

Halina Brzoza

Kilka uwag o estetyce Dostojewskiego

Studia Rossica Posnaniensia 4, 13-33

1973

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 BRZOZA

Poznań

KILKA UWAG O ESTETYCE DOSTOJEWSKIEGO

Bogaty dorobek twórczy Fiodora Dostojewskiego, do dziś stanowiący przedmiot kontrowersyjnych ocen i niezliczonych interpretacji, służyć może za bardziej miarodajną niż prywatne, publicystyczne i teoretyzujące wypowiedzi, wykładnię jego estetyki, nieodłącznie związanej z filozofią. Bo choć trudno mówić o stworzeniu przez rosyjskiego pisarza odrębnego systemu myśli, nie sposób zaprzeczyć doniosłej roli idei w jego silnie przenikniętych dyskursywnymi treściami dziełach literackich, których nosicielami są poszczególni bohaterowie. Rządząca się swoimi prawami sztuka Dostojewskiego stanowi bynajmniej nie gorszą formę wypowiedzi filozoficznej niż traktaty naukowe znanych myślicieli. Jednakże problem pierwszej wagi stanowi przy tym samo zrekonstruowanie rzeczywistego systemu światopoglądowego i estetycznego wielkiego rosyjskiego epika na podstawie konkretnego materiału jego tekstów literackich, dopiero bowiem dzięki uchwyceniu istoty specyficznego języka artystycznego, za którego pośrednictwem udało się pisarzowi dokonać pewnych przemyśleń i odkryć filozoficznych, można — przynajmniej w przybliżeniu — starać się je określić.

Zasadniczą trudność stanowią dla badaczy bezpośrednio wypowiedzi autora *Zbrodni i kary*, których dostarcza jego publicystyka, korespondencja prywatna oraz częściowo *Dziennik pisarza*, bowiem napotykanie często w tym materiale osobiste deklaracje rosyjskiego twórcy mimo woli nawet skierowują ich uwagę ku problemom, odsłaniającym zaledwie przysłowiową „jedną stronę medalu”. Tak np. apoteoza prawosławnej cerkwi jako „łączniczki dusz” i wschodniego ideału Bogoczłowieczeństwa w publicystyce Dostojewskiego z reguły przeciwstawiana była antropoteizmowi kultury Zachodu, prowadzącemu poprzez autoafirmację „bezbożnej” ludzkości do jej dezintegracji, wręcz atomizacji. Pogląd ten słusznie zakwestionował już Sergiusz Hessen twierdząc, że np. w *Braćciach Karamazow* — najlepszym swym utworze — Dostojewski-artysta ukazując tragiczną istotę do bra, przewyciężył Dostojewskiego-publicystę, który swe zapatrywania etyczne związał z określonym poglądem politycznym

i historiozoficznym, nazwanym przez W. Sołowjowa „swobodną teokracją”¹.

Wnikliwe podejście do ukazywanego w tej powieści świata wzniosło wielkiego pisarza, według jego własnego mniemania, ponad wszelką tendencyjność, w przeciwieństwie choćby do świata *Biesów*. Dodajmy od siebie, że z kolei zamierzona tendencyjność tego ostatniego utworu obróciła się przeciw intencjom samego autora, odsłaniając odwrotną stronę głoszonych za pośrednictwem narratora i niektórych bohaterów prawd. Tak więc zrozumienie swoistości języka artystycznego klasyka literatury rosyjskiej, wykraczając daleko poza jego przejściowe przekonania i nastroje, pozwala zrekonstruować w czystej postaci zasadniczy wątek dyskursywny zawarty nie tylko w werbalnych sformułowaniach jego wypowiedzi literackiej. Wyrażająca się w swoistych regułach konstruowania świata utworów literackich filozofia była u pisarza prawdopodobnie aktem intuicyjnym raczej niż świadomym, którego istnienie raczej przeczuwał, niż sobie w pełni uzmysławiał. Można by więc śmiało przypuszczać, iż Dostojewski-artysta mimo, a nawet częściowo wbrew własnej woli uczynił z uprawiania swej sztuki metodę nowej, rzadko zgodnej z przeświadczeniami Dostojewskiego-publicyisty i człowieka, filozofii. (Do nieco podobnego wniosku doszedł w interesującym artykule *Sztuka jako metoda filozofii* Bohdan Urbankowski², dopatrujący się zresztą niesłusznie w dorobku twórczym Dostojewskiego realizacji głoszonej w jego publicystyce apologii prawosławia). „Nienajlepszy ze mnie znawca filozofii, ale w miłości do niej jestem mocny” — wyznał w liście do N. Strachowa wielki epik³, którego powieści dzięki swej specyficznej poetyce nawiązują do wielu kierunków myśli i programów ideologicznych wcześniejszych (Kant, Schiller, Schopenhauer, Stirner), współczesnych mu (słowianofile, rewolucyjni demokraci, Nietzsche, W. Sołowjow) oraz antycypują późniejsze (Bergson, egzystencjaliści).

Ponieważ Dostojewski w swej twórczości często operował obrazami i motywami literackimi pozornie bardzo prostymi, wręcz schematycznymi, ale dzięki „programowemu” niejako niedookreśleniu poddającym się łatwo różnorodnym interpretacjom, większość krytyków i badaczy uważała je z reguły za znaki konkretnych pozaliterackich treści ideowych, jakoby autentycznie wyznawanych przez autora poglądów, głoszonych też. Zwłaszcza długiemu szeregowi postaci stworzonych przez Dostojewskiego przypisywano cechy autobiograficzne oraz osobiste przekonania ich twórcy (książę Myszkina, Eugeniusz Pawłowicz, Stawrogin, człowiek z „podziemia”, Sonia, starzec Zosima, Iwan i Dymitr Karamazowowie, Arkadiusz Makarowicz itd.). Nie-

¹ Zob. S. Hessen, *Studia z filozofii kultury*, część II, Warszawa 1968, s. 110.

² Zob. B. Urbankowski, *Sztuka jako metoda filozofii*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 12, s. 49 - 55.

³ Cytujemy za S. Hessenem, op. cit., s. 132.

trudno zauważyć, że poglądy te między sobą mocno się różnią, a nawet wchodzą w kolizję. Nie brakło zatem wniosków także o licznych wewnętrznych sprzecznościach cechujących system etyczny pisarza oraz o jego światopoglądowym eklektyzmie. Naszym zdaniem, tak rozbieżne stanowiska poprzedników bardzo utrudniają badaczowi dorobku Dostojewskiego dokonanie wszelkich nowych typologicznych ujęć jego wyraźnie dyskursywnego pisarstwa.

Fakt, że „pojemność semantyczna” znaków literackich Dostojewskiego okazywała się zawsze niezwykle duża, gdyż za pośrednictwem jego języka artystycznego można by — jak się okazuje — wyrazić wszystkie możliwe problemy stające kiedykolwiek przed ludzkością, jako że materiał przedstawieniowy dostarczony przez realia jego epoki nie stanowiłby przy tym żadnych ograniczeń, dowodzi wyjątkowej uniwersalności dorobku twórczego tego pisarza. Tezy licznych badaczy o pluralizmie światopoglądowym (Rozanow, Wołynski, Mereżkowski, Szestow, Grossman) oraz eschatologicznym sposobie myślenia rosyjskiego pisarza (Kirpotin) nie wydają się — nawet w świetle koncepcji jego „poetyki polifonii” (Komarowicz, Grossman, Szkłowski, Bachtin) — wyczerpująco tłumaczyć dyskursywnego podłoża tej sztuki, która poprzez sposób widzenia i przeżywania otaczającej rzeczywistości antycypuje raczej dwudziestowieczną myśl relatywistyczną.

Ruchomy, nieomal płynny, stale zmieniający się punkt widzenia, z jakiego dokonywane są obserwacje i wartościowania w prozie Dostojewskiego, brak stałych, niezawodnych momentów odniesienia, a w związku z tym — zmienność, poliwalentność i iluzoryczność wszelkiej wiedzy o świecie jego utworów, który okazuje się dzięki temu bardzo złożony i wielowartościowy, usprawiedliwia porównanie sposobu ujmowania rzeczywistości przez rosyjskiego twórcę z ujmowaniem jej przez Nietzschego i Bergsona, mimo iż wszelkie zbieżności nie są tu bynajmniej uwarunkowane bezpośrednimi wzajemnymi wpływami (można przypuszczać, że Dostojewski mógł znać wczesne dzieła Nietzschego np. poprzez kontakty osobiste z W. Sołowjowem, ale nie dotyczy to myśli później przecież żyjącego Bergsona, aczkolwiek z kolei oddziaływanie jego pisarstwa na tego filozofa nie jest wykluczone).

Obserwowana w utworach Dostojewskiego ogromna rozciągłość granic wszelkich pojęć oraz kategorii moralno-filozoficznych i estetycznych jak gdyby wskazywała na fakt, iż ustalenia naukowe obydwu filozofów zdają się potwierdzać wiele z tego, co wcześniej zostało wypowiedziane przy pomocy języka jego sztuki pisarskiej. Dlatego współczesnemu badaczowi dorobku twórczego dziewiętnastowiecznego klasyka literatury rosyjskiej mimo woli nasuwa się myśl m.in. o prekursorskim charakterze jego sztuki, którą wypadaloby zarazem uznać za swoistą metodę filozofii. Myśl tę w całej rozciągłości potwierdziłyby obserwacje, jakie można poczynić nad niepowtarzalnym stylem pisarza, świadczącym o wyraźnej odrębności wypracowanego przezeń systemu estetycznego, który wypływał z jego osobliwego, obcego z reguły twórcom

XIX wieku, sposobu widzenia artystycznego. Widzenie to wskazuje na fakt, iż świadomość i intuicja twórcza Dostojewskiego nie mieściły się w sposobie „myślenia artystycznego” ułożonego, harmonijnego. Wewnętrzny imperatyw, w małym stopniu zależny od warunków historycznych i biografii, kazał rosyjskiemu prozaikowi tak strukturować swe dzieła, by ich świat wyrażał nieustanny podział przedmiotów i zjawisk, sugerując nieprzystawalność elementów, brak spójności, rozchwianie kompozycji, a więc — jak gdyby dezintegrację formy⁴.

Jednocześnie niemożliwe przecież jest zarówno uznanie utworów Dostojewskiego za antydzieła czy kicze, jak i „poprawienie” w nich niepokojących wyglądom przedmiotów przedstawionych lub alogicznej żywiowości zachowań bohaterów, czy zlikwidowanie nierównowagi cechującej zawilą, pogmatwaną kompozycję. Tego rodzaju bowiem całość kompozycyjna, mimo iż oddziałuje na odbiorcę nieprzyjemnie, odpychająco, z chwilą usunięcia choćby tylko najbardziej rażących wychyleń i dysproporcji, deformacji kształtów i kolizyjnych rezultatów najważniejszych połączeń poszczególnych czynników straci swój sens, najistotniejszy cel istnienia: strukturę. Dzieje się tak dlatego, że struktura artystyczna tego typu wytworzona zostaje nie pomimo, lecz właśnie dzięki asymetrycznemu ukierunkowaniu w niej napięć wewnętrznych, które poprzez spowodowanie rozbieżności w grupowaniu się elementów składowych prowadzi do scalenia w szczególny sposób ujednocionej formy. A zatem bardzo częste demonstrowanie np. skandali towarzyskich w scenach zbiorowych lub opowieści o popełnieniu wstrętnego występku czynu (spowiedzi Swidrygajłowa, Stawrogina, człowieka z „podziemia”) poparte wizjami przedmiotów i form estetycznie brzydkich są u Dostojewskiego czymś więcej niż fascynacją chtoniczną, prymitywną nieregularnością żywiołu w odpowiedzi na pozorne ułożenie cywilizowanego świata (jak to czasem miewa miejsce w prozie Leskova). Jest to raczej propozycja nowej formy, która poprzez sugestię nieforemności, destrukcji wyraża konstrukcję celowo nieujednoliczoną, bo zbudowaną według zasady rozdźwięku, dysharmonii.

Nieoczekiwane zestawianie sytuacji i osobowości z natury do siebie nie przystających jest w pisarstwie Dostojewskiego nie tylko dopuszczalne, ale nawet przeradza się w regułę. Fakt, że głównym czynnikiem formotwórczym jest dla sztuki Dostojewskiego kolizja, rozdźwięk, przejawia się na wielu naraz poziomach struktury jego dzieł, zarówno w ich planie przedstawienia jak i wyrażenia. Źródłem rozszczępienia „głosów” w prozie tego pisarza i sugestii wzajemnej nieprzystawalności elementów strukturalnych poszczególnych utworów jest — jak słusznie zauważył M. Bachtin — przede wszystkim

⁴ Posługujemy się tu pojęciem formy używanym przez H. Reada i — częściowo — S. I. Witkiewicza.

rezygnacja twórcy z dominanty jednego ostatecznie ważnego, jakby podsumowującego punktu widzenia, który cechuje świat prozy np. Gogola, Turgieniewa, Gonczarowa, a nawet Lwa Tołstoja⁵.

Uwidacznia się to najwyraźniej w sposobie kształtowania skomplikowanej wielogłosowej struktury narracyjnej w poszczególnych utworach Dostojewskiego, który uwarunkowany jest mnogością równorzędnych punktów widzenia i — co z tego wynika — wieloaspektowością i niejednorodnością wizji ich świata. Sposób ów implikuje dialogowa pozycja podmiotu literackiego — nosiciela tekstu utworu wobec bohaterów i wyodrębnionego narratora, ponieważ w epice Dostojewskiego idea nie stanowi naczelnej zasady konstrukcji świata przedstawionego ani nie jest wnioskiem wyprowadzonym z całości utworu, lecz „stanowi jedynie przedmiot tworzenia”⁶. Dlatego wiele jest w utworach Dostojewskiego idei, programów ideologicznych i etyk zwalczających się wzajemnie, jako że współistnienie i współoddziaływanie złożonych, do końca nie rozszyfrowanych świadomości ludzkich stanowi tu o charakterze ukazywanej rzeczywistości, która przy podsumowaniu okazuje się wielopostaciową, zmienną.

Ów nowy sposób strukturywania dzieł prozatorskich Dostojewskiego, wynikający z nowego, niedziewiętnastowiecznego typu polilogowego (określenie nasze — H.B.) „myślenia artystycznego”, nie uszedł uwagi badaczy jego twórczości. W. Iwanow, W. Komarowicz, S. Askoldow, L. Grossman, W. Szklowski i in. w licznych artykułach i rozprawach krytycznych odnotowali każdy na swój sposób, fakt „wielogłosowości” wypowiedzi epickiej wielkiego twórcy rosyjskiego, jednak dopiero Michaił Bachtin w pracy monograficznej *Problemy poetyki Dostojewskiego*⁷ rozwinął tezę o „dialogicznej istocie” wszystkich (wykraczających poza technikę postaciowania) elementów strukturalnych jego powieści w samodzielnie funkcjonujący skomplikowany system zasad poetyki.

W książce swej Bachtin jednak popełnił parę niekonsekwencji logicznych. Trafnie np. uchwyciwszy i poparłszy ważkimi argumentami solidnej analizy wielu dzieł Dostojewskiego cechy jego bardzo nowoczesnego (jak sam twierdzi) dialogowego „myślenia artystycznego”, porównał je wszakże do zasad funkcjonowania głosów w klasycznej muzyce polifonicznej. A przecież owego „myślenia artystycznego” rosyjskiego epika nie może w pełni wytłumaczyć „poetyka polifonii”, jawnie nawiązująca do XVI - XVIII-wiecznego wzorca strukturywania dzieł muzycznych, kiedy muzyka europejska obwarowana była surowymi rygorami (m.in. tonalność funkcyjna dur-moll), wykluczającymi konfliktowe, sensu stricto dysonansowe rezultaty współbrzmieniowe.

⁵ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 291.

⁶ Ibidem, s. 35 - 45.

⁷ Ibidem.

Bachtinowska teza o zaproponowanym przez Dostojewskiego wzorcu powieści polifonicznej przy nieuniknionym uznaniu godzenia, harmonii, pojmowanych w duchu tradycyjnej europejskiej kultury muzycznej, za zasadę zestroju poszczególnych elementów strukturalnych (idei, postaci, zjawisk, rzeczy, języka) zdaje się więc prowadzić do raczej błędnej charakterystyki tego zupełnie nowego na gruncie sztuki XIX wieku typu widzenia artystycznego. Teoria polifoniczności prozy Dostojewskiego okazała się jednak niezwykle żywotna, wywierając przemożny wpływ na bardzo wielu późniejszych badaczy dorobku twórczego tego pisarza, takich jak np. Czirkow, Gus, późny Grossman, Kożynow, Cziczerin, Przybylski, Király, Mészercs, Dorne i inni.

W historii badań nad twórczością Dostojewskiego nie odnotowano także prób podania w wątpliwość innej Bachtinowskiej tezy postawionej w *Problemach poetyki Dostojewskiego*, o tzw. karnawalizacji stylu pisarza⁸. Naszym zdaniem wszakże, dotarcie do prawdziwej istoty konstruowania świata nieuporządkowanego, niespójnego, skandalicznego, w którym mimo to dają się ujawnić ukryte porządki, nie wynika chyba z sięgania do karnawałowych form gatunkowo-stylistycznych o menippeistycznej proveniencji, zasadzających się na godzeniu, a nawet więcej — syntezie różnych języków artystycznych. Przecież nie pozbawiony słuszności byłby również wniosek, iż świat utworów Dostojewskiego cechuje konstrukcja groteskowa, albo że podporządkowany jest on konwencji stylistycznej biblii lub apokalipsy, tragedii, baśni, czy też wymogom gatunków kryminalnych bądź przygodowych. Owa uniwersalność form wypowiedzenia rosyjskiego epika, wyrażająca się w sprawdzalności funkcjonowania wielu naraz systemów estetycznych i konwencji gatunkowo-stylistycznych w obrębie jego tekstów literackich, jest faktem znamionnym, lecz trudnym do wyjaśnienia na gruncie europejskich dziewiętnastowiecznych zjawisk kulturowych. Nie tłumaczy go także teza o „poetyce dopełnień”, tj. zgodnej koegzystencji przeciwieństw, której geneza wiąże się z widowiskiem karnawałowym wywodzącym się ze starożytnych kultur śródziemnomorskich.

Zgodne współlistnienie kontrastowo zestawianych „dopełniających się” elementów nie zdaje się wyczerpująco tłumaczyć praw jednoczenia, estetycznej zasady integrującej, która nie dopuszcza do rozpadu formy i — w konsekwencji — do jej zaniku, warunkując w sztuce Dostojewskiego powstanie struktur artystycznych posiadających estetyczną wartość. Wprost przeciwnie: ową zasadę ogólnie obowiązującą w stosunkowo prostym systemie estetycznym tego twórcy stanowi właśnie rozstrój, dysonans, nieprzystawanie elementów nie całkowicie przeciwstawnych (kontrast bowiem także bywa harmonijny, np. zestawienie barwy czarnej z białą, odpowiedniego tonu wysokiego z niskim, układu prostego ze skomplikowanym, mikroelementu z makro-

⁸ Ibidem, s. 165 - 271.

elementem itd.), lecz przede wszystkim różnych i przy tym nie wykluczających się całkowicie (np. tęcza czerwień i zieleń lub też czerwień i fiolet, albo błękit z żółcieniem, czy też nagłe połączenie tonów „c” i „d”, „c” i „cis” lub „d” i „e”, energicznie wydobytych z tego samego instrumentu). Harmonię bowiem — tę tradycyjnie pojmowaną w obrębie oddziaływania kultury europejskiej — osiąga się zazwyczaj albo przez analogię, albo przez opozycję, gdyż na ogół korzystnie dla całości kompozycyjnej wypadają bądź duże, bądź też małe i subtelne interwały barwne, dźwiękowe, figuralne itp.⁹

Dlatego, naszym zdaniem, określenie globalnej zasady konstrukcji, obejmującej całokształt zjawisk estetycznych dostrzegalnych w obrębie tekstów literackich Dostojewskiego, mianem dysonansu, wydaje się (choćby ze względu na jego szerszy zakres znaczeniowy) właściwsze niż używanie w tym samym celu terminu polifonia. Określenie dysonans jest niewątpliwie o wiele bardziej uniwersalne niż polifonia, jako że — nie ujawniając przedmiotu łączenia i nie sugerując ruchomej ciągłości rozwijających się w czasie układów — odnosi się zasadniczo nie tylko do muzyki, lecz także do różnych kategorii estetycznych i filozoficznych oraz do najrozmaitszych zjawisk empirycznych.

Konsekwentne trzymanie się zawsze tej samej zasady kolizji, niezborności prowadzić musi w efekcie do powstania pewnej jedności strukturalnej w imię tejże zasady wypracowanej. Rozpoznanie i określenie specyfiki owej jedności okazuje się rzeczą szczególnie ważną w przypadku sztuki tak jednolitej strukturalnie i konsekwentnie realizującej zespół pewnych norm estetycznych, jaką okazuje się w istocie rzeczy twórczość Dostojewskiego. Dopiero zrekonstruowanie globalnej artystycznej zasady integrującej, właściwej sztuce rosyjskiego klasyka umożliwi czytelnikowi nastawienie się na prawidłowy odbiór jego poszczególnych dzieł.

Odbiór ten wiąże się przede wszystkim z odpowiednim usytuowaniem w strukturze całości danego utworu oddzielnych komponentów, wykluczającym przecenianie bądź ignorowanie niektórych jego elementów strukturalnych, jak postaci, zdarzenia, przedmioty, zjawiska, idee itd. Nie ulega bowiem wątpliwości, że postępowanie metodologiczne badaczy, opierające się na rekonstrukcji genezy „materiałowej” twórczości Dostojewskiego, tj. na odnajdywaniu w niej odwzorowań realnych faktów, rzeczy i postaw ludzkich, jakich obficie dostarczała twórcy otaczająca go dziewiętnastowieczna rzeczywistość i jakie przetworzone przezeń zostały w literackie obrazy i symbole, nie mogłoby ich doprowadzić do spodziewanych konstruktywnych wyników. Ponieważ Dostojewski jako artysta na gruncie kultury europejskiego pozytywizmu stanowi swoisty ewenement (przede wszystkim z racji cechującego go odmiennego sposobu „myślenia artystycznego”), próby

⁹ Por. M. Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1967, s. 31 - 35.

właściwej interpretacji jego utworów głównie za pomocą najwnikliwszych nawet analiz poszczególnych elementów struktury świata przedstawionego, a więc gotowych wytworów *á priori* poddających się wyobraźniowemu odтворzeniu odbiorcy, okazać się muszą próbami daremnymi. Natomiast w przypadku interpretacji nie tylko utworów pisarzy — przedstawicieli nurtu socjologizującego i rosyjskiej literatury faktu, lecz także olbrzymiej większości dzieł reprezentantów prozy psychologicznej, np. Turgieniewa, Gonczarowa i Lwa Tołstoja, taka „paradigmatyczna” postawa badawcza¹⁰ przynosi pozytywne rezultaty w postaci zrekonstruowania systemu światopoglądowego i estetycznego wybranego pisarza, wyrażającego się zarówno w doborze materiału przedstawieniowego jak i zasad poetyki.

Bohaterowie np. Gonczarowa i L. Tołstoja (nie mówiąc już o postaciach Dickensa, Balzaka, Stendhala i Flauberta) bez względu na otoczenie i okoliczności, w jakich się znaleźli, muszą indywidualnie przejść własną drogę do pożądanego określenia się ich osobowości. Dlatego w stosunku do postaci, jakie stworzyła literatura XIX wieku, przywykliśmy — nie spływając istotnych treści komunikowanych w oddzielnych utworach — używać miana charakter, a klasyfikację ich, czasem zaś nawet bogatą hierarchizację, podporządkowywać normom jeśli nie wręcz reprezentatywnym dla systemu filozoficzno-etycznego autora, to przynajmniej w pełni przezeń akceptowanym. W literaturze tej więc wybór kolejności omawiania poszczególnych zagadnień, składających się na widoczną od razu problematykę dzieła, oraz analizy osobowości występujących w nim postaci-charakterów, nie grała zbyt dużej roli. Bohaterów wielkiej powieści dziewiętnastowiecznej tak zachodnio-europejskiej jak rosyjskiej lub polskiej (Rastignac, Goriot — Balzaca, Nana, Stefan — Zoli, Emma Bovary — Flauberta, Wokulski, Rzecki, Izabela — Prusa, Natasza, Pierre, Anna Karenina, Lewin — Tołstoja, Oblomow, Sztolc — Gonczarowa) można bez trudu opisywać, analizować i podsumowywać oddzielnie, w oderwaniu od innych, każdy bowiem z osobna „charakter” stanowi odrębną całość samą w sobie niezależnie od nieustannych kontaktów z innymi postaciami i pomimo wpisania w „kontekst” określonego środowiska¹¹.

W utworach Dostojewskiego takie wyodrębnienie bohatera z tła środowiskowego, odłączenie od pozostałych postaci nie jest możliwe bez jednoczesnego uproszczenia, a nawet — zafałszowania prawdziwych wartości poznawczo-estetycznych jakiegokolwiek jego dzieła. Barbara Dobrosiołowa np. nie da się oddzielić od Diewuszkina, jako że dopiero zestawienie obydwu postaci wraz z powstałymi w ich świadomości wizjami świata jest naprawdę ważne i stanowi o zdefiniowaniu rzeczywistości epickiej *Biednych ludzi*.

¹⁰ Posługujemy się tu zmodyfikowanym sposobem charakterystyki postaw odbiorców dzieł sztuki, dokonanej przez R. Barthesa, zob. *Mit i znak*, Warszawa 1971, s. 266 - 273.

¹¹ Wspomina o tym M. Bachtin, op. cit., s. 142 - 146.

Podobnie także osobowość Raskolnikowa dopiero poprzez nieustanne konfrontacje bohatera z Marmieladowem, Łużynem, Sonią, Porfiryem, Swidrygajłowem i wieloma innymi bohaterami *Zbrodni i kary* zostaje stopniowo — choć bynajmniej nie do końca — określona. Zasada bezwzględnego zestawiania, porównywania, ciąglego wprowadzania w „dialogi” i konflikty jest przez Dostojewskiego stosowana z żelazną konsekwencją we wszystkich jego dziełach. Rezultatem tego okazują się m.in. całe szeregi sobowtórów i „negatywów” pierwszoplanowych postaci, lub też takich ich odbić, w których łatwo odnaleźć jednocześnie i analogię i zaprzeczenie¹². Pozwala to wyciągnąć wniosek dla badacza twórczości rosyjskiego pisarza najistotniejszy, dowodzi bowiem, że sam dobór i wiązanie, a więc relacje i wzajemne oddziaływanie na siebie wszystkich elementów strukturalnych jego utworów są decydujące, dopiero bowiem one w tym pisarstwie określają każdą całość kompozycyjną i stanowią o wymowie poszczególnych, osadzonych w jej tkance najdrobniejszych nawet „molekuł artystycznych”. Dlatego badacza pragnącego poddać wnikliwszej interpretacji jakikolwiek tekst literacki Dostojewskiego do zadowalających wyników prowadzi dopiero rekonstrukcja „genezy strukturalnej” utworu, dokonywana wyłącznie za pomocą „klucza konstrukcyjnego”¹³. „Klucz materiałowy”, stosowany bardzo często z powodzeniem przy próbach zdefiniowania zasad tworzenia pisarzy współczesnych Dostojewskiemu, staje się więc w rezultacie nieprzydatny przy rekonstruowaniu systemu estetycznego rosyjskiego klasyka, bowiem wyodrębnienie i nawet dokładne sklasyfikowanie dobieranego przezeń materiału przedstawieniowego z pominięciem czynnika sposobu konstrukcji nie wyrabia jeszcze właściwego pojęcia o jego sztuce.

Antymimetyczna postawa wobec realnej rzeczywistości tego twórcy przyniosła rezultat w postaci nowego literackiego modelu świata rządzącego się swoimi własnymi prawami, które nie są bynajmniej odwzorowaniem automatycznych związków świata empirycznego. Zatem błędem ze strony badacza twórczości Dostojewskiego jest traktowanie obrazów rzeczywistości rosyjskiej, w jakie obfituje jego pisarstwo, jako literackiego odpowiednika potocznego wyobrażenia o jej realnym pierwowzorze. Błąd taki popełniali zresztą nawet tacy wybitni znawcy twórczości Dostojewskiego, jak Friedländer, Kirpotin, Etow, Tiuńkin i inni, stosując do niej te same kryteria oceny, co do prozy rewolucyjnych demokratów i pisarzy-narodników. Socjologiczny aspekt, w jakim ujmowane były niejednokrotnie przez tych badaczy konkretne utwory Dostojewskiego, przyczynił się w efekcie do zawężenia skali ich zainteresowań nie tylko o wymiar estetyki, lecz także o wymiary

¹² Por. Л. Гроссман, *Достоевский — художник*. W: Творчество Достоевского, Москва 1959, s. 399 - 402.

¹³ „Klucz konstrukcyjny” pojmujemy tu w aspekcie poetyki odbioru jako zidentyfikowanie zasadniczych reguł strukturyzowania danego twórcy.

filozofii i psychologii, jako że artystycznie przetworzony w tych utworach materiał empiryczny stanowi tylko jeden z elementów tworzenia, nie zaś jego przedmiot — cel i rezultat końcowy. Ponieważ w sztuce Dostojewskiego ważne są dopiero zestawienia, relacje, przeto i prezentowane w niej wizje świata nabierają sensu tylko wtedy, gdy nawarstwiają się kolejno na siebie, czy też — bywają odnoszone do osobowości, nastrojów, wydarzeń, symboli przedmiotowych, ogólnej tonacji opowieści snutej przez narratora itd. Bowiem tak jak w sztuce naturalistycznej i bliskiej publicystyce literaturze narodników celem ostatecznym były same treści przedstawienia — materiał obserwacyjny, zaś jego konstrukcja sprowadzana była do roli środka, w prozie Dostojewskiego materiał ten stanowi jedynie środek, zaś konstrukcja dopiero określa cel. Dlatego też np. koszmarne wizje uboższej części Petersburga, po której placach i zaułkach błąka się przyszły morderca Raskolnikow w *Zbrodni i karze*, trudno uznać za realistyczne odzwierciedlenie rzeczywistego kapitalistycznego Petersburga z lat 50 - 60-tych ubiegłego stulecia, gdyż należy je pojmować przede wszystkim jako „obraz duszy”, a więc — odbicie osobliwego stanu psychicznego bohatera, nastawionego na odbiór wrażeń najprzykrzejszych i dostrzegającego dzięki temu głównie szczegóły najbardziej odrażające. Oto przykład:

Na ulicy skwar był okropny, a przy tym zaduch, ścis, co krok wapno, rusztowania, cegły, kurz i ten szczególnie letni smród... Nieznośny zaś fetor bijący z szynków, bardzo licznych w tej dzielnicy, oraz pijacy co chwila spotykani ...jeszcze wzmacniali wstrętą i ■nutną barwą obrazu¹⁴.

Ukazany w powyższym urywku *Zbrodni i kary* krajobraz miejski nie tylko odbarwiony, lecz pozbawiony także szczegółów architektonicznych, raczej niewiele ma wspólnego z zachowanym jeszcze do dziś swoim realnym pierwowzorem. Nie jest zatem trudno stwierdzić, że w świadomości odbiorczej wyżej wymienionych badaczy twórczości Dostojewskiego mogła nastąpić swoista kontaminacja elementów należących do dwu odrębnych sfer: artystycznej wizji świata, nacechowanej sporą dozą literackiej umowności, oraz tej obiektywnej rzeczywistości, z której pisarz zaczerpnął pewne treści przedstawienia.

Przykłady nieprzydatności „klucza materiałowego” dla badacza sztuki Dostojewskiego można swobodnie mnożyć. Rekonstrukcja „genezy materiałowej” pisarstwa dziewiętnastowiecznego prozaika nie wyjaśnia należyście, w jaki sposób uprawiał on filozofię poprzez twórczość artystyczną, doprowadzając szereg historyków literatury do błędnych tez o jego światopoglądzie i etyce (swobodna teokracja, słowianofilstwo itp.). Wrodzona skłonność do swoistego kreacjonizmu, położenie nacisku na rolę kontekstu, w jakim

¹⁴ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, wyd. V, Warszawa 1971, s. 7.

znajdują się wszelkie jednostkowe wypowiedzi bohaterów, opisy i relacje narratora itd., określają globalnie charakter tego pisarstwa i istotę nowego sposobu „myślenia artystycznego”, które Bachtin słusznie (pomimo szeregu popełnionych odstępstw od przyjętej zasady ogólnej) określa mianem „myślenia dialogowego”, a które bardziej precyzyjnie można nazwać „myśleniem kolizyjnym”.

Zatem, naszym zdaniem, najważniejszym postępowaniem metodologicznym badacza dorobku twórczego Dostojewskiego powinien być wybór postawy „syntagmatycznej”¹⁵, a więc dotarcie najpierw do klucza konstrukcyjnego i — następnie — ustalenie przy jego pomocy genezy strukturalnej sztuki i zarazem swoistej metody filozofii rosyjskiego myśliciela-artysty. Ponieważ klucz taki — jak wynika z toku powyższych naszych rozważań — stanowi (w pewnym uproszczeniu) wszechobowiązująca zasada dysonansu, przeto kolizyjność, niezborność pośrednio określiły raz na zawsze twórczość literacką Dostojewskiego, a poprzez nią — system estetyczny oraz konsekwentnie w jej obrębie wyznawany, choć może nie w pełni sobie uświadamiany, światopogląd. Sztuka Dostojewskiego nie bez powodu należy do tej części dorobku kultury ogólnoludzkiej, która doczekała się najwięcej różnorodnych i przeczących sobie nawzajem interpretacji. Ów stan rzeczy jest wynikiem specyfiki języka artystycznego rosyjskiego twórcy, którego uniwersalność implikuje niewyczerpane bogactwo komunikowanych za jego pośrednictwem treści wypowiedzenia, jako że jego teksty literackie same w sobie jakby zakładały maksymalną swobodę ich wyobraźniowej konkretyzacji odbiorczej. Pozostaje to w bliskim związku z otwartością kompozycji oraz z programową niejako „nieczystością” genetyczną poszczególnych dzieł Dostojewskiego, na których strukturze wyraźnie zaznacza się wpływ arbitralnej zasady rozdźwięku.

Wskazane przez nas determinanty estetyczne twórczości rosyjskiego klasyka wpływają na wykształtowanie się podstawowych reguł jego swoistej poetyki, które ogólnie określają zespół norm tego odrębnego na gruncie dziewiętnastowiecznej kultury europejskiej języka artystycznego. Niezbędne okazuje się przy tym zastrzeżenie, że ponieważ wszelkie pojedyncze zasady estetyczne rządzące konstrukcją utworów rosyjskiego klasyka ściśle się ze sobą zazębiają, to dokonywania na terenie jego sztuki jakichkolwiek podziałów i hierarchizacji nie można traktować zbyt rygorystycznie ze względu na ich wyłącznie umowny charakter. Posługując się zatem maksymalnie uproszczonym sposobem klasyfikacji zjawisk estetycznych, zaobserwowanych przez nas w obrębie tekstów literackich Dostojewskiego, proponujemy następującą typologię normatywów poetyki tego pisarza, uwzględniającą jednocześnie te sfery sensów poszczególnych utworów, które stanowią o ich

¹⁵ Patrz przypis 10.

czysto poznawczych walorach:

I. Normatyw polilogu:

1. zasada „zderzeń”,
2. zasada „dezinformującej” (wewnętrznie skłóconej) narracji,
3. zasada wielotekstowości przekazu (wielostylowości).

II. Normatyw „odbić”:

1. zasada parodii (odbić wypaczonych),
2. zasada upodobnienia (sobowtóry),
3. zasada przeciwstawiania (odbicia negatywne).

III. Normatyw „przekraczania granic”:

1. zasada zagęszczania,
2. zasada paradoksu,
3. zasada kompozycji otwartej,
4. zasada poliwalencji.

Najbardziej znamienym normatywem poetyki, związanym bezpośrednio z niezupełnie świadomie przyjętym przez rosyjskiego myśliciela artystę systemem światopoglądowo-estetycznym, jest zasada polilogu. Wynika ona z „przecięcia się” dwóch głównych koordynat określających jego sztukę, tj. dwóch czynników w niej ponad wszelką wątpliwość nadrzędnych: idei oraz widzenia artystycznego. Idea wybijająca się zawsze na plan pierwszy w utworach Dostojewskiego (zwłaszcza powieściowych) jest „przekładalna” na język obrazów literackich i z reguły podporządkowuje sobie jakąkolwiek swą konkretyzację quasi-materialną, służącą przede wszystkim dla przyobleczenia jej w „przyswajalne” dla wyobraźni odbiorcy atrybuty epickości, jak postaci, zdarzenia, przedmioty, sytuacje, dialogi, monologi, opisy czy nawet zasady kompozycyjne, które de facto pełnią tylko funkcję literackich nosicieli pewnych założonych z góry tez. Niezależnie od roli wprost ujawnianych idei w odznaczających się dyskursywnym charakterem w utworach rosyjskiego klasyka pewne sensy posiadające wydźwięk filozoficzny wynikają z samego sposobu konstrukcji jego tekstów literackich, których wartość artystyczna nie podlega przecież dyskusji. Ów sposób konstrukcji zaś jako wynikający z typu widzenia artystycznego pisarza — przy próbach ogólnej charakterystyki jego sztuki — każe badaczowi podnieść do rangi najwyższej same reguły tego widzenia, które określiliśmy wyżej jako kolizyjne, dysonansowe. Zatem prymat myśli — idei obok prymatu kolizyjnego widzenia artystycznego w pisarstwie Dostojewskiego zgodnie z prawami logicznego wynikania uzasadnia ukonstytuowanie się normatywu polilogu (wyniku polilogowego sposobu myślenia) jako arbitralnej zasady poetyki rosyjskiego filozofa-artysty.

idea	}	→ polilogowy sposób myślenia
kolizyjne widzenie artystyczne		

Polilogowi podporządkowane są inne reguły poetyki Dostojewskiego, pozostające z nim w związku zależności. Jedną z nich stanowi zasada zderzeń,

polegająca na konfrontowaniu takich ideologii, punktów widzenia, świadomości bohaterów i ich postaw, których współistnienie, wzajemna tolerancja na wzór dopełniających się przeciwieństw nie są w ogóle możliwe¹⁶. Przykładem tego jest scena zawarcia znajomości Łużyna z Raskolnikowem w *Zbrodni i karze*, gdy mimo wysiłków ze strony Łużyna osiągnięcie minimalnego nawet porozumienia między obydwoma bohaterami nie jest możliwe. Także czytelnika *Idioty* nie może nie zaskoczyć nieoczekiwane skontaktowanie arystokratycznych gości księcia Myszkina w pawłowskiej willi z jego chwilowymi wrogami, nieokrzesanymi nihilistami. Reguła zderzeń jest też naczelną zasadą konstrukcyjną powieści *Biesy*, ponieważ oparta na dysonansie struktura tego utworu odznacza się maksymalnym wyeksponowaniem zderzeń na różnych jej poziomach tak w planie przedstawienia jak i wyrażenia. Najdobitniej zostało zademonstrowane w *Biesach* zderzanie się różnych programów ideologicznych, idących „w parze” z reprezentującymi je typami ludzkich mentalności i rangą zajmowanych w społeczeństwie pozycji. Niezależnie od tego także rodzinne związki osobowości, np. ojca i syna Wierchowienskich, matki i syna Stawroginów, męża i żony Szatowów, córki i matki Drozdów, brata i siostry Lebiadkinów, męża i żony Lembków itd. z punktu widzenia psychologii i etyki, a częściowo i ideologii nie są niczym innym jak demonstracją „antyżwiązku”, wręcz rozpadu wszelkich więzi, wynikających ze zderzeń osobowości jawnie przeciwstawnych. Również zgromadzenie przedstawicieli tajnego stowarzyszenia, zjednoczonych pod hasłem wyznawania wspólnej ideologii, w domu Wirgińskich nie może mieć innego, jak skandaliczny, przebiegu ze względu na zderzenie różnych w sferze etyki i psychologii świadomości. To samo można zresztą powiedzieć i o towarzystwie spotykającym się w salonie pani gubernatorowej Lembke.

Poetyka polilogu zaciążyła także na strukturze narracyjnej prozy Dostojewskiego, która staje się jak gdyby zaprzeczeniem typu narracji charakterystycznej dla gatunków reprezentujących nie tylko wielki realizm rosyjski, lecz także i zachodnioeuropejską powieść dziewiętnastowieczną. W przeciwieństwie do typowej formy niezaangażowanej narracji trzecioosobowej, ujawniającej punkt widzenia opowiadacza wszechobecnego i wszechwiedzącego, w powieści i nowelistyce Dostojewskiego z reguły ma miejsce nerwowa, chaotyczna opowieść narratora założonego, najczęściej osobiście uczestniczącego w relacjonowanych wydarzeniach lub usiłującego zrekonstruować ich przebieg na podstawie pogłosek, plotek i panujących w środowisku powszechnych opinii. Wynikiem takiego założenia artystycznego jest niemożność wyrobienia u odbiorcy jednolitego poglądu na ukazywane w ten sposób fakty i ludzkie postawy, które stopniowo ulegają „zaciemnieniu” w miarę zniekształcania i gmatwania informacji o nich. Jeden z jaskrawszych przy-

¹⁶ W tym punkcie rozważań nie zgadzamy się z tezą M. Bachtina o tzw. „poetyce dopełnień”.

kładów postępującej dezorientacji czytelnika stanowić może narracja w powieści *Młodzik*, w której główny bohater i zarazem narrator Arkadiusz Makarowicz raz po raz zmienia swój stosunek do poszczególnych postaci i wydarzeń, ukazując je w coraz to innym świetle, co wynika z nieustannego przewartościowywania faktów i „poprawiania” podawanych w gorączkowym podnieceniu komunikatów — relacji. Opowiadanie Arkadiusza ulega przy tym wewnętrznej dezorganizacji logicznej, gdyż wypowiedź jego opiera się na dwugłosie, a czasem nawet na trójgłosie słowa, według określenia Bachtina, „skrycie polemicznego”.

W trzech najbardziej znanych powieściach Dostojewskiego *Zbrodnia i kara*, *Idiota* i *Bracia Karamazow* nie występuje wprawdzie narrator założony, lecz w jego „zastępstwie” dezorientują odbiorcę w rozpoznawaniu i prawidłowym wartościowaniu faktów należących do świata utworu bardzo długie monologowe wypowiedzi niektórych bohaterów na przemian z „rejestracją naturalnego przepływu” myśli i doznań innych postaci. Wrażenie entropii, szumu informacyjnego w wyniku ciągłego nakierowywania w narracji Dostojewskiego „słowa przeciw słowu” jest wszakże pozorne, bowiem odbiorca po dokładniejszym wczytaniu się w tekst nie może potraktować jej inaczej niż jako sumy kolidujących ze sobą emocjonalnie zabarwionych pojedynczych przekazów wiedzy o rzeczywistości złożonej, wielowartościowej, zmiennej.

Z polilogowego sposobu myślenia autora *Braci Karamazow* wypływa jeszcze jedna zasada poetyki, dostarczająca wiele materiału obserwacyjnego dla badaczy jego spuścizny literackiej. Jest to zasada wielostylowości, a raczej wielotekstowości przekazu literackiego w obrębie pojedynczego utworu, znajdująca zastosowanie w większych formach epickich. Owa wielotekstowość uwidacznia się w przypominającym technikę collage’u sposobie konstrukcji materii językowo-stylistycznej dzieła. Silnie zdyferencjowane stylistycznie oddzielne komponenty powieści Dostojewskiego nie są niczym innym jak wstawkami narracyjnymi znamionującymi udział dodatkowych narratorów, bądź włączenie do struktury utworu „nadprogramowej” odmiennej opowieści wymagającej nowej oprawy stylistyczno-językowej. Za przykłady wmontowywania takich wstawek, uzupełniających całość kompozycyjną powieści, mogą posłużyć m.in. opowiedziana przez księcia Myszkina historia szwajcarskiej wieśniaczki Marie w *Idiocie*, opowieść starego Dołgorukiego o kupcu z Amfimiewska w *Młodziku*, wspomnienia i pouczenia starca Zosimy, czy parabola o Wielkim Inkwizytorze, jakoby wymyślona przez Iwana, w *Braciach Karamazow*. Świat ukazywany w takich historiach opowiadanych przez bohaterów różni się od świata powieści „macierzystej” głównie tym, że jest zbudowany homofonicznie i zawiera więcej pierwiastka umowności, oddziałując na odbiorcę podobnie jak ikonograficzny chwyt obrazu w obrazie¹⁷. Na tej sa-

¹⁷ Пор. Б. Успенский, *Поэтика композиции*, Москва 1969, s. 208 - 211.

mej zasadzie funkcjonuje zresztą w *Idiocie* przytoczony w całości wiersz Puszkina *Żył na świecie rycerz biedny*, który stanowi bardzo istotny element w strukturze całości powieści.

„Wielostylowość” wyraźnie się zazębia z inną zasadą poetyki Dostojewskiego, którą nazwalismy „zasadą odbić”. Mamy tutaj na myśli tzw. „odbicia wypaczone”, tj. zjawisko parodyjności. Dostojewski chętnie sięga do tego starego przecież zabiegu literackiego w celu twórczego wykorzystania różnego rodzaju utartych szablonów narracyjnych, konwencji konstrukcyjnych i zużytych motywów w charakterze znaku komunikującego pewne treści dodatkowe. Oto przykład sparodiowania stylu rosyjskiej pieśni ludowej we fragmencie opowieści Makara Dołgorukiego z *Młodzika*, gdzie do „cudzej” mowy niezależnej kupca Skotobojnikowa wdzierają się „mowa w mowie” — głos ludu afimiewskiego, który odcina się wyraźnie zarówno od mowy kupca, jak i od „autorskiej”:

Matko moja rodzona, po coś ty mnie, takiego nędznego pijaczynę, na świat wydała? A nie lepiej byś mnie była, nędznego pijaczynę, małym dzieckiem zadusiła?¹⁸

Powyższy cytat jest równocześnie bardzo ciekawym przykładem chwytu zwielokrotnionego przytoczenia „mowy cudzej”, gdy do prowadzonej w pierwszej osobie narracji Arkadiusza zostaje wpleciona dłuższa opowieść starego Makara, do niej z kolei — wypowiedź cytowana „dosłownie” kupca Skotobojnikowa, zaś do tej ostatniej — następny „cytat” głosu mieszkańca Afimiewska. Chwyt ten jako krańcowy przypadek zastosowania zasady „odbicie wypaczonych” polega jak gdyby na wykorzystaniu prawa fizycznego odbicia zwielokrotnionego, uzyskanego w wyniku przekazania obrazu odbitego w konstelacji zwierciadeł. W powieściach i nowelistyce Dostojewskiego znajdują zastosowanie różne typy parodii: „wypaczone odbicia” motywów i symboli przedmiotowych, postaci, konwencji gatunkowo-stylistycznych oraz struktur — np. wizji świata, które okazują się wynikiem ukształtowania i przechowania w skrabnicy dorobku kulturowego ludzkości pewnych stereotypów świadomościowych. Zaslugą rosyjskiego klasyka jest niewątpliwie umiejętne wygrywanie efektów łatwo rozpoznawalnych trafaretów staroruszczyzny, folkloru czy biblii, jak też — sztafażu literackiego, wypracowanego przez doświadczenia twórcze dawnych sław pisarskich, np. Karamzina, Puszkina, Gogola, itp. dzięki osadzeniu ich w zupełnie nowym kontekście stylistycznym, który nadaje im całkiem innego zabarwienia i — przez to — znakomicie odświeża. Dlatego jego powieści, a nawet i niektóre nowele posiadają strukturę w szczególny sposób skomplikowaną, jako że w niejednej ich części kompozycyjnej można wyodrębnić zachowane w formie szczątkowej pewne struktury obce, które odbiorcy udaje się bez trudu rozpoznać jako świetnie sparodiowane

¹⁸ F. Dostojewski, *Młodzik*, t. II, tłum. M. Bogdaniowa i K. Bleszyński, Warszawa 1956, s. 49.

stare wzorce literackie. „Poetyka odbić” znajduje w pisarstwie Dostojewskiego jeszcze inne zastosowanie, np. w kilkakrotnym powielaniu tej samej myśli, przeżycia lub nawet całej anegdoty — jak gdyby literackiej transpozycji frazy czy motywu muzycznego w technice wariacyjnej.

Wypracowana w wyniku ciągłego funkcjonowania w nim arbitralnej zasady estetycznej dysonansu jedność strukturalna prowadzi zarówno do nieustannego przeciwstawiania sobie poszczególnych elementów, jak i do zjawiska odwrotnego: odnajdywania się czynników analogicznych, podobnych lub zbliżonych i układania się ich w otwarte szeregi rozwijające się nawzajem. Rezultatem tego ogólnego prawa „estetyki dysonansu”, zwłaszcza w większych utworach okazują się też całe skomplikowane konstelacje anty-estetycznych zestawień typów ludzkich oraz sobowtórów. W powieściach *Zbrodnia i kara*, *Idiota* i *Bracia Karamazow* najbardziej ważne i wstrząsające treści są komunikowane poprzez chwyt „przeglądania się” bohatera głównego w krzywym zwierciadle duszy innej, mocno skompromitowanej lub wręcz odrażającej postaci. W *Braciach Karamazow* np. bohater, idealny starzec Zosima, każe Aloszy opuścić klasztor, prawdopodobnie nie chcąc dopuścić, by jego młody sobowtór wcielił się w niedoskonały prototyp pustelnika reprezentowany przez ojca Feraponta, zaś Iwan Karamazow traci zmysły na widok swej karykatury — Smierdiakowa i odnajdując swoje drugie „ja” w nocej zmorze — złowrogim szydercy Diable.

Inną regułą swoistej poetyki Dostojewskiego jest zasada przekraczania granic. Odmianę jej stanowi norma kompozycyjna zagęszczania, która w pewnym sensie umożliwiła niektórym historykom literatury postawienie tezy o wpływie na jego styl estetyki baroku¹⁹. W utworach rosyjskiego pisarza uderza natłok drugoplanowych postaci, wątków wydarzeniowych lub oderwanych faktów, scen-konfrontacji, dialogów i monologów mówionych. Z powodu zagęszczania przestrzeni epickiej zwłaszcza większych objętościowo dzieł Dostojewskiego (powieści *Idiota*, *Biesy*, *Młodzik*, *Bracia Karamazow*) organizacja ciągów fabularnych staje się w nich szczególnie zawila, sugerując odbiorcy zachwianie wszelkich właściwych ich gatunkom proporcji. Nadmiar dziejących się z zawrotną szybkością zdarzeń, liczne spiętrzenia na osi dramaturgicznej, uderzający brak umiaru w szafowaniu napięciami i grozą oraz nagromadzenie wizji niepokojących lub odrażających, czym odznacza się większość utworów rosyjskiego pisarza, nawiązują do poetyki romantycznej powieści tajemnic (W. Hugo, E. Sue) i noweli grozy (E. A. Poe). Jest to pokrewieństwo raczej powierzchowne, jako że transcendentny i głęboko humanistyczny charakter zarówno intencjonalnych jak i faktycznie donoszonych do świadomości odbiorcy sensów wypowiedzi Dostojewskiego każe traktować

¹⁹ Zob. В. Чичерин, *Достоевский и барокко*, „Известия Академии наук СССР” 1971, т. XXX, вып. 5, s. 411 - 415.

ich silnie zagęszczoną tkankę wydarzeniową wyłącznie jako jeden ze środków, służących do przekazywania ukrytego pod powłoką materiału przedstawieniowego pierwiastka myśli. Pogmatwane sploty faktów, zawrotne tempo ich „dziania się” na przestrzeni krótkich — w aspekcie wymogów form epickich — odcinków czasowych poprzez wrażenie dynamiki każą traktować dzieła Dostojewskiego jako próbę uchwycenia wewnętrznego pulsu życia ludzkiego, ukrywającego się pod jego zwierzchnią materialną fakturą.

Jeszcze inną odmianą zasady przekraczania granic jest reguła paradoksu, przejawiająca się bardzo często w stosowaniu chwytu odwrócenia sytuacji wyjściowej lub przewartościowania znaczeń i pojęć (gdy np. to, co odbiorca przyjął za tragiczne, okazuje się banalne, zaś zdarzenie, sytuacja lub postać komiczna poczyna budzić litość lub grozę)²⁰. Tego rodzaju „stylistyka przewrotności” rzuca się w oczy przy lekturze każdego większego utworu Dostojewskiego. W powieściach *Idiota*, *Biesy*, *Bracia Karamazow* i *Młodzik* zyskała ona zastosowania w chwycie samounicestwienia bądź pewnych wersji wydarzeń, bądź idei (np. idei zejścia w „podziemie” — w *Notatkach z podziemia*) czy osobowości (np. osobowości człowieka idealnego w *Idiocie*), bądź też persony, tj. zewnętrznej osłony osobowości (np. w przypadku Stawrogina z *Biesów* i Hipolita Terentiewa z *Idioty* poprzez przedsięwzięcie aktu samobójstwa oraz tajemniczego Wiersiłowa z *Młodzika* w momencie składania synowi wyznań, lub też Iwana Karamazowa w scenie rozmowy z Diabłem).

Reguła paradoksu daje się zaobserwować w całej twórczości Dostojewskiego także w postaci dowolnego mieszania się wszelkich kategorii estetycznych i moralno-filozoficznych, jak piękno, wzniosłość, tragizm, komizm, groza, szczęście, prawda, dobro, występki, mądrość, wolność, obowiązek, prawo itd. Dostojewski więc poprzez swą sztukę udowodnił, że wszelkie „przeciągnięcie struny”, tj. nadużycie każdej kategorii prowadzi do jej samokompromitacji i przerodzenia się w swe krańcowe przeciwieństwo²¹. Tak np. nadużycie kategorii prawa prowadzi do stosowania bezprawia (Fiodor Karamazow), kategorii rozumu — do występku (Raskolnikow, Iwan Karamazow), cnót skromności i wstrzeźliwości — do ascetyzmu i nietolerancji (ojciec Ferapont), miłości — do litości lub nienawiści (Barbara Dobrosiołowa, Agłaja, Wiersiłow), godności — do pychy i nienawiści (Nastasja Filipowna, Katarzyna Iwanowna) itp. „Stylistyka paradoksu” przejawia się w każdym niemal utworze Dostojewskiego także w ukazywaniu scen niestosownych, skandalicznych, cechujących z reguły wszelkie zgromadzenia towarzyskie²². Sceny takie, paradoksalne, już w samym założeniu umowne, z punktu widzenia zdrowego rozsądku są zupełnie nierealne. Rażąco skandaliczny bywa przebieg

²⁰ Por. Л. Гроссман, op. cit., s. 345.

²¹ Por. S. Hessen, op. cit., s. 122 - 136.

²² Por. „chwyt konklawu” w studium L. Grossmana, op. cit., s. 344; por. „jarmark karnawałowy” w książce M. Bachtina, op. cit., s. 222 - 225.

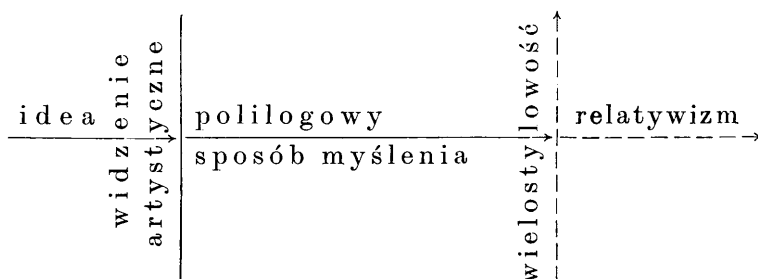
scen zbiorowych zwłaszcza wtedy, gdy dochodzi do czyjegoś zdemaskowania (np. Gani Iwołgina u Nastasji Filipowny lub samej Nastasji przez Agłaję), kompromitacji (np. Łużyna na stypie u Marmieladowów), a nawet — rzadziej — do przywrócenia komuś godności (np. Myszkiniowi po brutalnej scenie konfrontacji księcia z nihilistami lub też — Dymitrowi Karamazowowi po pełnej niestosownych replik scenie śledztwa). Zastosowaniem zasady paradoksu można tłumaczyć także nieustanne przekwalifikowywanie skali wartości w utworach Dostojewskiego, gdy np. potencjalny zbrodniarz i znany warchoł Dymitr w epilogu *Braci Karamazow* zaczyna wydawać się czytelnikowi bohaterem nieomal pozytywnym, a utalentowany i twórczy Iwan — zabójcą w aspekcie etyki, z kolei zaś faktycznego mordercę Smierdiakowa w kontekście jego samobójczej śmierci wypada traktować jako ofiarę. Na podobnej zasadzie w zakończeniu powieści *Idiota* następuje wymienienie się funkcjami przez dwie pierwszoplanowe postaci utworu: Nastasję Filipowną i Rogożyna. Zabójczyni z punktu widzenia etyki (Nastasja) staje się w sferze empirii ofiarą, a człowiek psychicznie przez nią zniszczony (Rogożyn) — mordercą.

Zasada przekraczania granic w utworach Dostojewskiego ujawnia się na innym jeszcze poziomie ich struktury. Nawet najbardziej znane jego powieści, jak *Zbrodnia i kara*, *Idiota* i *Bracia Karamazow* nie mogą wykazać się spistością związków między poszczególnymi elementami kompozycyjnymi mimo konwencjonalnego sposobu rozpoczynania (rodowód i charakterystyka bohaterów głównych) i kończenia utworu (wydzielone epilogi). Zarysowanie ram kompozycyjnych w utworach Dostojewskiego jest zabiegiem czysto mechanicznym, który nie oznacza wcale, że mamy w nich do czynienia z zaznaczeniem konturów kompozycyjnych danego dzieła. Wprost przeciwnie: kontury te są prawdopodobnie przez autora świadomie zacierane, dzięki czemu świat żadnego jego utworu nie posiada bytu samodzielnego, ponieważ jego oderwane elementy jedynie „odbijają się” w wielu świadomościach bohaterów, sugerując raczej „halucynacyjny załazek chaosu” niż porządek oparty na prawach logiki zdrowego rozsądku. Rzeczywistość dowolnego utworu Dostojewskiego nie jest więc nastawiona na bierny odbiór czytelniczy, lecz zakłada aktywną postawę odbiorcy, który winien sam zrekonstruować stosunki między poszczególnymi komponentami.

Można zaryzykować twierdzenie, iż świat dzieła rosyjskiego klasyka nie posiada widocznych granic, jako że liczne jego sfery wzajemnie się przenikają i odbijają, zaś zachodzące w jego obrębie wydarzenia niezależnie od chronologii poszczególnych przebiegów w czasie funkcjonują na zasadzie stałej obecności. Kompozycja dzieł Dostojewskiego, w całym tego słowa znaczeniu otwarta, podkreśla dynamizm, zmienność i wielowartościowość rzeczywistości w nich przedstawionej. Zasada „kija o dwóch końcach” aluzyjnie podpowiedziana przez autora *Braci Karamazow* w tytule jednego z rozdziałów tej powieści daje się zastosować do każdego ukazywanego w jego utworach zjawiska,

do każdego wniosku, rzeczy, idei, postulatu, do każdej głoszonej przez bohaterów bądź narratora prawdy, która w istocie swej okazuje się poliwalentna. Tak więc reguła przekraczania granic jako estetyczna zasada konstrukcji świata przedstawionego w utworach rosyjskiego klasyka, determinująca jednocześnie charakter tego świata — wynik polilogowego sposobu myślenia Dostojewskiego-artysty, nie pozostaje bynajmniej bez wpływu na wykształtowanie się u Dostojewskiego-filozofa takiego systemu myśli, który można by określić jako relatywistyczny.

Zatem, jak wynika z badań przeprowadzonych nad tekstami utworów Dostojewskiego, dwa nadrzędne czynniki determinujące ich estetykę „wewnętrzną”: idea (ważna tylko w kontekście) oraz widzenie artystyczne (kolizyjne), potraktowane jako przecinające się koordynaty, pozwalają w przybliżeniu określić jego system swoiście relatywistycznej myśli.



Jest on niewątpliwie prekursorski w stosunku do systemu filozoficznego np. dojrzałego Nietzschego czy Bergsona, podobnie jak reguły estetyczne — wynik wykształtowania osobliwego na gruncie kultury dziewiętnastowiecznej typu „myślenia artystycznego” — antycypowały estetykę XX wieku.

ГАЛИНА БЖОЗА

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ОБ ЭСТЕТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

Резюме

Интерес автора статьи привлекают, главным образом, вопросы эстетики Достоевского, воспроизводимые по его художественным текстам, так как именно стилистика конкретных литературных произведений составляет ключ для постижения эстетики и философии классика русской литературы. Автор приходит к выводу, что положения М. Бахтина о полифоническом романе и карнавальной „поэтике дополнений”, которые относят творчество Достоевского к отвлеченным во времени явлениям культуры, не объясняют исчерпывающим образом функционирования основных принципов его эстетики. Исходя из этого заключения, автор

статьи предлагает более модифицированную классификацию принципов поэтики русского писателя. Предлагаемая типология принципов эстетики Достоевского вытекает из выдвигаемого автором положения о полилогическом образе мышления классика русской литературы, который предопределён как приматом в его творчестве идеи, так и преобладанием дисгармонического „художественного видения” мира. Арбитражный художественный норматив полилога сказывается не только на поэтике и стиле Достоевского, но также и на его философии. Предлагаемая автором типология нормативов поэтики Достоевского сводится к следующему:

I. Норматив полилога:

- 1) принцип „столкновений”,
- 2) принцип „несообщающего” (внутренне несогласованного) повествования,
- 3) принцип „многотекстовой” передачи (многостилия)

II. Норматив „отражения”:

- 1) принцип пародии („искажённых отражений”),
- 2) принцип уподобления (двойничество),
- 3) принцип противопоставления („негативное изображение”),

III. Норматив „преодоления барьеров”:

- 1) принцип накопления („сгущённости”),
- 2) принцип парадокса,
- 3) принцип открытой формы (композиции),
- 4) принцип поливалентности.

Вышеуказанные принципы поэтики — результат полилогического образа мышления Достоевского-художника — отражаются на конструкции художественного мира его произведений. Они также оказывают влияние на формирование у Достоевского-философа своеобразных этико-философских взглядов.

SOME REMARKS ABOUT THE AESTHETICS OF DOSTOYEVSKY'S WORKS

by

HALINA BRZOZA

Summary

The author of the article is mainly interested in the problems of the aesthetics of Dostoyevsky's works—problems reconstructed on the basis of the Russian literary texts of the writer, on the premise that it is the style of the concrete works that contains the key to the understanding of his aesthetics and philosophy.

On the assumption that M. Bakhtin's theses concerning the polyphonic novel and the carnival „poetics of complements” — referring Dostoyevsky's art to temporarily too remote cultural phenomena— do not sufficiently define the essential aesthetic norms governing Dostoyevsky's works, the author proposes a further modification of the classification of the poetic rules of this writer. This classification is derived from the conclusion concerning the polylogue way of thinking of the author of *The Brothers Karamazov* determined by the superiority of the idea as well as the conflict in the artistic vision in his art. The arbitrary aesthetic principle of polylogue many-folded affects vision in his art. The arbitrary aesthetic principle of polylogue many-folded affects not only Dostoyevsky's poetics and style but also his philosophy. The author of the

article proposes the following typology concerning the poetic norms of the Russian classicist:

I. The rule of polylogue

- 1) The principle of collisions.
- 2) The principle of disinforming (intrinsically contradictory narration).
- 3) The principle of multitextual transmission (multistyllicity).

II. The rule of "reflections".

- 1) The principle of parody (distorted reflections).
- 2) The principle of assimilation (doubles).
- 3) The principle of opposition (negative reflections).

III. The rule of exceeding the limits.

- 1) The principle of condensing.
- 2) The principle of paradox.
- 3) The principle of open composition.
- 4) The principle of polyvalence.

The above rules of poetics- the result of Dostoyevsky's polylogue way of thinking governed the construction of the domain of his works. They also influenced the development of a characteristic relativistic way of thinking in Dostoyevsky- the philosopher.