

Tatiana Jankowska
Uniwersytet Gdański

O WZAJEMNYCH RELACJACH
KATEGORII PRZESTRZENI I POSTACI W TEKŚCIE MIASTA
CHARLESA DICKENSA I FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

Postać jako składnik utworu literackiego pełni zasadniczą funkcję konstrukcyjną w przestrzeni artystycznej polegającą na modelowaniu elementów świata przedstawionego. Przestrzeń zaś, jako kontekst dla ruchu postaci jest odwzorowaniem jej atrybutów i wyrazem działań, co przesądza o wspólnym mianowniku semantyki.

Za istotę korelacji pomiędzy kategorią postaci a językiem przestrzennym tekstu można przyjąć semantyzację zachowań decydującą o bogactwie informacji artystycznej utworu, która kształtuje się „dopiero w odbiorczym procesie selekcji, scalania i streszczania poszczególnych rozproszonych zdań i ich zespołów, a dalej wnioskowania, domniemywania i nazywania, które to czynności nadają uzyskanej materii semantycznej formalną strukturę atrybutów postaci [...]. Wyłonione w ten sposób cechy zostają scalone i powiązane w pewien układ relacyjny”¹. Podkreślając istotę współdziałania postaci z różnymi odmianami przestrzeni przedstawionej, należy uwzględnić okoliczność, „że w wielu wypadkach nie przestrzeń dookreśla postać, ale właśnie postać nadaje swoiste piętno temu wycinkowi przestrzeni, w którym występuje”².

Układ relacji pomiędzy postacią a przestrzenią, który w miarę rozwoju fabuły rozwija się, utrwała, uwyrażnia lub ulega modyfikacji, można śledzić „w perspektywie procesualnej [syntagmatycznej], można jednak także [...] dokonać projekcji tych danych syntagmatycznych na jedną, paradygmatyczną płaszczyznę”³. Zdaniem Władimira Toporowa — badacza semiotyki miasta, analizując układy paradygmatyczne i syntagmatyczne elementów

¹ H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1996, s. 154–155.

² Tamże, s. 164.

³ Tamże, s.154.

językowych, należy pamiętać „o zachowaniu podstawowych cech [a zatem słów je oznaczających] podczas przejścia od opisu wewnętrznego stanu bohatera do opisu jego mieszkania i dalej — do opisu warunków przestrzenno-przyrodniczych, co zmusza do mówienia o izomorficznej strukturze sensów leżących u podstaw tych wszystkich opisów”⁴.

Zatem atrybuty krajobrazu miejskiego wytwarzają wtórne znaczenia, które funkcjonują w strukturze tekstu jako *język/kod* modelowania zarówno świata powieści jak i postaci, a także ukazują jej stany psychiczne i projektują zachowania⁵. Kształtowanie relacji odbywających się w obrębie świata przedstawionego utworu polega w dużej mierze na integracji obszaru statycznego [m.in. miasta] z warunkującym go aspektem dynamicznym — figurującej w nim postaci⁶. Ruch bohatera ulega ciągłej aktualizacji i urzeczywistnia się poprzez kombinacje na osi syntagmatycznej, ujawniając tekstowe techniki językowego *kodowania*, a tym samym cały zespół relacji paradygmatycznych.

Przedmiotem naszych rozważań jest wzajemne oddziaływanie kategorii przestrzeni przedstawionej i postaci, co można prześledzić na materiale tekstów londyńskiego i petersburskiego w utworach Charlesa Dickensa i Fiodora Dostojewskiego. Wpisany w strukturę przestrzeni artystycznej, paralelizm obrazów i motywów w tekście *wielkiego miasta* jest wynikiem wpływu utworów Dickensa na formowanie wyobrażeń twórczych Dostojewskiego, który w ciągu całej swojej działalności podkreślał ideowy, emocjonalny i artystyczny związek z angielskim pisarzem⁷. Zestawiając systemy obrazów i relacji przestrzennych w tekstach pisarzy dostrzegamy występujące między nimi zbieżności oparte na więzi szeroko pojętego paralelizmu, rozumianego jako podobieństwo, a także jako gradacja i kontrast. Semiotycznie istotne stają się znaczenia alegoryczne i symboliczne, które

⁴ W. Toporow: *Miasto i mit*. Przeł. B. Żyłko. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2000, s. 135.

⁵ J. Lotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1984, s. 311. Już na poziomie ponadtekstowego, czysto ideologicznego modelu język stosunków przestrzennych okazuje się jednym z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości.

⁶ H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego...*, s. 139. Układy i elementy przestrzenne stanowią teren bycia postaci, obiekty ich działania i poznania, jako otoczenie przedmiotowe — służą ich pośredniej charakterystyce, pełnią także wobec nich, funkcje impresywne, tj. oddziałują na ich stany wewnętrzne. Korelacje między rodzajami zdarzeniowości lub typami postaci a odpowiednimi twórcami przestrzennymi są często w literaturze skonwencjonalizowane.

⁷ А. Криницын: *Творчество Достоевского в контексте европейской литературы* <<http://www.portal-slovo.ru/philology/42345.php>> (gdzie nie wskazuję tłumacza tekstów obcojęzycznych, przekład mój — T.J.). Dickens był drugim (pierwszym był Ernst Hoffmann) wzorem dla twórczości Dostojewskiego: „obu autorów łączyła przede wszystkim tematyka *biednych ludzi* — ofiar wielkiego miasta [...]. Tematyka ta, jako jedna z przewodnich u Dickensa (*Szkice Boza*, *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Magazyn osobliwości*, *Ciężkie czasy*, *Samotnia*), stała się nieomal dominująca w utworach młodego Dostojewskiego”.

przekształcają obrazy i stosunki przestrzenne w nieprzestrzenne treści, takie jak sytuacje egzystencjalne, postawy duchowe, stany psychiczne czy relacje społeczne. Wewnętrzny światopogląd prozy obu autorów wyraża wspólny sens pewnych konstrukcji myślowych związanych z życiem duchowym człowieka. W świecie artystycznym powieściopisarzy następuje podział na zasadnicze antynomie ludzkiej egzystencji: dobro—zło, sens zwykły—sens transcendentny, profanum—sacrum, życie—śmierć, doczesność—wieczność.

Przykładem binarnego łączenia kluczowych sensów stanowiących ramę utworu, a następnie występujących na różnych poziomach struktury tekstu, służy tytuł powieści *Zbrodnia i kara*. Tytułowa zapowiedź Dostojewskiego w postaci antynomii dwóch pojęć, które w całym tekście są wyznacznikiem ideałów aksjologicznych, staje się w życiu bohaterów wykładnią doświadczenia dramatu. Dramatyczny charakter zapowiedzianych zdarzeń ma przestrzenno-geometryczne odbicie ukryte w funkcjonalnym aspekcie metafory *przekroczenia-przestępstwa*⁸ i ujawnia semantykę zachowań i postawy bohaterów. Jako przestrzenne urzeczowienie przekroczenia granic moralności postaci Dostojewskiego w powieści *Zbrodnia i kara* figuruje obraz Placu Siennego — miejsca zabarwionego korelatem upadku i demoralizacji, co odzwierciedla rozmowa Raskolnikowa z Sonią: „Czyżbyś nie uczyniła tego samego? Ty także przekroczyłaś... zdołałaś przekroczyć [...]. Mogłabyś żyć zgodnie z duchem i rozumem, a skończysz na Siennym...”⁹.

Zatem semantyka *przekroczenia*, warunkująca perspektywę życiową, nawiązuje na poziomie przestrzennym do obrazu Placu Siennego — miejsca o ujemnych konotacjach *końca: skończysz na Siennym*. W aspekcie *pogranicza-marginalności*, dotyczącym zarówno przestrzeni duchowej człowieka, jak i przestrzeni otaczającej, miejsce to zobrazowane zostaje równolegle jako punkt wyjścia-*początek* przestępstwa Raskolnikowa, gdyż „spotkanie na Siennym ostatecznie odmieniło [jego] los”:

Mianowicie: w zaden sposób nie mógł pojąć, ani wytłumaczyć sobie, dlaczego on, taki zmęczony i wyczerpany, zamiast wracać do domu najkrótszą i prostą drogą, powrócił przez Plac Sienny, któredy wcale nie musiał iść [...]. Ale dlaczego — pytał siebie ciągle, — dlaczego takie ważne, takie dla niego decydujące, a jednocześnie takie w najwyższym stopniu przypadkowe spotkanie na Placu Siennym [...] mogło wywrzeć na cały jego los wpływ najbardziej decydujący i ostateczny?¹⁰

⁸ Oryginalny tytuł powieści Dostojewskiego *Преступление и наказание*, w tłumaczeniu dosłownym: *Przestępstwo i kara*, zawiera leksykalną paralelę z wyrazem przestąpić-przekroczyć, w języku rosyjskim: переступить i łączy się z pojęciem granicy — linii demarkacyjnej.

⁹ Ф.М. Достоевский: *Преступление и наказание*. Москва: Художественная литература 1983, s. 313. „Разве ты не тоже сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить [...]. Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной...”

¹⁰ Tamże, s. 59. „Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым

Negatywny wpływ obrazu Placu Siennego na psychikę Raskolnikowa uwarunkowany jest semantyką *skrajności-ostateczności-zbędności*, sprzężonej zarówno z poruszaniem w przestrzeni, jak i podjęciem działań. Motyw przypadkowego spotkania w tym właśnie miejscu, jak i wybór niewłaściwej *okrężnej drogi* zamiast *prostej*, ma charakter specyficznego zapętlenia i staje się metaforyczną eksplikacją niewłaściwej drogi życiowej. Graniczny aspekt przestrzeni Placu Siennego, który w przypadku losu Raskolnikowa wiąże się z feralnym *początkiem* w perspektywie popełnienia zbrodni, zostaje spolaryzowany z fatalną *perspektywą* losu Soni (*skończysz na Siennym*). Paralelizm przestrzeni otaczającej i przestrzeni wewnętrznej postaci cechuje ujemna semantyka granic — początku i końca, a także kolisty-okrężny-błądny ruch. Załamywanie się tradycyjnej hierarchii wartości moralnych uwarunkowane zostaje wspólnym mianownikiem *zła*. Urbanistyczna wizja otoczenia jako *błędnego koła* zintegrowana z losem postaci oraz utożsamianie przestrzennego pogranicza Placu Siennego z własnym progiem moralności nawiązuje do rozgrywającego się dramatu konieczności zła i wiąże się z dezintegracją wartości¹¹.

Trudne zmagania bohatera z samym sobą Dostojewski przedstawia w aspekcie semantyki *niepojmowania, niemożności* wytłumaczenia samemu sobie: *w żaden sposób nie mógł pojąć, ani wytłumaczyć sobie*. Za pośrednictwem symbolicznego aktu *przekraczania-wyboru* postaci nacechowanego semantyką *złego: drogi-miejsca-początku-końca* Dostojewski ukazuje metaforycznie ujętą antynomię kolidujących ze sobą wartości. Przestrzennym urzeczowieniem wewnętrznych rozterek postaci i towarzyszących im tragicznych poczynań jest motyw *zachodzącego słońca*, powiązany z mitologią i odzwierciedlający zasadnicze antynomie ludzkiej egzystencji. Motyw *słońca*, sugerujący negatywną *przemianę* w postępowaniu bohaterów, funkcjonuje w powiązaniu z biblijną symboliką *zachodu*: „łącząc w sobie znaczenie tego, co powinno być odrzucone [...] *zachód słońca* jest kolejnym określeniem wskazującym na negatywne skojarzenia związane z tym kierunkiem”¹². Sakralno-kulturowe treści tego motywu zbliżają nas do stanowiska Toporowa, który postrzega wielokrotnie powtarzający się motyw *zachodzącego słońca* w tekście Dostojewskiego jako element mitologiczny,

кратчайшим и прямым путём, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти [...]. 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 [...] могла [...] произвести самое решительное и самое окончательное действие на всю судьбу его?”

¹¹ H. Brzoza: *Dostojewski między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń: UMK 1995, s. 70. Struktura skłóconej świadomości człowieka XIX-wiecznego „[...] odzwierciedla swoiste kolizje odmiennych reguł myślenia [mitologicznego i *deskryptywnego*], odbijając się na literackiej interpretacji mitycznego i filozoficznego zarazem problemu zła”.

¹² L. Ryken: *Słownik symboliki biblijnej*, Warszawa: Vocatio 2003, s.1143.

powszechnie związany nie tylko z cyklicznymi zmianami, lecz sugerujący nadeciągające niebezpieczeństwo¹³.

Nacechowany semantyką predestynacji *zła* motyw *zachodzącego słońca* w tekście *Zbrodni i kary* niejednokrotnie powraca w kontekście *przechodzenia przez most-granicę* i poprzedza przełomową w poczynaniach Raskolnikowa scenę spotkania na Placu Siennym: „Przechodząc przez most spokojnie patrzył na Newę, na jaskrawy zachód jarzącego się, czerwonego słońca”¹⁴. Obraz rzeki, jako element demarkacyjny, połączony z motywem *przechodzenia przez most* implikuje w przestrzeni miasta krzyżującą się strukturę w postaci nakładania się linii. W aspekcie modyfikacji postawy bohatera tego typu nakreślenie figury w przestrzeni, uwarunkowane aktem przejścia, nie świadczy jedynie o charakterze czysto ruchowym i może być równoznaczne z *przekroczeniem* wartości moralnych związanych z wiarą — źródłem świadomości wyższej. Funkcjonujący na poziomie topografii urbanistycznej Petersburga motyw linii demarkacyjnej nakreślonej obrazami progów, mostów, skrzyżowań urasta do rangi kompozycyjnej dominanty, kojarzącej się z walką wewnętrzną lub dezintegracją psychiczną postaci. Odzwierciedlając wewnętrzny *dysonans* bohatera, „nieskończona podzielność [dyskretność] przestrzeni — *ruchomej*, migotliwej i niejasnej [...] wyraża się syntetycznie w owym kluczowym znaku wizualnym *progu* [bądź krzyża: podziału i przecięcia się odrębnych sfer]”¹⁵. Pogranicze zatem w poetyce prozy Dostojewskiego staje się wyrazem antynomii w psychice bohatera.

Motyw *przebywania Raskolnikowa na moście*, bądź *przechodzenia przez most* jako metafora psychicznego balansowania *na granicy przestępstwa i kary, upadku i moralności, grzechu i odkupienia* nawiązuje do konotacji biblijnych związanych z obrazem *rzeki*. Istotne jest, że „oprócz pełnienia funkcji granic fizycznych, rzeki mogły również wyznaczać granicy duchowe, ponieważ Bóg [...] często wybierał na miejsce spotkania z człowiekiem rzekę”¹⁶. Pojawiający się w opisie pejzażu Dostojewskiego, implicytny wątek dialogu postaci z Bogiem jest motywowany dodatkowo kontaminacją z obrazem *zachodzącego słońca*. Na modelującą funkcję tego motywu, jako widzącego wszystko oka Pana, Sędziego i Prawodawcy¹⁷ w aspekcie biblijnym, wskazują przemyślenia Raskolnikowa związane z zabójstwem lichwiarki: „Nieduży pokój [...] był w tej chwili jaskrawo oświetlony za-

¹³ В. Топоров: *Предистория литературы у славян*. Москва: РГГУ 1998, s. 69–70.

¹⁴ Ф. М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 59. „Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца”.

¹⁵ H. Brzozza: *Dostojewski myśl a forma*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie 1984, s. 56.

¹⁶ L. Ryken: *Słownik symboliki biblijnej...*, s. 887.

¹⁷ Tamże, s. 924. „Słońce jest symbolem widzącego wszystko — oka Pana, Sędziego i Prawodawcy”.

chodzącym słońcem. Wiec *wtedy* też będzie świeciło słońce!... — jak gdyby mimo woli przemknęło w umyśle Raskolnikowa¹⁸. Opozycja temporalna: w *tej chwili/będzie* uwarunkowana semantyką *wszechobecności-wszechwładności*: *teraz* i w *chwili zbrodni* sprzężona z motywem *zachodzącego słońca* wprowadza alegorię *rzucenia światła na zbrodnię*, niczym apokaliptyczny słoneczny żar, który pali grzeszników¹⁹.

Pojawiający się pięciokrotnie w przestrzeni *Zbrodni i kary* motyw *zachodzącego słońca* pełni zasadniczą rolę w kształtowaniu postawy moralnej postaci, ukazując ją w stanie napięcia dramatycznego, balansującą na skraju tego, co *jest*, i tego, co ma się dopiero *wydarzyć*. Motyw ponownego-cyklicznego pojawienia się obrazu *zachodzącego słońca*, oddziałującego na postać jako *sygnał ostrzegawczy*, odzwierciedla etycznie-psychologiczną rozterkę Raskolnikowa, dotycząca planowanej zbrodni. Zasadnicza antynomia ukryta w osobowości postaci zakłada dwoistość natury człowieka, trwającego w odwiecznej walce wewnętrznych sprzeczności — *dobra i zła*. Odzwierciedleniem konfliktu sprzecznych wartości jest pojawienie się w otoczeniu Raskolnikowa antropomorficznego obrazu *uderzającego* w mansardowe okno słońca: „patrzył nieobecny wzrokiem na ostatni różowy odbłask zachodzącego słońca, [...] na pewne odległe okienko gdzieś na mansardzie, po lewej stronie nabrzeża, które połyskiwało niczym płomień od uderzenia ostatniego promienia słońca...”²⁰.

Funkcja motywu *promienia słonecznego*, uwarunkowanego dynamiką *uderzenia w okno*, wprowadza z jednej strony alegorię dokonanej przez Raskolnikowi *zbrodni*, z drugiej zaś, implikuje biblijny motyw *kary*, powiązany z symboliką obrazów *słońca-sędzi-Sądu ostatecznego*: „Ale wam, którzy się boicie imienia mego, wznijdzie słońce sprawiedliwości”²¹. Nieprzypadkowe konotacje wprowadza również atrybut *ostatniego (promienia)*, który można przyjąć za paralelę z motywem *sądu ostatecznego*, odsyłającym również do proroctwa *ostatniej* księgi Nowego Testamentu. W kontekście motywu oddziaływania *promieni słonecznych* istotną rolę odgrywa przestrzenna relacja *góra/dół* obrazująca polaryzację wartości. W otaczającej bohatera przestrzeni następuje ich wyraźne wzniesienie ku aksjologicznej górze — opartej na boskim Absolucie, podczas gdy w przestrzeni wewnętrznej ulegają one wypatrzeniu i podążają w kierunku przeciwnym. Uwarunko-

¹⁸ Ф.М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 7. „Небольшая комната [...] была в эту минуту ярко освещена заходящим солнцем. И тогда, стало быть, также будет солнце светить!... — как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова”.

¹⁹ L. Ryken: *Słownik symboliki biblijnej...*, s. 924.

²⁰ Ф.М. Достоевский: *Преступление и наказание...*, s. 161. „Отрешённо смотрел он на последний розовый отблеск заката [...], на одно отдалённое окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение...”.

²¹ Malahiasz 4,2. W: *Biblia Święta*. Madison: K. Tauchnitz 1846.

wany przestrzennym oddziaływaniem *odblasku-promienia zachodzącego słońca* wewnętrzny konflikt przeżyć bohatera jest odzwierciedleniem przeciwstawnych wektorów sił kolejnych opozycji: wartości religijne–wartości świeckie, wiara–ateizm, moralność–amoralizm, światło–ciemność. Istotne jest, że elementy obrazowości związanej z motywem *słońca* ujawniają ukryte w świecie wewnętrznym postaci antynomie sprzecznych wartości, ciężących z jednej strony ku *duchowej przemianie*, z drugiej zaś ku *amoralnym przekroczeniom-przestępstwu* i figurują jako zaczerpnięte „z mitu o bogu słońca, który w różnych formach występował w całym świecie śródziemnomorskim, ukazując zmagania dobra ze złem”²².

Jako odwieczny symbol, głęboko zakorzeniony w kulturze, *słońce* uosabia blask i płomień poza zmysłami, językiem, śmiercią — poza czasem. Związane z tym motywem modyfikacje mają zasadniczy wpływ na charakterystykę postaci w twórczości zarówno Dostojewskiego, jak i Dickensa. Przykładem kreowania postawy moralno-estetycznej bohaterów za pośrednictwem obrazu *słońca* może służyć motyw *słońca wschodzącego* w tekście Dickensa. W powieści *Oliwer Twist* antynomia upadku i moralności związana jest z funkcją motywu *naświetlenia* zbrodni i wymierzenia kary. Ambiwalencja motywu *słońca* nawiązuje do obrazowości biblijnej, gdyż przeciwstawność jego atrybutów, odzwierciedla: „moralny i przestrzenny kontrast pomiędzy wschodem [poetycką paralełą nieba] i zachodem [poetyckim odpowiednikiem Szeolu — Piekła]”²³. Motyw *słońca* jako *słońca wschodzącego* w przestrzeni londyńskiego tekstu Dickensa wprowadza pozytywne konotacje cechujące postać zamordowanej przez Sikesa kobiety — Nancy:

Słońce — jasne słońce, które przywraca człowiekowi nie tylko światło, lecz nowe życie, nadzieję i siłę witalną — olśniewającym blaskiem rozbłysło nad ludnym miastem w swej czystej, promiennej chwale. Przez kosztowne barwione szyby i przez okienka zaklejone papierem, przez kopułę katedry i spróchniałe szczeliny jednakowo przeświecały jego promienie. Oświeciło też pokój, w którym leżała zamordowana kobieta. Choć morderca próbował do tego nie dopuścić, strumień słońca wpłynął do izby. Jeżeli widok był przerażający w bladym świetle świtu, jakimż był teraz, w całej tej powodzi światła!²⁴.

²² L. Ryken: *Słownik symboliki biblijnej...*, s. 924.

²³ Tamże, s. 1143.

²⁴ Ch. Dickens: *Oliver Twist*. Harlow: Longman Group Limited 1984, s. 372. “The sun — the bright sun, that brings back, not light alone, but new life, and hope, and freshness to man — burst upon the crowded city in clear and radiant glory. Through costly-coloured glass and paper-mended window, through cathedral dome and rotten crevice, it shed its equal ray. It lighted up the room where the murdered woman lay. It did. He tried to shut it out, but it would stream in. If the sight had been a ghastly one in the dull morning, what was it, now, in all that brilliant light!”

Paradygmatyczny obraz *rozbłysku-olśnienia-przeświecania-przenikania* kształtuje pole wartości dodatnich — *przywracających nowe życie*, dominujące nad doczesną śmiercią, podnosząc tym samym aksjologiczną rangę cech postaci zamordowanej dziewczyny. Ukazany w chwili poprzedzającej śmierć zamiar *odstłonięcia okna* przez Nancy, by *ujrzeć słońce*, jak i jego inwariant *niedopuszczenia do tego przez Sikesa* skupia archetypowo-sakralne konotacje *słońca* jako *jawności-światła dziennego-prawdy* chroniącego człowieka przed amoralnością doczesnej egzystencji. Cechujące obraz *słońca wschodzącego* przejawy harmonii etycznej występują w opozycji z harmonią zakłóconą — aktem woli Sikesa — *próbował [słońce] nie dopuścić*. Zakłócenie porządku na tle aktualizacji *światło/ciemność, życie/śmierć* zdominowane przez harmonizujące (w aspekcie sakralnym) działanie *słońca* zostaje wzmocnione w zestawieniu z motywem *Boga*: „zasłona — Nansy próbowała ją odsunąć, by wpuścić światło, którego już nigdy nie ujrzy — nadal zakrywała szybę. Leżało to prawie pod oknem [...]. Boże, i właśnie to miejsce było zalane słonecznym światłem!”²⁵. Ujawniający dramatyczne przeżycia, motyw porannego *słońca, Boga, światła-emanacji* znajduje odzwierciedlenie w kontekście biblijnym, gdyż „światło poranka było czasem, w którym ujawniały się dramaty nocy: lewita odkrył na progu domu zwłoki swej żony”²⁶.

Nawiązując do transcendentnego wymiaru istnienia, Dickens przedstawia poszczególne elementy pejzażu miejskiego, a także warunki przestrzenno-przyrodnicze jako metonimiczny lub metaforyczny obraz postaci. Obraz *oczu* zamordowanej dziewczyny — wytwór wyobraźni-umysłu Sikesa, nacechowany semantyką *prześladowania*, zarówno podczas ucieczki, jak i w chwili jego śmierci, tworzy różnorodne implikacje przestrzenne. Paradygmatyczny charakter tego obrazu ujawnia się w wyniku połączenia szeregu metonimiczno-antropomorficznych przekształceń: *oczu-dziewczyny, oczu-miasta, miasta-ludności, słońca-Boga*. Motyw *słońca-Boga-światła-oczu* obdarzony semantyką *wszechobecności-wszechwidzialności-przenikliwości* w zestawieniu z alegorycznym rażeniem Sikesa *gromem-błyskawicą* nawiązuje do metaforyki apokaliptycznej, gdyż Św. Jan będąc na *Wyspie*, zwanej Patmos ujrzął obraz „kogoś podobnego do *Syna Człowieczego*” — Sędzi, „a oczy Jego jak płomień *ognia*”²⁷. Obraz *oczu-Sędzi-płomienia-ognia* jako wariant paradygmatu *oczy-zamordowana dziewczyna-ludność-miasto* funkcjonuje w kontaminacji z motywem *egzekucji publicznej* w postaci metafory

²⁵ Tamże, s. 373. „There was the curtain still drawn, which she would have opened to admit the light she never saw again. It lay nearly under there [...]. God, how the sun poured down upon the very spot!”

²⁶ L. Ryken: *Słownik symboliki biblijnej...*, s. 985.

²⁷ *Apokalipsa Św. Jana* 1;9–14. W: *Biblia Tysiąclecia*. Red. A. Jankowski. Warszawa: Pallottinum 1980.

rażenia gromem-błyskawicą-strzałą: „Znów te oczy! — zawołał nieziemskim wrzaskiem. Oszołomiony, niczym rażony piorunem, stracił równowagę i runął z dachu. Pętla, która znalazła się na jego szyi, ściągnęła się pod ciężarem ciała, napinając się mocno jak cięciwa i błyskawicznie jak strzała”²⁸.

W świetle ideowo-etycznej logiki Dickensa odgrywający kluczową rolę motyw egzekucji publicznej skontaminowany zostaje z obrazem implicitnej *szubienicy* — narzędziem kary i atrybutem miasta, którego górą jest dach, dołem — fosa, połączone sznurem. Sikes „oparł stopę o wylot komina, owiązał go ciasno i mocno jednym końcem sznura, a z drugiego przy pomocy rąk i zębów w sekundę niemal zrobił mocną ruchomą pętlę”²⁹. Metaforyczna struktura *szubienicy* jako ekwiwalent mimetycznej *szubienicy*³⁰ — trwale wpisanej w przestrzeń londyńskiego pejzażu ulega semantyzacji na tle motywu *prześladowania przez tłum*: „zdawało się, całe miasto wysłało swą ludność, by przekląć mordercę”³¹. Motyw *wysyłania* ludności, powiązany z obrazem *słońca-Boga-światła-oczu* stanowi alegorię z solarnym motywem, pochodzącym z mitologii sumersko-akkadskiej przedstawiającym boga słońca Szamasza, który pełni rolę sędzi i pasterza ludzi³². Motyw *sądu-kary* połączony w powieści Dickensa z obrazem *szubienicy* wiąże się ze sposobem przedstawiania dwóch postaci obarczonych upadkiem moralności i straconych na oczach tłumu: Fagina i Sikesa³³. Uwarunkowany kinetyką przestrzenną, upadek o charakterze fizycznym metaforyzuje upadek moralny, na co wskazuje działanie wektorów kierunkowych utrwalaonych w kulturze średniowiecznej, kiedy to pojęcie „życia i śmierci, dobra i zła, błogosławionego i grzesznego, duchowego i świeckiego [...] miały określone ko-

²⁸ Ch. Dickens: *Oliver Twist...*, s. 401. „*The eyes again!* he cried in an unearthly screech. Staggering as if struck by lightning, he lost his balance and rumbled over the parapet. The noose was on his neck. It run up with his weight, tight as a bowstring, and swift as the arrow it speeds”.

²⁹ Tamże, s. 401. „He set his foot against the stack of chimneys, fastened one end of the rope rightly and firmly round it, and with the other made a strong running noose by the aid of his hands and teeth almost in a second”.

³⁰ Tamże, s. 423. Por. z motywem śmierci przez powieszenie Fagina: „Tłum popychał się klócił, żartował. Wszystko tętniło życiem za wyjątkiem pewnego ciemnego skupiska przedmiotów, które znajdowało się w centrum wszystkiego — czarnego podestu, poprzecznej belki i sznura, stanowiących ohydne narzędzie śmierci”. „The crowd were pushing, quarrelling, joking. Everything told of life and animation, but one dark cluster of objects in the centre of all — the black stage, the cross-beam, the rope, and all the hideous apparatus of death”.

³¹ Tamże, s. 378. “It seemed as though the whole city had poured its population out to curse him”.

³² *Мифы народов мира*. Т. 2. Москва: Большая российская энциклопедия 2008, s. 461.

³³ Ch. Dickens: *Oliver Twist...*, s. 401. Por. wątek egzekucji publicznej Fagina z motywem śmierci Sikesa, który leciał w dół trzydzieści pięć stóp, potem nastąpiło nagle szarpnięcie, straszliwy skurcz kończyn — i zawisł z otwartym nożem, ściśniętym w sztywniejącej dłoni. Stary komin zdrzął pod ciężarem, lecz wytrzymał. Morderca zawisł martwy na tle muru...

ordynaty topograficzne³⁴. Aksjologiczne nacechowanie ujemne, związane z charakterystyką postaci Fagina i Sikesa odzwierciedla konotacje moralno-religijne, implikując *potępienie-upadek-kłeskę* jednostki ludzkiej. Wiąże się to z przestrzennym projektowaniem przedstawiającym trajektorię ruchu postaci ciężącą ku płaszczyźnie dolnej — symbolizującej sferę *profanum*. W tym kontekście obszar *profanum* przeciwstawia się w przestrzeni Dickensa tekstowym atrybutom wysokości — *blasku-światłu-słońcu*, wskazując *sacrum* i semantyzując wątek etyczno-duchowy w kreowaniu postaci Nancy.

Zarówno Dickens, jak i Dostojewski kształtują świat swoich bohaterów w oparciu o problemy etyczno-egzystencjalne w odniesieniu do głębokich zasad moralności. W pewnych motywach i wątkach dopatrywać się można załączków idei jedności powszechnej chrześcijan, idealistycznych obrazów związanych z refleksją człowieka nad zagadką bytu. Spośród mnogości elementów przestrzenno-przyrodniczych za szczególnie istotny w procesie kreowania postaci Dostojewski uważa obraz *zachodzącego słońca* jako przestrzenną aktualizację etyczno-estetycznej postawy człowieka. Przykładem ujednoczenia własnej personologii literackiej z zamysłem kreowania postaci angielskiego pisarza jest wątek tekstu Dickensa przytoczony w powieści Dostojewskiego *Młodzik*:

Ach, Dołgoruki, czy czytał pan Dickensa *Magazyn osobliwości*? [...] pamięta pan tę scenę na końcu, kiedy oni — pomyłony starzec i ta urocza trzynastoletnia dziewczynka, jego wnuczka, po swojej fantastycznej ucieczce i tułaczkach, osiedlili się w końcu gdzieś na obrzeżach Anglii, nieopodal pewnej gotyckiej średniowiecznej świątyni [...] i oto pewnego razu zachodzi słońce, i to dziecko na kruchcie świątyni, całe zalane ostatnimi promieniami, stoi i patrzy na zachodzące słońce z cichą, zadumaną kontemplacją dziecięcej duszy, zdziwionej duszy, jak gdyby na jakąś zagadkę, ponieważ i jedno i drugie jest niczym zagadka — słońce, niczym myśl Boża, a świątynia niczym myśl ludzka... czyż nie? Ach, nie umiem tego wyrazić, lecz jedynie Bóg te pierwsze myśli u dzieci kocha... A oto, nieopodal niej, na schodkach, ten pomyłony starzec, dziadek, patrzy na nią nieruchomym spojrzeniem... Wie pan, nie ma tutaj nic szczególnego, w tym obrazie Dickensa, zupełnie niczego, lecz tego pan do końca życia nie zapomni, i to zostało w całej Europie — dlaczego? Oto piękno! Oto niewinność! Będąc w gimnazjum, czytałem wszystkie jego powieści. Wie pan, mam siostrę na wsi, jedynie rok ode mnie starsza... [...]. Siedzieliśmy z nią na tarasie, pod naszymi starymi lipami i czytaliśmy tę powieść, i tak samo zachodziło słońce, i nagle przestaliśmy czytać i przyrzekliśmy sobie, że będziemy tak samo dobrzy, że w nas też będzie piękno...³⁵.

³⁴ J. Abramowska: *Peregrynacja*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. J. Sławiński. Wrocław: Ossolineum 1978, s. 139.

³⁵ Ф. Достоевский: *Подросток*. Петрозаводск: Карелия 1983, s. 409. „Ах, Долгорукий, читали вы Диккенса «Лавку древностей»? ...там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились наконец где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора [...] и вот раз закатывается солнце,

Motyw *słońca* w przestrzeni artystycznej Dickensa i Dostojewskiego, który nawiązuje do struktury etycznej myśli i przeżyć człowieka, implikuje kilka kluczowych opozycji semantycznych. Stąd związana z tym obrazem spreczna symbolika atrybutów — wschodu i zachodu, a także aspekt idei dwóch zagadek — *słońca jako myśli Bożej i świętyni jako myśli ludzkiej*, traktująca o istotnej roli w ukazaniu moralności postaci załączków ideału *Złotego wieku* i zasadzie wspólnoty duchowieństwa europejskiego. Podobnie jak w twórczości Dickensa sposoby kreowania postaci w tekście Dostojewskiego polegają na skupieniu pierwiastków duchowego i materialnego, logicznego i metafizycznego, racjonalnego i emocjonalnego, które mają być kluczem do artystycznie opisanych zagadek ludzkiego bytu.

Татьяна Янковска

O WZAIMNYCH RELACJACH KATEGORII PRZESTRANIA I PERSONAŻA
W TEKście GORODA CHARLZA DIKKENSA I FEDORA DOSTOJEWSKOGO

Резюме

В статье рассматривается способ креации персонажа посредством семантической функции в пространстве на примере лондонского и петербургского текстов Чарльза Диккенса и Федора Достоевского. Семиотически существенными являются аллегорические и символические значения, которые придают пространственным образам и реляциям непространственное содержание.

Tatiana Jankowska

THE CORRELATIONS BETWEEN THE CATEGORIES OF SPACE AND CHARACTER
IN THE URBAN TEXT BY CHARLES DICKENS AND FYODOR DOSTOEVSKY

Summary

The article presents the way of creation a literary character in the aspect of semantic function in the artistic space by Charles Dickens and Fyodor Dostoevsky. As semiotically significant, there were taken into consideration allegorical and symbolic meanings that introduce non-spatial content into the spatial images and relations.

и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка - солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только Бог такие первые мысли от детей любит... А тут, подле нее, на ступеньках, сумасшедший этот старик, дед, глядит не нее остановившемся взглядом... Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего, но этого вы ввек не забудете, и это осталось во всей Европе — отчего? Вот прекрасное! Тут невинность! Я все в гимназии романы читал. Знаете, у меня сестра в деревне, только годом старше меня...[...]. Мы сидели с ней на террасе, под нашими старыми липами и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными [...]"