

Tatiana Jankowska
Uniwersytet Gdański

BIBLIJNE ASPEKTY BEZDOMNOŚCI W PRZESTRZENI
ARTYSTYCZNEJ *ZBRODNI I KARY* FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

Zgodnie z pierwotnym chrześcijańskim sensem, metafora *peregrinatio vitae* (*pielgrzymka życia*) odzwierciedlać miała zagrożenia i troski ludzkiej egzystencji, rozumianej jako mozolna wędrówka wbrew przeciwnościom losu ku zbawieniu. Metafora *lotus amoenus* zaś — neostoicką tęsknotę za ideałem harmonii, stabilności i spokoju życiowego. Chrześcijańska koncepcja ludzkości, jako tęskniących za domem Ojca *wyгнаńców Raju*, łączy wędrowanie z bytem doczesnym, co sprawia, że status mieszkańca człowiekowi za życia nie jest dany.

Stąd w dziełach literackich koncepcja toposu miejsca, związanego z mieszkaniem (osiedleniem) — domem powszechnie zyskuje konotacje ujemne lub zerowe. W świetle opozycji semantycznych, jako zasadniczych elementów struktury tekstu artystycznego, funkcja motywu *domu* najwyraźniej przejawia się w perspektywie trojkiej. Utworzony przez Jurija Łotmana model czasoprzestrzenny domu odzwierciedla charakteryzujące go trzy aspekty wartości: dodatni — *dom*, ujemny — *antydom* i zerowy — *bezdomność*¹.

Semantyczna funkcja motywu *bezdomności* nie sprowadza się jedynie do nieistnienia *prawdziwego domu*. Obraz *bezdomności* wiąże się z motywem *ciągłej nieustającej tęsknoty za domem*, połączonej z poszukiwaniem *domu prawdziwego*. Odwołując się do podstaw jednego z zasadniczych twierdzeń antropologii chrześcijańskiej, można stwierdzić, że prawdziwą ojczyzną człowieka jest niebo, z którego — wypędzony za sprawą *grzechu pierworodnego* — jest na ziemi *wyгнаńcem*, co tłumaczy wszystkie cierpienia i niebezpieczeństwa życia. Biblia przedstawia „historię ludzkości, która obfituje w ludzi *bezdomnych*, bądź *wędrujących po pustyni*. [...] Adam

¹ E. Andrews: *Conversations with Lotman: Cultural Semiotics in Language, Literature, and Cognition*. London: University of Toronto Press Incorporated 2003, s. 86 (gdymie wskazuje tłumacza tekstów obcojęzycznych, przekład mój — T.J.).

i Ewa zostali skazani na opuszczenie swego pierwotnego domu. Kain stał się ściganym po zamordowaniu brata”².

Konstrukcja przestrzeni artystycznej Fiodora Dostojewskiego ukazuje funkcję motywu *bezdomości* skontaminowaną z sekwencją ruchową bohatera jako alegorię *wygnania* i *wiecznej tułaczki*. W systemie znakowym tekstu artystycznego te relacje pomiędzy poziomami semantyki i dynamiki przestrzennej uwarunkowane są przejawami opozycji *domu*³. Zgodnie z opozycjami Łotmana bohater Dostojewskiego zostaje niezmiennie umiejscowiony w polu ujemnym (antydom), gdyż domu wcale nie ma (bezdomość) lub jest on czysto hipotetycznym punktem odniesienia. Struktura czasoprzestrzenna powieści *Zbrodnia i kara* kreuje motyw *bezdomości* oparty na schemacie wędrówki podejmowanej w celu przemiany duchowej istoty człowieka. Głęboko zakorzeniony w tekstach Dostojewskiego kontekst biblijny wywołuje asocjacje pozwalające prześledzić funkcje motywu *bezdomości* w trzech aspektach metaforyki biblijnej: *Raju utraconego*, *Ziemi obiecanej* i *Wiecznego domu*.

Raj utracony (jako motyw wygnania z domu)

W strukturze *Zbrodni i kary* na poziomie dynamiki przestrzennej zasadniczą rolę odgrywa ruch bohatera nacechowany bezcelowością, imitujący błądzenie. Ruch ten warunkuje *bezkierunkowość*, którą Łotman konotuje jako „przestrzenny ekwiwalent bezcelowości egzystencjalnej postaci poruszającej się w obrębie danej przestrzeni”⁴.

Jednym z takich schematów jest opis przestrzeni pozbawionej wektorów kierunkowych, przedstawiający chaotyczne, na pół świadome poruszanie się Raskolnikowa po mieście:

Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытьё, и пошёл, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать⁵.

² L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery*. USA: Inter-Varsity Press 1998, s. 393.

³ J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1984, s. 79. Rozpatrując problem *Hierarchiczności pojęcia tekstu*, Łotman stwierdza, że mówiąc o materialnym wyrażeniu tekstu, należy mieć na względzie jedną, w najwyższej mierze specyficzną właściwość systemów znakowych. „Ich materialną substancją nie są ‘rzeczy’, lecz relacje między rzeczami [...]. Strukturalne relacje między poziomami stają się określoną charakterystyką całego tekstu”.

⁴ E. Andrews: *Conversations with Lotman...*, s. 81.

⁵ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание*. Москва: Художественная литература 1983, s. 4.

Kolejnym przykładem sekwencji, przedstawiającej bezcelowość ruchu, a ponadto wprowadzającym dodatkowo element w postaci miejsca o deskrypcji ujemnej, jest następujący opis:

Он шёл по тротуару как пьяный, не замечая прохожих и сталкиваясь с ними, и опомнился уже на следующей улице. Оглядевшись, он заметил, что стоит подле распивочной, в которую вход был с тротуара по лестнице вниз, в подвальный этаж. Из дверей, как раз в эту минуту, выходили двое пьяных и, друг друга поддерживая и ругая, собирались на улицу⁶.

Aspekt ujemny miejsca, do którego Raskolnikow trafia przypadkowo, uwarunkowany zostaje poprzez funkcję wektora kierunkowego, gdyż *droga w dół* symbolizuje upadek, grzech, zagrożenie⁷. Bezcelowe poruszanie się Raskolnikowa w przestrzeni miejskiej niekiedy zyskuje konotacje dodatnie. Znak ujemny zmienia się w dodatni, gdy *wędrówka* wiąże się z działaniem zamierzonym, ukierunkowanym na poszczególne obszary przestrzeni miejskiej: „Раскольников преимущественно любил эти места, равно как и все близлежащие переулки, когда выходил без цели на улицу”⁸.

Motyw *bezelowej wędrówki* Raskolnikowa uzyskuje konotacje dodatnie również w wyniku potrzeby obrania drogi właściwej, co w sposób eksplcytny wyraża modlitwa bohatera: „Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!”⁹. Motyw *zagubionej drogi* zawarty w modlitwie ujawnia jednocześnie semantykę *pokusy* w postaci dojrzewającego w myślach Raskolnikowa zamiaru zabójstwa — *przekłętego marzenia* (проклятой мечты).

Negatywna semantyka *pokusy*, związana z wyborem *błędnej-grzesznej drogi* modeluje dynamikę przestrzenną. Idąc do domu, Raskolnikow wybiera okrężną drogę zamiast najkrótszej i prostej, co doprowadza go do popełnienia przestępstwa:

Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путём, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти. Крюк был небольшой, но очевидный и совершенно ненужный. Конечно, десятки раз случалось ему возвращаться домой, не помня улиц, по которым он шёл. Но зачем же, спрашивал он всегда, зачем же такая важная, такая решительная для него и в то же время такая в высшей степени случайная встреча на Сенной (по которой даже и идти ему незачем) подошла как раз теперь к такому часу, к такой минуте в его жизни,

⁶ Tamże, s. 9–10.

⁷ J. Abramowska: *Peregrynacja*. W: *Przeźrenie i literatura*. Red. J. Sławiński. Wrocław: Polska Akademia Nauk 1978, s. 139.

⁸ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 59.

⁹ Tamże, s. 58–59.

именно к такому настроению его духа и к таким именно обстоятельствам, при которых только и могла она, эта встреча, произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его? Точно тут нарочно поджидала его!¹⁰

Ruch okrężny, sprzężony w przestrzeni ze zmierzającym do zbrodni *błądzeniem* Raskolnikowa implikuje biblijny motyw *pędzących do zbrodni nóg grzeszników*:

Grzeszyć — znaczy błądzić, zbaczać z własnej drogi. To, że grzech jest rodzajem wędrówki nie jest przypadkowe. Zarówno Księga Przysłów jak i prorok Izajasz uznają, że *nogi grzeszników pędzą do zbrodni*¹¹.

Semantyka *błądzenia-grzechu* uwarunkowana na poziomie geometrii przestrzennej ruchem okrężnym-kołowym, jest przejawem konotacji zarówno sakralnych, jak i społecznych, związanych z bezcelowością życiową mieszkańców Petersburga. Katharina Hansen Löve wspomina, że „przestrzeń porusza emocjonalnie i ma zasadniczy wpływ na zachowanie ludzi. Ruch bezcelowy, bądź kołowy koresponduje z dezintegracją wartości”¹². Przejawem takich treści staje się duchowa degradacja przedstawiona w tekście Dostojewskiego jako brak celu-drogi, wówczas, gdy, mówiąc słowami Marmieladowa, *nie ma dokąd pójść*:

Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг вспомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...¹³.

Twierdzenie Marmieladowa ukazuje aspekt degradacji wartości w skali ludzkiej wędrówki życiowej, symbolizującej „poszukiwanie duchowych celów [...], drogę do światła w ciemnościach [...], pragnienie zmiany wewnętrznej [...], oczyszczenie”¹⁴. Przeciwnością ruchu okrężnego staje się ruch nacechowany celowością, związaną z wyborem drogi do zbawienia. Semantyka duchowego nawrócenia realizuje się w korelacji z kierunkowością przestrzenną, co odzwierciedla rozmowa Raskolnikowa z Sonią:

¹⁰ Tamże, s. 59.

¹¹ L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery*. USA: Inter-Varsity Press 1998, s. 793.

¹² K. Hansen Löve: *The Evolution of Space in Russian Literature*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B.V. 1994, s. 121.

¹³ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 44–45.

¹⁴ W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna 1997, s. 331.

Куда идти? — в страхе спросила она и невольно отступила назад. — Почему ж я знаю? Знаю только, что по одной дороге, наверно знаю, — и только. Одна цель! Она смотрела на него и ничего не понимала. Она понимала только, что он ужасно, бесконечно несчастен. — Никто ничего не поймёт из них, если ты будешь говорить им, — продолжал он, — а я понял. Ты мне нужна, потому я к тебе и пришёл. Не понимаю.... — прошептала Соня. — Потом поймёшь. Разве ты не тоже сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... *свою* (это всё равно!). Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной... Но ты выдержать не можешь и, если останешься *одна*, сойдёшь с ума, как и я. Ты уж и теперь как помешанная; стало быть, нам вместе идти, по одной дороге! Пойдём!¹⁵

Motyw *popelnienia grzechu* implikuje obraz jednoczenia dwojga ludzi w parę, która dokonuje wyboru drogi mającej na celu duchowe *odkupienie*. Semantyka obrania wspólnego celu i wspólnej drogi związana z popełnieniem grzechu staje się rodzajem paralelizmu pomiędzy bohaterami Dostojewskiego i *wyгна́ncami Raju*. Implicytny motyw *wyгнания* odsyłający do inwariantnego motywu *Raju utraconego* aktualizuje się dodatkowo na poziomie topograficznym miasta w postaci Wyspy Wasiljewskiej, ujawniającej ukryte konotacje *raju*. Na poziomie dynamiki przestrzennej obraz wyspy symbolizującej *Raj* jest uwarunkowany cyklicznością, którą wprowadza ruch postaci — Raskolnikowa — nacechowany sekwencją *powrotu*. Implikuje to związek wyspy-raju z Edenem, bowiem, jak wspomina Janina Abramowska, „cykliczność, nawrotna powtarzalność ruchu podkreśla jego absurdalność, zarazem jednak wyznacza płaszczyznę odniesień nie w życiu jednostki, lecz gatunku”¹⁶. Przykład takiej cykliczności uwarunkowanej elementem *powrotu* zawiera następujący opis:

Как бы с усилием начал он, почти бессознательно, по какой-то внутренней необходимости, всматриваться во встречавшиеся предметы, как будто ища усиленно развлечения, но это плохо удавалось ему, и он поминутно впадал в задумчивость. Когда же опять, вздрагивая, поднимал голову и оглядывался кругом, то тотчас же забывал, о чём сейчас думал и даже где проходил. Таким образом он прошёл весь Васильевский остров, вышел на Малую Неву, перешёл мост и *поворотил* на острова [...]. Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенной в зелени дачей, смотрел в ограду, видел вдаль, на балконах и на терасах, разряженных женщин и бегущих в саду детей. Особенно занимали его цветы; он на них всего дольше смотрел¹⁷.

Cykliczno-alegoryczny, nasycony sensem religijnym motyw *powrotu* Raskolnikowa na wyspę jest wyrazem prawie nieświadomej (*почти*

¹⁵ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 313.

¹⁶ J. Abramowska: *Peregrynacja...*, s. 133.

¹⁷ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 52.

бессознательно) wewnętrznej potrzeby (*внутренней необходимости*) poszukiwania przyjemnych doznań poprzez wpatrywanie się w połacie zieleni i kwiaty w ogrodach. Podobne cechy pejzażu nawiązują do obrazu *ogrodu rajskiego* i kreują alegorię biblijnego wątku dotyczącego atrybutów rajskich, stanowiących *przyjemność dla wzroku*. Symbolika biblijna traktuje o „Raju, łączącym utylitarną potrzebę bycia *przydatnym do jedzenia* z estetycznym ideałem bycia *przyjemnym dla wzroku*”¹⁸.

Rajskie cechy wyspy implikują uwarunkowany cyklicznością motyw *wiecznej tułaczki* — wariant archetypowej *wędrówki na skutek wysiedlenia*. Odpowiednikiem tego toposu, a zarazem prototypem wygnania jest

[...] wydalenie z ogrodu Edenu — moment kluczowy, który spowodował, że cały gatunek ludzki stał się wygnańcem, pozbawionym swego pierwotnego domu. Wzbudziło to ludzki żal i nostalgię, a ponadto rzutowało na dalsze losy ludzkości, stając się prospektem wszystkiego, co jest zapisane w Biblii¹⁹.

Motyw *wygnania-wędrówki* skontaminowany z obrazem *Raju utraconego* funkcjonuje w tekście Dostojewskiego jako inwariantny motyw *utraconego domu*, połączony temporalnie z przeszłością. Figuruje na poziomie przestrzeni śnionej jako ojczysty dom, miejsce to nosi konotacje sakralno-chrześcijańskie, które w skali dorosłego życia Raskolnikowa są ujemne. Obraz małej *murowanej cerkwi z zieloną kopułą* (*каменная церковь, с зелёным куполом*) implikuje powrót do idealistycznego domostwa, a zarazem wędrówkę temporalną w świetle opozycji *wiary/grzechu*. Przynależność Raskolnikowa do społeczności chrześcijańskiej w okresie dzieciństwa kreuje metaforyka „cerkwi jako domostwa Bożego. Jest to obraz zakorzeniony w realiach wczesnej Chrześcijańskiej społeczności, która spotykała się w obrębie domowej scenarii”²⁰.

Czasoprzestrzenne konotacje *bezdомności* w odniesieniu do postaci Raskolnikowa powiązane są z utratą *wiary-domu*. Realizacja tego motywu odbywa się na bazie paradygmatu: *grzech-wygnanie-wędrówka*, nawiązując do prehistorii w świetle symboliki biblijnej. Metaforyczny status *bezdомności* Raskolnikowa jest właściwy zarówno jednostce jak i postaci zbiorowej ludzkości. Motyw *bezdомności* sprzężony z bezkierunkowością postaci stanowi istotę głęboko zakorzenionego wątku *wygnania z Raju*, gdyż w symbolice biblijnej „być wygnańcem — znaczy odczuwać skutki grzechu; bez grzechu nie byłoby ani osądu, ani wysiedlenia, ani tęsknoty za domem”²¹.

¹⁸ L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery...*, s. 316.

¹⁹ Tamże, s. 250.

²⁰ Tamże, s. 240.

²¹ Tamże, s. 301.

Ziemia obiecana (jako motyw wędrówki do domu)

Wspomniana przestrzeń snu Raskolnikowa jest polem realizacji dwóch motywów: *cmentarza-cerkwi-domu* — stanowiącego symbol *wiary*, i *śmierci-mordu* zwierzęcia (kłaczy) — alegorii *śmierci-mordu* lichwiarki — będącego symbolem *grzechu*. W swojej książce *Dostoevsky and the Christian Tradition* George Pattison stwierdza, że „narracje śnione same w sobie stanowią zsynchronizowane luki w temporalnym rozwoju fabuły i mają taki sam potencjał symboliczny jak ikony w świątyni. Sny mogą zawierać skulpturalne symboliczne obrazy odzwierciedlające istotne, związane z egzystencją wątki dotyczące istnienia śniącego: koalescencję przeszłego życia, obecne dylematy i jego pragnienia odnośnie do przyszłości”²². Rozważając symbolikę snu w kontekście przyszłości Raskolnikowa dostrzeżemy, że istotną rolę niewątpliwie odgrywa w niej dominujący w przestrzeni śnionej obraz *krzyża* — symbol *Odkupienia-Zbawienia*²³. Wszechobecny w strukturze artystycznej *Zbrodni i kary*, *krzyż* jest obrazem paradygmatycznym zarówno na poziomie przestrzeni realnej, jak i śnionej:

Среди кладбища каменная церковь, с зелѣным куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и с матерью к обедне, когда служились панихиды по его бабушке, умершей уже давно и которую он никогда не видал. При этом всегда они брали с собой кутью на белом блюде, в салфетке, а кутья была сахарная из рису и изюму, вдавленного в рис крестом. Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частию без окладов, и старого священника с дрожащею головою. Подле бабушкиной могилы, на которой была плита, была и маленькая могилка его меньшого брата, умершего шести месяцев и которого он тоже совсем не знал и не мог помнить: но ему сказали, что у него был маленький брат, и он каждый раз, как посещал кладбище, религиозно и почтительно крестился над могилкой, кланялся ей и целовал её²⁴.

Znamienne jest, że w opisie śnionego pejzażu

[...] kutia jako danie *pogrzebowe* zostaje ozdobiona wgniecionym w ryż, ułożonym z rodzyneków krzyżem i że Raskolnikow, jako mały chłopiec, odwiedzając grób zmarłego brata, żegna się, kłania się i całuje grób. Ta duplikacja obrazu krzyża bez wątplenia zwraca naszą uwagę na fakt, że opis hipotetycznie jest nasycony takimi obrazami. Cmentarze są wypełnione krzyżami, wieńczącymi liczne groby; *murowana cerkiew z zieloną kopułą* z pewnością jest ukoronowana krzyżem; i *stary*

²² G. Pattison: *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 177.

²³ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 175.

²⁴ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 53–54.

*kapłan żegna się raz po raz, prawdopodobnie, kiedy patrzy z dołu do góry na ikonę Ukrzyżowania*²⁵.

Paradygmatyczność *krzyża* w tekście Dostojewskiego przejawia się również poprzez korelację z implicytnymi treściami tego obrazu, bowiem „Krzyż jest często przedstawiony, w ikonografii chrześcijańskiej, jako *Drzewo Życia*”²⁶. W świetle podobnej alegorii istotne staje się miejsce przebudzenia Raskolnikowa: „Слава богу, это только сон! — сказал он, садясь под деревом и глубоко переводя дыхание”²⁷.

Związek motywu *krzyża* z obrazem *drzewa* przejawia się także w kontekście *cyprysowego krzyżyka*, który Raskolnikow otrzymuje od Soni:

Соня молча вынула из ящика два креста, *кипарисный* и медный, перекрестилась сама, перекрестила его и надела ему на грудь *кипарисный* крестик. — Это, значит, символ того, что крест беру на себя...²⁸

Kontaminacja obrazu *krzyża z drewnem-drzewem-cyprysem* wprowadza ekwiwalencję tego obrazu z *krzyżem Męki Pańskiej*, który „był sporządzony z czterech rodzajów drewna: cedrowego, *cyprysowego*, oliwkowego i palmowego, co wyobrażać miało cztery części świata”²⁹. Łączący, podobnie jak *Drzewo Życia*, cztery strony świata *krzyż* symbolizuje m.in. *karę i odkupienie* — metaforyczną *drogę* obroną przez Raskolnikowa i Sonię. Dopełnieniem takiej supozycji staje się obraz *miedzianego krzyża*, który Sonia wybiera dla siebie. Metaforyka *miedzi* jest utożsamiana z *Ziemią obiecaną*, gdyż symbolizuje surowość, siłę i niepodatność³⁰. Motyw zaś *dźwignania swojego krzyża* (*крест брать на себя*) jest alegorią wątku biblijnego: „kto nie bierze swego krzyża, a idzie za Mną, nie jest Mnie godzien”³¹. Obrona przez bohaterów Dostojewskiego *droga do Odkupienia* implikuje motyw *Drogi krzyżowej-wędrówki do Ziemi obiecanej*, który wiąże się z nadziejami na przyszłość. Sens ten nadaje interpretacja obrazu „*Ziemi obiecanej*”, będącej symbolem wszelkich naszych nadziei na przyszłość³².

Motyw *wędrówki do Ziemi obiecanej* na poziomie topograficzno-geometrycznym znajduje aktualizację w przestrzeni skrzyżowania, które dla

²⁵ G. Pattison: *Dostoevsky and the Christian Tradition...*, s. 174.

²⁶ J. Cirlot: *A Dictionary of Symbols*. Padstow: TJ International Ltd. 1991, s. 347.

²⁷ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 58.

²⁸ Tamże, s. 501.

²⁹ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 175.

³⁰ L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery...*, s. 557.

³¹ *Ewangelia wg Św. Mateusza* 10, 38. W: *Biblia Tysiąclecia*. Red. A. Jankowski. Warszawa: Pallottinum 1980.

³² J. Shackleford: *God as Symbol. What our Beliefs Tell us*. Lanham: University Press of America 2005, s. 36.

Raskolnikowa stanowi punkt wyjścia-początek drogi *odkupienia*. Podobieństwo geometryczno-symboliczne wywołujące asocjacje skrzyżowania dróg z zarysem figury *krzyża* nawiązuje do sensów biblijnych, bowiem „zakorzenione w krzyżu sedno odkupienia może mieć decydujący wpływ na ludzkie zachowanie”, podczas gdy skrzyżowanie można traktować jako *wybór prawidłowej drogi życiowej*³³. Scena na Placu Siennym staje się aktem dokonania *właściwego wyboru*:

Он вдруг вспомнил слова Сони: „Поди на перекрёсток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и перед ней согрешил, и скажи всему миру вслух: Я убийца!” Он весь задрожал, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Всё разом в нём размягчилось, и хлынули слёзы. Как стоял, так и упал он на землю... Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз³⁴.

Archetypowe, sakralne cechy, zawarte w gestach Raskolnikowa przekazują sens *pokuty*, *skruchy* i *wiary*, co znajduje odzwierciedlenie w symbolice biblijnej „oprócz oddania honoru i uznania władzy, ukłon funkcjonuje jako obraz uległości”³⁵. Semantyka *uległości* na drodze *odkupienia* podobnie jak motyw *grzechu* sprawiają, że Raskolnikow zyskuje status alegorycznego *wiecznego wędrowcy*. Ta *duchowa wędrowka* utożsamia go z *wygnańcami* w biblijnej perspektywie dziejów ludzkości, tych „czyj dom jest (przymusowo) na pustyni; skazanych na przetrwanie w namiotach, trwających w nieustającej tęsknocie za swoim prawdziwym domem, Ziemią obiecaną”³⁶.

Wieczny dom (jako motyw powrotu do domu)

W modelowaniu przestrzeni artystycznej tekstu miejsce skrzyżowania dróg zawierające mitologiczno-metafizyczne konotacje odgrywa kluczową rolę. Stojąc na skrzyżowaniu, które jako płaszczyzna ziemską wyznacza oś horyzontalną, Raskolnikow poprzez gest ukłonu nakreśla ruch pionowy, zmierzający *ku dołowi*. Tymczasem akustyczny aspekt przemowy implikuje ruch *ku górze*, jako że *głos* pełni funkcję ekwiwalentu *nici-drabiny do nieba*,

³³ Tamże, s.11, a także U. Becker: *The Continuum Encyclopedia of Symbols*. New York: The Continuum International Group 2000, s. 72.

³⁴ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 504.

³⁵ L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery...*, s. 519.

³⁶ Tamże, s. 393.

wskazując oś wertykalną. Zintegrowany z dynamiką postaci przestrzenny zarys oznaczony wektorami: *góra–dół*, *prawo–lewo*, implikuje kosmologiczny model, prezentujący *sakralne centrum* kontinuum czasoprzestrzennego. Jego oś wertykalna może być traktowana jako odpowiednik *osi świata* wraz ze wszystkimi pochodnymi symbolami, takimi jak drzewo kosmiczne, drabina, *krzyż*.

Przedstawiona konstrukcja przestrzenna poprzez symbolikę *centrum-osi świata* staje się miejscem komunikowania się Raskolnikowa z otaczającym go światem. Zasadniczą rolę w nawiązaniu komunikacji odgrywa metafora *akustyczna* połączona z obrazem *świata*: *powiedz całemu światu na głos* (*скажи всему миру вслух*) — jako wariant motywu *głosu-drabiny do nieba*. Wyjawia to ekwiwalencję z biblijnym motywem *głosu uległości i wiary* skierowanym przez Hioba do Boga. Tuż po ostatniej mowie Jahwe Hiob kaja się przed Bogiem i odwołuje wszystkie swoje słowa: „Posłuchaj, proszę. Pozwól mi mówić! [...] Dotąd Cię znałem ze słyszenia, obecnie ujrzałem Cię wzrokiem, stąd odwołuję, co powiedziałem, kajam się w prochu i w popiele”³⁷.

Jako ekwiwalent *osi świata* — *kosmicznego krzyża* w tekście Dostojewskiego należy traktować przestrzenny ruch pionowy zintegrowany z postacią Raskolnikowa przebywającego na Moście Nikołajewskim. Wrażenie lewitacji i trajektoria rzuconej przez niego monety spadającej do wody implikuje metaforyczne *łączenie góry z dołem*:

Казалось, он улетал куда-то, вверх, и всё исчезало в глазах его [...]. Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил её прямо в воду...³⁸

Powtarzający się w tekście motyw *łączenia góry z dołem*, a tym samym sfery *niebieskiej* i *ziemskiej* funkcjonuje na bazie opozycji *łączenia–rozdzielania*: „Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту”³⁹. Ambiwalentne konotacje związane są z metaforyzacją obrazu *nożyc*, gdyż „nożyce jak krzyż są symbolem *połączenia*, ale także atrybutem mistycznego szaleńca, który przecina nić życia”⁴⁰. Rozdzielająco-łącząca funkcja poszczególnych obrazów lub motywów przestrzennych aktualizuje się w kontekście *wieczności*, co wiąże się z sakralną symboliką rzeki, jako że „semantyka tajemniczej aury czasami

³⁷ *Księga Hioba* 42; 4,5,6. W: *Biblia Tysiąclecia...*

³⁸ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 109.

³⁹ Tamże, s. 109.

⁴⁰ J. Cirlot: *A Dictionary of Symbols...*, s. 280.

wywołuje asocjacje z rzeką, zarówno ludzie, którzy szukają komunikacji z Bogiem mogą odnaleźć ją przy rzece⁴¹.

Na tle symboliki *rzeki*, szczególne znaczenie zyskuje motyw *rzucenia monety do wody* Newy, implikujący ruch *w głąb*. Tego typu gest może wyrażać metafizyczne konotacje, sugerujące pragnienie przejścia do życia wiecznego⁴². Sakralna symbolika monety (*двузривенный*), którą Raskolnikow otrzymał ze słowami błogosławieństwa — *przyjmij w imię Chrystusa* („Прими, батюшка, ради Христа”) sprowadza się zarówno do postaci Chrystusa, jak i do obrazu *krzyża*. Numeryczna metafora *dwójki* ukazuje ekwiwalencję liczbową monety z figurą *dwuramiennego krzyża*, który „zredukowany do dwóch wymiarów na zasadzie kontrastu pionu i poziomu reprezentuje boskość i człowieka. Linia pionowa to linia boska, pozioma zaś człowieka⁴³. Zarówno obraz *rzeki*, miejsca nacechowanego semantyką nieustających powrotów Raskolnikowa, jak i motyw przebywania przy niej pochodzą z wątków biblijnych, gdyż „wygnańcy lamentowali przed Bogiem przy rzekach Babilonu⁴⁴. Hipotetyczna wewnętrzna potrzeba Raskolnikowa *powracania* w miejsca alegorycznego *styku* sfery ziemskiej i niebieskiej wiąże się z motywem *wpatrywania się w wodę*:

Раскольников пошёл прямо на -ский мост, стал на середине [...] и, казалось, со вниманием всматривался в эту воду. [...] Наконец в глазах его завертелись какие-то красные круги, дома заходили, прохожие, набережные, экипажи — всё это заветелось и заплясало кругом⁴⁵.

Uwarunkowany symboliką ruchu *w głąb* motyw *wpatrywania się w wodę* — wariant *rzucania monety do wody* implikujący *dążenie do wieczności* — można traktować jako aluzję do próby osiągnięcia jedności z *umysłem kosmicznym-boskim absolutem*, gdyż nad biblijnymi wodami Chaosu unosił się duch boży⁴⁶.

Zasadniczą rolę w opisie pejzażu odgrywa umiejscowienie postaci Raskolnikowa w środku-centrum enklawy: miejscu *krzyżujących* się ze sobą linii rzeki i mostu, co zostaje podporządkowane dynamice *kręcących-kołujących-wirujących-tańczących* elementów otaczającej przestrzeni. To centrum

⁴¹ L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery...*, s. 731.

⁴² J. Szokalski: *Czas w poezji Sergiusza Jesienina*. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy 1995, s. 161.

⁴³ J. Cirlot: *A Dictionary of Symbols...*, s. 301.

⁴⁴ L. Ryken: *Dictionary of Biblical Imagery...*, s. 731.

⁴⁵ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, c. 161.

⁴⁶ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 475. Por. „Woda jest symbolem duszy ludzkiej; umysłu kosmicznego; wiedzy i pamięci utajonych w podświadomości [...] podstawą wszechrzeczy [...], tak jak rzeka lub morze unoszące dysk ziemi, jak np. grecki Okeanos”.

skrzyżowania — implicytnego *krzyża* na poziomie semantyki *otoczenia* ruchem *kołowym-kołem*, kreuje *zakodowaną* w aspekcie geometryczno-przestrzennym figurę *krzyża wpisanego w koło*. Wyjawiona *krzyżująca się* struktura kryje konotacje wieczności, bowiem *krzyż wpisany w koło* w tradycji chrześcijańskiej symbolizuje światło i zbawienie świata⁴⁷.

Na tle sakralnej symboliki wody nacechowanej semantyką *oczyszczenia-odkupienia* odsłonięta zostaje postawa duchowa postaci połączona z ich zachowaniami. Przejawem takich zachowań jest fascynacja Raskolnikowa wodą, a jednocześnie, przeciwstawiona jej, wielka niechęć do wody Swidrigajłowa, co można określić za pomocą opozycji *przyciągania-odpychania*. U podstaw semantycznej opozycji *przyciągania-odpychania* leży duchowa potrzeba Raskolnikowa poszukiwania kontaktu z Bogiem i *odkupienia* kontrastująca z dążeniem Swidrigajłowa do czynu profańskiego — *popelnienia samobójstwa*. Dostojewski opisuje rozważania Swidrigajłowa jako wyraz awersji do wody połączonej z motywem *wybijania miejsca*, nacechowanym semantyką grzechu:

Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах, подумал он вновь и вдруг опять усмехнулся на одну странную мысль: ведь вот, кажется, теперь бы должно быть всё равно насчёт этой эстетики и комфорта, а тут именно и разборчив стал, точно зверь, который непременно место себе выбирает... в подобном случае⁴⁸.

Negatywny stosunek Swidrigajłowa do wody jest przejawem *odrzućcia wiary*, gdyż „woda jest symbolem błogosławieństwa w kontekście życia wiecznego”⁴⁹. Jako metafora *oczyszczająco-ocalających* właściwości wody w wyobraźni Świdrigajłowa powstaje wizja *krzaka oblanego deszczem*:

Чего дожидаться? Выйду сейчас, пойду прямо на Петровский: там где-нибудь выберу большой куст, весь облитый дождём, так что чуть-чуть плечом задеть, и миллионы брызг обдадут всю голову...⁵⁰

Wybierając miejsce własnej śmierci, Swidrigajłow porównuje siebie ze zwierzęciem (*точно зверь*), lecz jednocześnie, jest świadom sensu *ducho-*

⁴⁷ W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 174; G. Pattison: *Dostoevsky and the Christian Tradition...*, s. 183. Por. także znaczenie krzyżującej się przestrzennej struktury, które jak stwierdza Pattison, może być postrzegane „jako ikonograficzna reprezentacja duchowej podróży Raskolnikowa, podczas której zatrzymanie się na moście jest momentem kulminacyjnym”.

⁴⁸ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 484.

⁴⁹ A. Steffler: *Symbols of the Christian Faith*. Cambridge: B. Eerdmans Publishing Co. 2002, s. 127.

⁵⁰ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, с. 487.

wego *ocalenia*. Figurujący w tekście Dostojewskiego obraz *milionów kropel wody* spadających na głowę przedstawiony zostaje jako wariant biblijnego motywu *ocalenia* w postaci *wody oczyszczenia*: „I wyleję na was wodę czystą i będziecie oczyszczeni od wszystkich nieczystości”⁵¹.

Motyw *wylewanej z góry wody* w postaci pejzażu przepelnionego wodą aktualizuje się w połączeniu z ostatnią drogą Swidrygajłowa:

Молочный густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошёл по скользкой, грязной деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве. Ему мерещились высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты и, наконец, *тот самый куст...* С досадой он стал рассматривать дома, чтобы думать о чём-нибудь другом⁵².

Obraz *tego samego krzaka (tот самый куст)* symbolizującego *ocalenie*, powrót do wiary i nadzieję na *życie wieczne* zostaje odrzucony, gdyż Swidrygajłow wybiera inne miejsce: „Ба! — подумал он, — да вот и место, зачем на Петровский?”⁵³. Wybrane miejsce przy *zamkniętej dużej bramie (у запертых больших ворот)* cechuje kod sakralny, zbudowany na opozycji *zamkniętości–otwartości*, co w kontekście życia wiecznego symbolizuje *zamkniętą bramę do niebios, do wiecznego domu*.

W powieści *Zbrodnia i kara* czasoprzestrzenna aktualizacja motywu *domu* następuje w kontekście *bezdomności*. *Bezdomność* wiąże się bowiem z brakiem *prawdziwego domu*, a zarazem staje się przyczyną jego poszukiwań. Status *bezdomności* w tekście Dostojewskiego jest ogniwem łączącym w trojkiej Łotmanowskiej opozycji *domu*. Łącząc świecki *antydom* z sakralnym (*prawdziwym*) *domem*, bohater Dostojewskiego jako *bezdomny wędrowiec* otwiera czytelnikowi trzy perspektywy ludzkiego istnienia. Pierwsza — ukazuje ludzkość jako *wygnañców Raju* w odwołaniu do biblijnej przeszłości. Druga — jest przejawem ziemskiej, doczesnej egzystencji trwającej w nieustającej tęsknocie za *Ziemią obiecana*. Trzecia perspektywa przedstawia wizję niezbadanej przyszłości, porusza aspekt nieśmiertelności i daje nadzieję na powrót do *Wiecznego domu*.

⁵¹ *Ezechiel*, 36,2. W: *Biblia Tysiąclecia...*

⁵² Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 489.

⁵³ Tamże, s. 490.

Татьяна Янковска

БИБЛЕЙСКИЕ АСПЕКТЫ БЕЗДОМЬЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ
ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО

Резюме

В системе художественного пространства Достоевского функционирует мотив *бездомья*. Обусловленный контаминацией с секвенцией движения персонажа, мотив *бездомья* фигурирует как аллегория *изгнания* и *извечного скитания*. На семиотическом уровне текста проявления этого мотива сопряжены с пространственной моделью *дома* Юрия Лотмана, основанной на тройной оппозиции: *дом–антидом–бездомность*. Глубоко укоренившаяся в тексте библейская символика позволяет проследить мотив *бездомья* в трёх аспектах: *Потерянного рая*, *Земли обетовенной* и *Вечного дома*.

Tatiana Jankowska

BIBLICAL ASPECTS OF HOMELESSNESS IN THE ARTISTIC SPACE
OF *CRIME AND PUNISHMENT* BY FYODOR DOSTOEVSKY

Summary

Dostoevsky's artistic space presents peculiar functions of the motif of *homelessness*. It is conditioned by the contamination with the sequence of character's movement, that appears as an allegory of *banishment* and *constant wandering*. On the semiotic level of the text, the function of this motif is connected with Yuri Lotman's spatial model of *home* in terms of a triadic opposition: *home–antihome–homelessness*. The deep biblical imagery rooted in the textual system allows to examine the motif of *homelessness* in three aspects: *Paradise Lost*, *Promised Land* and *Eternal Home*.

Barbara Czardybon
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

SYMBOLIZM JAKO *MODUS COGITANDI* I *MODUS VIVENDI*.
POJĘCIE SYMBOLU W MYŚLI ANDRIEJA BIEŁEGO

Po symbolizmie francuskim największą rolę odegrał symbolizm rosyjski. Jego początek bywa wiązany z postacią Walerija Briusowa (1873–1924):

Традиционно отцом русского символизма считают Валерия Брюсова, хотя в юбилейном выступлении 1923 года он назвал себя только одним с колесиков огромного механизма, в котором посильную роль основателей сыграли Д. Мережковский, Ф. Сологуб, К. Бальмонт — писатели, открывшие новое мировосприятие, смутно очерченное в 1890-х гг. как „метафизическое направление”¹.

Trzeba pamiętać i o tym, że symbolizm lat 90. XIX stulecia nie zdołał jeszcze wypracować skonkretyzowanego programu estetycznego. Ówcześni symboliści najczęściej zwracali się bowiem ku obcej literaturze dekadentyzmu. Byli to tzw. starsi symboliści (zwani też „dekadentami”). Do ścisłego rozgraniczenia pojęć: „symbolizm” i „dekadentyzm” doszło zaś dopiero na początku kolejnego wieku². Na arenę literacką wystąpiła wówczas grupa tzw. młodszych symbolistów, wśród której byli m.in. Aleksander Błok

¹ А. Давыдова-Белая: *Русский символизм и украинские символисты: типологическое сопоставление*. W: *Symbol w kulturze rosyjskiej*. Red. K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: WAM 2010, s. 542. Szerzej na temat etapu wstępnego modernizmu w literaturze rosyjskiej pisze w swym studium Józef Smaga. Zob. tenże: *Dekadentyzm w Rosji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1981, s. 5–28.

² Por.: „W fazie krystalizowania się norm i deklaracji terminy ‘dekadentyzm’ i ‘symbolizm’ były tożsame i używano ich na określenie nowych jakości rodzącego się prądu. Po 1904 r. owa tożsamość była już niemożliwa. W symbolistycznych tekstach programowych obie nazwy występowały pod różnymi rozumieniami zależnościami między sztuką a rzeczywistością. Wyrażały je określenia: ‘symbolizm idealistyczny’ — ‘symbolizm realistyczny’, ‘romantyzm’ — ‘proroctwo’, ‘symbolizm romantyczny’ (‘estetyczny’) — ‘symbolizm jasnowidzenia’, ‘dekadentyzm’ — ‘realizm mistyczny’, ‘dekadentyzm’ — ‘anarchizm mistyczny’ itp.”. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa: PWN 1997, s. 53.

(1880–1921), Andriej Biely (właśc. Borys Bugajew, 1880–1934), Wiaczesław Iwanow (1866–1949)³. To właśnie z ich działalnością wiąże się rozkwit rosyjskiego symbolizmu, który wreszcie otrzymuje zwarty program, wyraźnie różniący się jednak od analogicznych fenomenów w literaturze i sztuce Zachodu⁴. Podział na „starszą” i „młodsza” generację rosyjskich symbolistów przedstawia zaledwie jeden z możliwych podziałów interesującego nas zjawiska i, jak się zdaje, nie jest on wcale wyczerpujący. Wciąż pojawiają się głosy, wedle których dostrzeżenie wyraźnej granicy między dwoma pokoleniami symbolistów rosyjskich nastęrcza niejakich problemów:

Wewnętrzne zróżnicowanie symbolizmu nie wyczerpuje się w powszechnie przyjętych podziałach: m.in. według kryteriów pokoleniowych — „starsi” (Briusow, Balmont, Sołogub, Aleksandr Dobrolubow, Iwan Koniewskoj i in.) i „młodszy” (Błok, Biely, Siergiej Sołowjow, Wiaczesław Iwanow i in.); terytorialnych, to jest moskiewskich dekadentów i poetów działających w Petersburgu, których przywódcą w początkowej fazie był Mieriezkowski; według form organizacyjno-wydawniczych — argonauci, skorpionowcy; według uzasadnień nowej sztuki: profeci — esteci; czy — jak chcą niektórzy historycy — według tradycyjnego podziału inteligencji rosyjskiej na okcydentalistów i słowianofilów.

Istoty zjawiska w pełni nie oddaje rozróżnienie dwóch tendencji, nurtów czy dwóch okresów symbolizmu rozumianego jako zespół zjawisk artystyczno-ideologicznych: symbolizm „zapożyczony”, powstały w kręgu francuskich i francuskojęzycznych inspiracji kulturalnych, określanej przez krytykę początku wieku jako „dekadentyzm”; jego pierwszym i szokującym wyrazem były wydane w 1894 r. tomiki poetyckie *Symboliści rosyjscy* (*Русские символисты*) — literacka mistyfikacja Briusowa — oraz symbolizm właściwy, rodzimy. Za datę jego uformowania można by uznać rok 1900 — rok śmierci Władimira Sołowjowa i Nietzschego — lub 1901 — rok pojawienia się w druku pierwszych utworów Błoka i Bielego. Granice między dekadentami i symbolistami były płynne, elementy obu postaw często mieszały się. Na podstawie samych tekstów trudno jest niekiedy ustalić istotne różnice między nimi⁵.

Bez wątplenia symbolizm jako prąd artystyczny odegrał szczególną rolę w kulturze rosyjskiej XX stulecia — wszystkie późniejsze szkoły stanowiły albo kontynuację, albo zaprzeczenie symbolizmu⁶. Można także powiedzieć, że symbolizm rosyjski był specyficznym zjawiskiem z pogranicza

³ Por.: „Generacja, która wchodzi do literatury po roku 1900 [...] zrywa z wąsko artystycznym rozumieniem pojęcia symbolizmu, usiłując wyposażyć go w cechy światopoglądu. [...] Powstaje poczucie dialektycznego związku z poprzednim pokoleniem, związku negacji i akceptacji równocześnie. Zastana tradycja określania pokolenia lat dziewięćdziesiątych jako dekadentów zostaje w tym środowisku przyjęta, oznacza jednak nie tylko negację, jest też zabiegiem terminologiczno-porządkującym”. J. Smaga: *Dekadentyzm w Rosji...*, s. 22.

⁴ Por.: *Literatura rosyjska w zarysie*. Red. Z. Barański, A. Semczuk. Warszawa: PWN 1975, s. 668n.

⁵ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku...*, s. 53.

⁶ Por.: Ж. Нива: *Русский символизм. В: История русской литературы. XX век. Серебряный век*. Red. Ж. Нива i in. Москва: Наука 1989, s. 73.