak charakterystyczną chociażby dla młodego I. Turgieniewa (*Zapiski myśliwego*).

Zafascynowanie psychiką, ruchem myśli, nagłą zmianą uczuć pozwoliło również na nowatorskie wykorzystanie psychologizowanego kontrastu. Sprzeczność między pejzażem i stanem wewnętrznym bohatera nie jest — jak na przykład u Lwa Tołstoja, sugerowana na początku opisu lecz pojawia się nieoczekiwanie, przerywa tok relacji.

Był tam nieduży wodospad, który spadał z wysokiej góry, taką cienką nitką, prawie prostopadle — biały, szumny, pienisty, spadał z wysoka, a zdawało się, że z dosyć niską; był o pół wiorsty, a zdawało się, że jest do niego pięćdziesiąt kroków. Lubilem słuchać po nocach jego szumu ... właśnie w takich chwilach dochodziłem niekiedy do wielkiego zdenerwowania (67).

W tym wypadku obraz przyrody jest nie tylko przeżyty, ale wchłonięty przez psychikę bohatera i utrwalony w niej jako jeden z elementów przeciwieństwa. Tragizm odczutej kiedyś sprzeczności potęgują nakładające się na siebie kontrast, symbol i wspomnienie. (Myszkin odtwarza widziany obraz po latach).

Odziedziczone po romantyzmie kontrast i symbol w opisach przyrody

uwodatniają myśli bohatera. W poniższym na przykład fragmencie ilustrują granicę powszechnej uczty szczęścia i tragedii jednostki.

— Cóż to za uczta, cóż to za nieustanne uroczyste święto, które nie ma końca i do którego ciągnie go coś zawsze, od dawna, od samego dzieciństwa, i do którego w żaden sposób nie może się przyłączyć? Co rano wschodzi takie samo promienne słońce; co rano zawisa nad wodospadem tęcza; co wieczór śnieżysta, najwyższa góra, tam w oddali, na skraju nieba, pali się purpurowym ogniem: każda maleńka muszka, co brzęczy koło niego w palącym promieniu słońca, jest uczestniczką powszechnego chóru, ma swoje miejsce, lubi je i jest szczęśliwa! I wszystko ma swoją drogę ... z pieśnią przychodzi i z pieśnią odchodzi; on jeden tylko nic nie wie, nic nie rozumie, ani ludzi, ani dźwięków, dla wszystkiego jest obcym, jest wyrzutkiem ... (476-7).

Każdy element opisu związany z filozoficzną refleksją bohatera nabiera wartości uogólniającego symbolu „powszechnej uczty szczęścia”.

W rozmyślaniach Hipolita Tierentiewa o zbliżającej się śmierci symbole wyznaczają granice oryginalnego podwójnego kontrastu. W jego świadomości drzewa Pawłowska i ściana Mejera stanowią kontrast dwóch przeciwieństw, odczutyh, zgodnie z sytuacją bohatera, jako symbole życia i piękna; śmierci i koszmaru. Te same elementy „kontrastu zewnętrznego” między przedmiotami w odniesieniu do wariacji przeczuć wyznaczają „kontrast wewnętrzny” i „paralelizm”.

— Przekłeta ściana! — A jednak jest mi ona droższa od wszystkich drzew w Pawłowsku (442).

— Czyżby nie rozumieli, że im bardziej dam się ponieść tej okrutnej ułudzie życia i miłości, która miałaby zasłonić przede mną moją ścianę z cegieł ... tym bardziej uczynią mnie nieszczęśliwym. Na co mi wasza przyroda, wasz park w Pawłowsku ... (665).

Związek stanu psychicznego Hipolita z pejzażem (określony zarówno przez kontrast jak i paralelizm) jest tym bardziej przekonywający, że podkreślają go również repliki innych bohaterów. Książę Myszkina zaleca choremu przeniesienie się do Pawłowska dla drzew, których zieleń rzekomo pomoże mu przewyciężyć nerwowość, a Eugeniusz Radomski ironizuje, że ...bez tej ściany... Tierentiew nie będzie mógł „krasomówczo umrzeć...” (379).

W dojrzałej twórczości Dostojewskiego cechy pejzażu są uzależnione od tego, przez czyją psychikę i w jakim momencie został on przeżyty. Przyrodę dalekiej od kapitalizmu szwajcarskiej wioski oglądał dziecięco czysty Myszkina. Stąd też opis, o wyraziście zaznaczonych kształtach i perspektywie, jest przepojony światłem i czystymi barwami bieli, błękitu i purpury:

... wodospad ... biały, szumny, pienisty ... dokoła sosny wiekowe, duże, pachnące żywicą, na szczycie skały stary średniowieczny zamek, ruiny, a nasza wioska daleko w dole, że ledwo ją widać, słońce jaskrawe, niebo błękitne, cisza ... (67).

albo:

... błyszczące niebo, w dole jezioro, dokoła widnokrąg, rozstłoneczniony, bezmierny, nie mający granic ... promienie słońca ... śnieżysta góra pali się purpurowym ogniem ... (476-7).

Opisy wrogiego osobowości ludzkiej Petersburga są utrzymane w brudnej, wypranej tonacji. Po Litiejnej, oglądanej oczami rozczarowanego generała Iwołgina i rozdrażnionego Myszkina (po przypadkowym spotkaniu z Nastazją i przed pierwszą wizytą u niej) buszował

... przegniły wiatr ... powozy nurzały się w błocie, kłusaki i szkapy dorozkarskie głośno uderzały podkowami o bruk. Liczne gromadki przechodniów, ponurych i mokrych, wałęsały się po trotuarach. Trafiali się pijani(144).

Dążenie autora do maksymalnej psychologizacji określiło również opisy wnętr w powieści *Idiota*. Jednak w porównaniu z pejzażem posiadają one odmienną, bardziej tradycyjną strukturę. Nie włączają się bezpośrednio do potoku myśli i wrażeń bohatera, lecz tworzą jakby samodzielne całości, odznaczające się drobiazgowym opisem i przejrzystą budową. Jej człon pierwszy stanowi szczegółowe przedstawienie wnętrza widzianego, jak to sygnalizują marginesowe uwagi, oczami bohatera; człon drugi — to natychmiastowa, żywiołowa i impulsywna, ale niezwykle trafna ocena bohatera, nie związana już bezpośrednio z opisem, lecz z człowiekiem. Wnętrze jest więc dla oglądającego „portretem” stanu właściciela.

Każdy opis cechuje zasada „nawarstwowego psychologizmu”. W technice postaciowania wnętrza spełnia bowiem podwójną rolę: ilustruje jednocześnie określone cechy psychiki mieszkańca i stopień wrażliwości osoby komentującej.

Oto Hipolit widząc „... wąskie ..., brudne i zupełnie nie oświetlone... schody”, pokój „...z lichym najniezbędniejszym umeblowaniem ...” i pijanym Tierenticzem oraz pokój rodziny doktora, w którym „... wąskie pojedyncze łóżko w kącie zajmowało strasznie dużo miejsca; reszta mebli składała się tylko z trzech prostych krzeseł, zarzuconych różnymi gałganami, i z najzwyczajniejszego stołu drewnianego kuchennego przed starą ceratową kanapą, wskutek czego między stołem a łóżkiem prawie nie można było przejść ... , na łóżku pisała małe dziecko ... czekające na wyschlą pierś ... — wydaje trafny sąd o gospodarzach mieszkania, usprawiedliwiając nerwowość doktora i niedbały strój jego żony:

Od pierwszego spojrzenia wydało mi się, że oboje ... są ludźmi z towarzystwa, ale doprowadzonymi ubóstwem do poniżającego stanu, w którym nielad zwycięża w końcu wszelkie próby walki z nim, a nawet doprowadza do gorzkiej potrzeby trwania w tym nieladzie, z dnia na dzień coraz bardziej się zwiększającym, wywołując w nich jakieś gorzkie i jakby mściwe zadowolenie ... (448-9).

Analogiczny chwyt („nawarstwowego psychologizmu”) stosuje Dostojewski w opisie domu Rogożyna, który znakomicie charakteryzuje zamkniętego w sobie i raczej naiwnego właściciela. Opis ten jest jak gdyby uzupełnieniem wcześniej nakreślonego portretu bohatera: „brudnozielony kolor domu, brudne schody, pomalowane na czerwono ściany”, wszystkie „... portrety archierejów i pejzaże ...”, na których „... trudno było ... coś rozpoznać” ... doskonale

pasują do Rogożyna wystrojonego na przyjęcie u Nastazji w pstrokaty garnitur i poblyskującego brylantowym pierścieniem „na brudnym palcu prawej ręki ...” (s. 233; 182).

Jakkolwiek taka struktura — reakcja bohatera, następująca po wyczerpującym opisie — jest w powieści *Idiota* zasadą, warto wspomnieć i o innym artystycznym chwycie.

Chodzi o eksponowanie reakcji bohatera na oglądane przez niego wnętrze przy jednoczesnym ograniczeniu lub nawet braku detali otoczenia. Reakcja bohatera jest jednak bardzo sugestywna, np. Agłaja

... ze dwa razy jakby naumyślnie obrzuciła wzrokiem pokój; widoczny wstręt odmalował się na jej twarzy, jakby się bała tu zabrudzić (63).

Grymas bohaterki stanowi jedyny, ale dostateczny szczegół, by wywołać u czytelnika obraz wnętrza. Tym bardziej, że adresowany do Nastazji wstręt wchodzi w jaskrawy dysonans z zachwytem, jaki wywołał widok innego pokoju bohaterki wśród rogożyńców.

Kontrast dwu różnych postaw psychicznych bohaterki (w czasie urodzin i spotkania z rywalką) zarejestrowany przy pomocy bezpośredniej reakcji osób postronnych na obraz wnętrza, jest niewątpliwie oryginalnym, złożonym chwytem artystycznym, obrazującym, jak wszystkie sygnalizowane przez nas, określone momenty w psychice.

Takie przykłady można mnożyć. Już jednak te daleko niewyczerpujące spostrzeżenia świadczą o tym, że żaden ze współczesnych Dostojewskiemu pisarzy nie dysponuje tak niepowtarzalnymi środkami wyrazu.

Spostrzeżenia, jakie pozostawił odchodzący romantyzm i narzucał rozkwitły realizm, Dostojewski poddał ścisłej selekcji; wybrał z nich i przetworzył to, co najbardziej odpowiadało jego koncepcjom twórczym. Dlatego też interesująca nas powieść, będąca etapem przejściowym dla Dostojewskiego — filozofa i artysty, stanowi ciekawy przedmiot badań. Przedstawione chwytły artystyczne nie osiągnęły w *Idiocie* kulminacji, pomimo niewątpliwej dojrzałości. Pisarz zwielokrotnił je i pogłębił w syntezie swoich wieloletnich poszukiwań, powieści *Bracia Karamazow*.

ГАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПЕЙЗАЖЕМ И ИНТЕРЬЕРОМ В РОМАНЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО „ИДИОТ”

Резюме

В противовес популярному в критической литературе взгляду о второстепенной роли описаний природы в творчестве Ф. М. Достоевского, настоящая работа пытается доказать, что автор *Идиота* сыграл определённую функцию в развитии реалистического пейзажа в русском романе.

Творческие поиски писателя стремились к максимальной психологизации пейзажей и интерьеров. Достоевский отказался от эпически подробных описаний природы, как и от метода эффектного экспонирования необычных явлений. Специфическая структура описаний заключается в том, что автор влетает элементы пейзажа в поток мыслей и чувств героя. Добивается этого при помощи модифицированного параллелизма с техникой перебивания и недосказывания мыслей, а также — метода двойного контраста. Благодаря этому описания природы теряли свою независимость и вошли в сферу психики героя как конкретные чувства.

Описания интерьеров обладают более традиционной структурой. Однако каждое описание характеризуется методом наложенного психологизма. В технике персонажа выполняют они двойную роль: определяют черты психики жителя и степень впечатлительности комментирующего.

Выше приведённые замечания свидетельствуют о том, что Достоевский подвергнул строгому отбору наблюдения, которые оставил отходящий романтизм и набрасывал реализм. Выбрал из них и преобразовал то, что наиболее выражало его творческие замыслы.

SOME NOTES ON LANDSCAPE AND INTERIOR IN THE NOVEL „THE IDIOT” BY F. M. DOSTOYEVSKY

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

Summary

In contradiction to the generally accepted opinion of criticism that F. M. Dostoyevsky's work was characterized by a marginal function of descriptions of nature, the present work attempts at demonstrating that the author of *The Idiot* played a definite role in the development of realistic landscape in the Russian novel.

Dostoyevsky did not care for detailed narrative descriptions of nature and for a method of effective exposition of extraordinary phenomena. His artistic efforts were directed towards a maximum saturation with psychological interpretation of life. There is in his writings a specific structure of descriptions, consisting in inclusion of elements of landscape to the stream of the hero's thoughts and emotions. This is attained by a modified parallelism with a technique of breaking and incomplete character of the hero's fragmented thoughts and by a method of a double contrast. Owing to such devices his descriptions of nature lost their independence and entered the psyche of the hero as palpable impressions.

Descriptions of interiors are characterized by a more traditional structure. They form some kind of independent units and they have a transparent structure. Each description, however, is characterized by the principle of stratified psychologism. In Dostoyevsky's method of character-drawing the interior plays a double role: it illustrates some specific features of psychology characteristic of the inhabitant and the degree of sensibility of the commenting character.

The above presented observations imply that Dostoyevsky applied a highly selective method to the departing romanticism and imposed upon it his realism. He selected and transformed in an original way all those features which were most adaptable to his creative conceptions.