Teodora COMAN

Universitatea „Lucian Blaga“ din Sibiu, Facultatea de Litere şi Arte
“Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Idiotul. Romanul cel mai plastic al lui Dostoievski

The idiot: Dostoievski's most plastic novel

Despite of the fluid or musical structure of his novels, Dostoievski showed an utmost interest for some of the Renaissance masterpieces with biblical subjects such as the crucifixion. *Christ in the tomb*, the painting made by Hans Holbein the Young, produced such an astonishing impact on the writer, that he turned it into a narative central motif within one of his most important writings, *The idiot*, focused on the complex issue regarding the tension between aesthetisc and Christian ethics, idealism and scepticism. The painting can be considered an exphrasis, am image extremely relevant for the peculiar vision of the Russian novelist about the human being.

Keywords: Dostoyevsky, Holbein, novel, narrativeness, painting, biblical subject, crucifixion, literary motif
Institution's address: B-dul Victoriei, nr. 5-7, Sibiu, România, tel.: +40-229-21.55.56,
fax: +40-269-21-27-07, e-mail: *litere@ulbsibiu.ro*, web: http://litere.ulbsibiu.ro

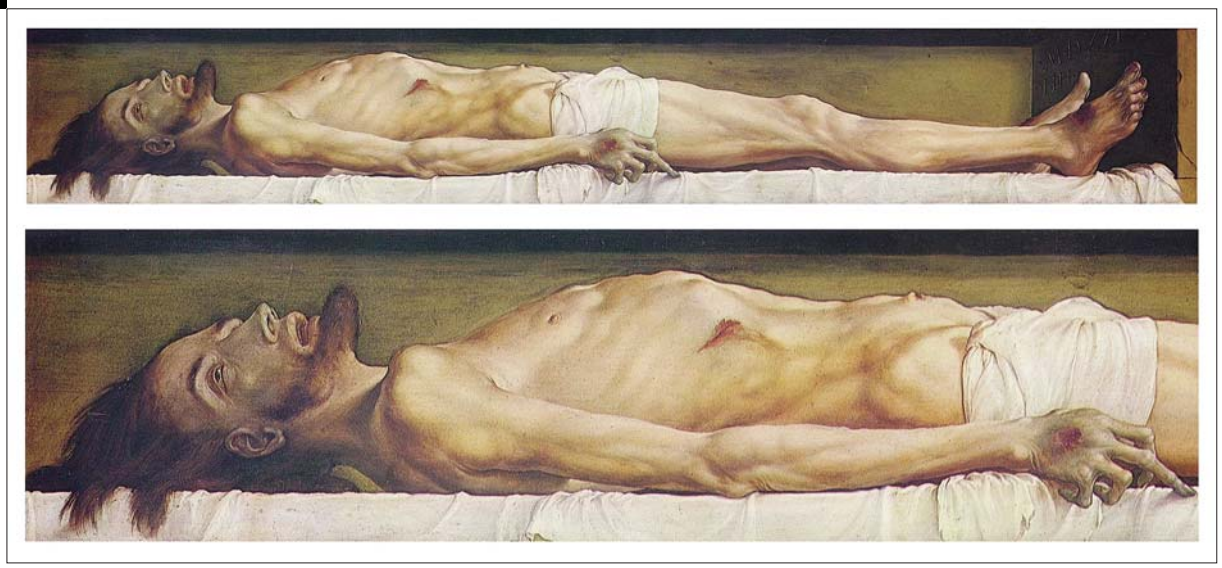
Personal e-mail: *tedicoman@yahoo.com*

Se ştie că Tolstoi i-a reproşat dintotdeauna lui Dostoievski scriitura dezlânată, lipsa de construcţie riguros-monolitică a subiectului, însă îi recunoaşte fără dubiu substanţa: “Pe cât de prost a scris deseori Dostoievski, pe cât de slabă şi nefinisată e latura tehnică, pe atât de multe a avut întotdeauna de spus!”[1] Aşadar, se certifică primatul vocilor care instituie polifonia delirantă în romanele celui trecut prin ocnă, numit de conte “intelectualul proletar”. În *Idiotul* se disting două asemenea voci, dar nu atât prin enunţarea unor idei, aşa cum ne-au obişnuit mai toate personajele lui Dostoievski, cât mai degrabă prin focalizarea pe propriile impresii declanşate de receptarea unui tablou cu totul şi cu totul special, “de un realism neîndurător”[2], respingător ca şi adevărul pe care Dostoievski l-a căutat toată viaţa sa. Vocea dublează un ochi extrem de ager şi de sensibil la celebrul *Christos în mormânt* (1521), aflat la Basel şi realizat de Hans Holbein cel Tânăr. Această pictură complexă şi atipică reprezintă o transpunere plastică extraordinară a raportului atât de tensionat dintre estetică - maniera plastică de reprezentare a lui Isus, înscris în categoria “mult prea omenescului”[3] - şi etica creştină, marcat de eşecul oricărei forme de idealism precum iubirea aproapelui sau nemurirea sufletului[4]. Dostoievski însuşi a rămas perplex în faţa tabloului într-o zi de august a anului 1867, moment consemnat cu atenţie de către Anna Grigorievna Dostoievskaia în memoriile sale, redescoperite în 1921:

”*În drum spre Geneva, am rămas pentru o zi la Basel ca să vedem, la muzeul de acolo, un tablou despre care îi vorbise cineva soţului meu. Era un tablou al lui Hans Holbein, care-l înfăţişa pe Isus Hristos, după ce a trecut prin suferinţele neomeneşti la care a fost supus, coborât de pe cruce şi intrat în descompunere. Faţa lui era umflată era acoperită de răni însângerate şi avea o înfăţişare îngrozitoare. Tabloul a produs o impresie covârşitoare asupra lui Feodor Mihailovici, care a rămas împietrit în faţa lui. (...)*”[5] Mai mult decât atât: soţul a încălcat distanţa regulamentară a receptării şi s-a suit pe un scaun, spre teama soţiei, care credea că *Fedia* al ei va fi pedepsit de autorităţile muzeului[6].

La câteva luni mai târziu, el începe să scrie romanul *Idiotul* chiar acolo, în Elveţia, mai precis în Geneva, şi îl termină doi ani mai târziu, în Florenţa. Cu siguranţă, Feodor Mihailovici a avut revelaţia unui ekphrasis al propriei estetici[7], născută din contestarea ideii lui Schiller conform căreia tot ce e frumos e cu necesitate şi sublim. Idealizarea excesivă a simbolului christic este dezavuată în capitolul VI al părţii a treia a romanului de către Ippolit:

“*Acesta [tabloul, n.n.] nu avea nimic din punct de vedere artistic, dar mi-a produs o nelinişte ciudată. Tabloul îl reprezenta pe Hristos de-abia coborât de pe cruce. Cred că pictorii şi-au cam luat năravul să-l zugrăvească de obicei pe Hristos şi pe cruce, şi coborât de pe cruce, încă mai având pe chip o nuanţă de neobişnuită frumuseţe; această frumuseţe încearcă să*



i-o păstrează în momentele de cumplită suferință. Însă în tabloul lui Rogojin n-a mai rămas nici urmă din acea frumusețe; e cadavrul unui om care a avut de suportat chinuri groaznice încă înaintea răstignirii, răni, torturi, care a fost bătut de străjeri, bătut de mulțime pe când își ducea crucea în spate (...)[8]

Confesiunile celor două personaje, Mîşkin şi Ippolit, devin, de fapt, discursivizări, textualizări în cadrul romanului ale aceleiaşi imagini obsesive[9] ale autorului şi, mai ales, ale aceleiaşi receptări înfrigurate, un *privilegium odiosum* căreia i se dă o expresie dramatizată inconfundabilă prin replica lui Mîşkin: "-*Tabloul ăsta! strigă subit prințul, sub impresia unui gând neașteptat. Tabloul ăsta! Păi din pricina acestui tablou, unii ar putea mai degrabă să-și piardă credința decât să se întărească în ea!*"[10]

Din acest motiv, dintre toate cărțile lui Dostoievski, *Idiotul* este considerată pe bună dreptate "cea mai picturală şi mai lirică", aspect cu atât mai surprinzător cu cât scrierile lui Dostoievski se pretează, prin structura lor extrem de fluidă, unui tipar mai degrabă muzical. Oricum, romanul se construieşte incontestabil pe un motiv vizual-plastic, "importat", în jurul căruia se construieşte dialectica gândului "smintit" al "frumuseții care ar putea mântui sau răsturna lumea"[11]. Nu pot fi trecute cu vederea şi alte detalii ce țin de plasticitatea intrinsecă a romanului: femeile sunt apreciate după un etalon pur pictural, căci bărbații se lasă subjugați mai degrabă de imagini decât de făpturi în carne şi oase, aşa cum este cazul prințului Mîşkin, rămas perplex în fața portretului Nastasiei Fillipovna. Bineînțeles că, sub imaginea aparentei perfecțiuni, se ascund caracterele acelea ireductibile, subterane, "nesăbuite", care pun la zid, ca de fiecare dată, "sărmana noastră gândire euclidiană", cum spune Şestov. De fapt, "frumusețea este greu de judecat", este "o enigmă", ca şi sufletul rus[12]. Alexandra Ivanovna, una dintre fiica Epancinilor, cu un rol de altfel şters, are ceva din Madona din Dresda a aceluiaşi Holbein. În schimb, pe sora ei cea mică, Aglaia, prințul nu o privește, pur şi simplu, ci o studiază, dar nu o poate face decât de la distanță, ca pe un veritabil obiect al contemplației estetice, aşa cum se procedează în fața unui tablou. Este acea frumusețe greu suportabilă, înspăimântătoare, înscrisă într-o teribilă dialectică a percepției[13]. Chiar şi femeile însele intuiesc acest adevăr, din moment ce Nastasia Filippovna îi scrie Aglaiei următoarele cuvinte: "Perfecțiunea nu poate fi iubită, ci doar privită".

Victor Ieronim Stoichiță şi Ion Ianoşi au analizat cu atenție impactul capodoperei din Basel asupra lui Dostoievski şi rolul ei interludic în cadrul scriiturii. Sunt reproduse exact aceleaşi citate din Confesiunea lui Ippolit ce ocupă o mare parte a capitolului al VI-lea din Partea a treia iar Stoichiță o destructurează în cele şapte fraze pentru a demonstra că avem de-a face, sub aparența unei critici de artă impresioniste, cu un veritabil discurs metacritic, în care se pune problema ireconcilierii "normei frumoase" şi a „excepției urâte", pe de o parte, şi a valorilor culturale occidentale cu cele răsăritene, pe de altă parte[14]. Tabloul se regăseşte şi în roman sub forma unei copii aflate deasupra uşii din locuința întunecoasă (o altă contextualizare a umbrei) a lui Porfion Rogojin. Şi prințul Mîşkin, şi Ippolit Terentiev oferă impresii percutante legate de contemplarea Mântuitorului mort, inclus într-o orizontală claustrantă cu totul neobişnuită, din care până aerul însuşi a dispărut odată cu ultima Lui suflare. De acum, aparține spațiului tenebros al subteranei. Crucii cu care am fost obişnuiți să domine centrul imaginii pe verticală îi ia locul o ingrată nişă, ca şi cum trupul răstignitului, atins de semnlele vizibile ale necrozei, ar fi pus problema unei acute crize de spațiu. O brutală compresie taie cadrul la limită, cu iritanta cruzime de flex a pensulei. Din cauza acestor mutații severe la nivelul reprezentării simbolului christic, nu e de mirare că receptarea celor două personaje ale lui Dostoievski – unul epileptic, Mîşkin, iar altul cu vocația sinuciderii şi bolnav de tuberculoză în ultimul stadiu,

Ippolit - ocupă un loc central în estetica şi psihologia romanului. Mai mult, mărturiile au rolul de a extinde şi umaniza, în acelaşi timp, imaginea prin flexibilizarea ramei, prin autoincuderea privitorului în scenă (fie el Mîşkin sau Ippolit) ca figură consternată de ceea ce vede, cu accent pe mimica propriei feţe, suplinind absenţa celor care L-au plâns, a lamentatorilor. Dacă aceştia încă se pot vedea în alte reprezentări atipice, cu accente naturalist-manieriste – mă gândesc la *Crucificarea* (1515) lui Matthias Grünewald (altarul din Isenheim, muzeul d'Unterlinden, Colmar) ori la *Jelirea lui Christos* (1490) a lui Andrea Mantegna, aflată la Milano (în ultima, ce-i drept, doar parţial, după legea tăierii din cadru, dar revoluţionară pentru acea vreme) - în tabloul lui Holbein nu se află nimeni alături de El. Dacă cei care au asistat *de facto* la răstignirea şi moartea Lui lipsesc, pot fi (auto)imaginaţi în afara spaţiului plastic. Şi Mîşkin, şi Ippolit îşi asumă acest rol; se apropie, empatic, de trupul inert pentru mai mult decât o simplă jelanie sau cutremurare. Ei au parte de o revelaţie teribilă care le zguduie universul interior, căci în lumea romanului lui Dostoievski nu se contemplă corect şi distant, după regula obişnuită a detaşării de subiect, ci printr-un act de delir receptiv, prin care şi Mîşkin, şi Ippolit devin comentatori fervenţi atât ai imaginii, cât şi ai sensului vieţii. De altfel, acelaşi principiu al acaparării sau al confiscării integrale a privitorului, smuls din liniştea lui indiferentă, este o condiţie sine qua non şi a lecturării romanelor. Pentru scriitor şi, implicit, pentru personajele sale, cu toţii pasionaţi de idei ca manieriştii, adevărata pictură trebuie să fie o "imagine de meditaţie", să pună sub semnul întrebării echilibrul lumii iar privitorul autentic trebuie să fie unul "dubitativ"[15]: " *privind tabloul acestui om chinuit, şi se iscă în suflet o întrebare specială şi curioasă: " (...) dacă toţi ucenicii Lui au văzut un cadavru exact ca acesta (şi negreşit trebuia să fie exact ca acesta), dacă l-au văzut viitorii apostoli importanţi, l-au văzut femeile care au mers în urma Lui şi au stat lângă cruce, toţi care credeau în El şi Îl divinizau, atunci cum au putut să creadă, privindu-I cadavrul, că acest mucenic va învia? Doar fără voie te gândeşti că, dacă moartea e atât de teribilă şi legile naturii sunt atât de puternice, atunci cum să le învingi? Cum să le învingi când acum nu le-a biruit nici chiar Cel care învingea până şi natura atunci când era în viaţă, căruia natura I se supunea, care a exclamat «Talifa koumi» şi fata s-a sculat, «Lazăre, vino afară» şi mortul a ieşit?»*"[16] Avem exemplul tipic al unei crize a imaginii, care poate la fel de bine să îşi asimileze şi reversul: imagine a crizei. Ba chiar mai mult: scriitura lui Dostoievski răstoarnă raporturile dintre tablou şi privitor. Dacă o pictură are anumite mecanisme interne de atragere a privitorului în spaţiul plastic, în *Idiotul* se întâmplă exact invers: tabloul este perfect integrat în spaţiul psihic al receptorului, al propriei mirări, al propriei spaime.

Imaginea reapare cu acelaşi impact psihic în *Confesiunea* lui Ippolit Terentiev. Diagnosticul lui adânceşte şi mai mult problema receptării într-un act de meditaţie, dus în zona unui scepticism crud: "*Când priveşti tabloul acesta, cercetându-l, natura ţi se năzare în chip de fiară enormă, mută şi neînduplecată, sau, mai bine zis, oricât de ciudată ar părea comparaţia, ca o maşină imensă, de construcţie modernă, care, dură şi insensibilă, a înşfăcat, zdrobind în măruntaiele ei, o fiinţă magnifică, fără preţ, – o fiinţă care ea singură preţuia cât întreaga natură cu legile ei, cât întreg pământul, care poate că n-a fost creat decât pentru a da naştere acestei fiinţe.*"[17]

Este foarte interesant cum se face trecerea la tabloul lui Hans Holbein în roman. Mîşkin ajunge în casa Epancinilor. Adelaida, fiica cea mijlocie a familiei, pictoriţă de ocazie aflată în lipsă de inspiraţie, îl roagă să îi dea un subiect pentru tabloul neînceput. Ceea ce oferă el nu e ceva domestic, intimist de genul naturii moarte sau a peisajului, adică a imaginii cuminţi în spiritul căreia erau educate domnişoarele de pension, ci descrierea feţei condamnatului din scena execuţiei din Lyon la care fusese martor. Se insistă pe expresia terifiantă din minutul dinaintea loviturii de ghilotină care comprimă întreaga viaţă şi care nu poate fi ştearsă prin cinismul suspendării execuţiei. Teroarea clipei s-a consumat incandescent în ochii condamnatului. Descrierile personajelor sunt, de fapt, "imagini textualizate", ekphrasis-uri ale unor proiecţii psihice, la limita suportabilului, în care trebuie redat cu toată forţa plastică fiorul zguduitor al vieţii: "*Pictaţi eşafodul astfel încât să se vadă de aproape numai ultima treaptă; condamnatul a călcat pe ea: capul, faţa albă precum hârtia, preotul întinde crucea, celălalt îşi întinde lacom buzele vinete şi priveşte şi – **ştie tot**. Crucea şi capul - iată tabloul, faţa preotului, a gâdelui, chipurile a două calfe ale lui şi câteva capete şi perechi de ochi jos; toate acestea pot fi pictate parcă în planul al treilea, în ceaţă, pentru detaliu… Acesta ar fi tabloul.*"[18xvi] Amintirile, imaginile psihice se recompun după principii plastice, dar nu pentru că prinţul ar avea neapărat o percepţie privilegiată, aşa cum s-ar putea crede, ci pentru a se compensa slăbiciunea abstractizării. În locul marilor idei, el oferă mai degrabă subiecte ideale. În plus, trebuie remarcată ironia care face din fiecare personaj o fiinţă incompletă: Adelaida este în criza unui subiect pentru tabloul ei, deşi dispune de talentul plastic şi de instrumentele de reprezentare; Mîşkin are subiectul, dar îi lipseşte abilitatea de a-l transforma într-un tablou.

Aşadar, trecerea de la un tablou ipotetic, dezirabil la cel concret al lui Holbein, existent atât în spaţiul real al muzeului din Basel, cât şi în spaţiul romanului, s-a realizat prin "clipa de groază", prin aceeaşi stare a martorului perplex. Cu câtă precizie se redă schema compoziţională a acestei scene, subiect al unui tablou niciodată realizat! Aşa cum Borges descrie cărţi pe care nu le-a văzut, aşa şi personajele lui Dostoievski: imaginează tablouri pe măsura gustului lor "smintit". Tabloul lui Holbein devine, în aceste condiţii, modelul iconografic perfect pentru roman, în faţa căruia actul de receptare e scos din indiferenţa obişnuită şi devine

un efort de privire, marcat de inconfundabila spaimă mistică dostoievskiană.

Nu în ultimul rând, romanul pune problema unei revizuiri a însuşi reprezentării simbolului christic. Ceea ce propune Ippolit este o manieră aproape laică, intimistă de configurare. Copilul iese din sfera maternă a Fecioarei şi devine un companion al lui Isus:

"*Zugravii de icoane Îl picteaz㠄 toţi pe Isus conform tradiţiilor evanghelice; eu L-aş picta altfel; L-aş reprezenta singur - doar Îl lăsau singur ucenicii lui câteodată. Aş lăsa cu El doar un copil mic. Copilul s-ar juca lîngă El; poate, I-ar povesti ceva în vorbirea lui copilărească. Hristos l-a ascultat, dar acum a căzut pe gânduri; fără voie, uitată, mâna Lui a rămas pe creştetul blond al copilului. Priveşte în depărtare, spre orizont; un gând măreţ că întreaga lume se oglindeşte în privirea Lui; chipul îi e trist. Copilul a tăcut, şi-a pus coatele pe genunchii Lui şi, sprijinindu-şi obrazul în palmă, şi-a ridicat căpşorul şi, îngândurat, cum cad copiii câteodată pe gânduri, priveşte ţintă la El. Soarele asfinţeşte… Iată tabloul meu!*"

V.I. Stoichiţă remarcă un paradox: romancierul nu pomeneşte de icoanele ruseşti. Dă impresia că evită orice referire la imaginile răsăritene înfăţişându-l pe Isus mort. În schimb, insistă pe maniera atipică de configurare a Christului de la Basel în condiţiile în care scriitorul detesta valorile occidentale. Începutul şi sfârşitul romanului sunt marcate de două reprezentări total diferite: Christul lui Holbein şi icoana lui Ippolit. "Icoana reprezintă norma de reprezentare, iar Christul lui Holbein, excepţia" - spune Stoichiţă. Adică exact polii scriiturii lui Dostoievski, ceea ce face ca paradoxul să devină… regulă.

Note:

1. Dostoievski şi Tolstoi. Poveste cu doi necunoscuţi, Fundaţia Culturală Ideea Europeană, p. 126.
2. Sintagma aparţine personajului Ippolit Terentiev.
3. În *Dostoievski.Tragedia subteranei*, cap. *Idiotul*, Ion Ianoşi foloseşte formula paradoxală cea mai potrivită: "fiinţa perfectă în imperfecţiunea sa lumească" (p. 99).
4. "Atât omul, cât şi naţiunea nu pot exista fără o idee supremă. Însă pe pământ există numai o *singură idee*, şi anume, cea referitoare la nemurirea sufletului uman, căci celelalte idei superioare, mulţumită cărora omul trăieşte, *derivă din toate acestea*."- Dostoievski cit. de Lev Şestov, *Filosofia tragediei*, cap. *Dostoievski şi Nietzsche*, p. 235. În *Însemnări din subterană*, Dostoievski mărturiseşte că frumosul şi sublimul au constituit dintotdeauna pentru el "fructul oprit". De aici până la afirmaţia "Nu îmi rămâne decât să-mi creez propria perfecţiune", nu mai era decât o chestiune de timp.
5. Cit. de V.I. Stoichiţă în *Efectul Don Quijote*, cap. *Un idiot în Elveţia. Ipostaze ale imaginii la Dostoievski*, p. 328.
6. V.I.Stoichiţă, op. cit., p. 332.
7. Fragment al scrisorii din 26 februarie/ 10 martie 1869 adresată lui N.N. Strahov reprodus de Ion Ianoşi în *Dostoievski. Tragedia subteranei*, p. 99: "Eu privesc realitatea în artă într-un mod deosebit, şi ceea ce majoritatea consideră aproape fantastic şi excepţional, pentru mine este uneori însăşi esenţa realităţii. Caracterul cotidian al evenimentelor şi concepţia stereotipă la adresa lor nu înseamnă încă, după părerea mea, realism, ba chiar dimpotrivă."
8. F.M. Dostoievski, *Idiotul*, p. 456. Toată tensiunea romanului derivă dintr-un adevăr întuit de Şestov: dezavuarea, distrugerea nu este căutşi de puţin mai simplă, ci cu mult mai dificilă decât creaţia. (vezi *Filosofia tragediei*, p. 190).
9. Ion Ianoşi detaliază în *Dostoievski. Tragedia subteranei* "tirania" receptării, selecţia radicală cu care Dostoievski ia act de capodoperele occidentale. Trece insensibil pe lângă multe pânze celebre pentru că nu regăseşte nimic din stilistica umbrelor structurale ale fiinţei sale. În schimb, picturile care îi plac (semnate de Rembrandt, Murillo, Coreggio, Carracci, Tizian) devin obsesive prin modul în care îl confiscă, prin efectul hipnotic şi transpunerea într-o contemplare paroxistică, ek-statică. Aşadar, adevărata revelaţie se produce prin descoperirea picturii renascentiste cu tematica biblică, în special cea a răstignirii (vezi p. 92-96).
10. F.M. Dostoievski, op. cit., cap. VI al Părţii a doua, p. 244.
11. Replica Adelaidei din *op. cit.*, p. 92.
12. Replica lui Mîşkin din cap. VII al Primei Părţi, op. cit., p. 87.
13. "- Sunteţi extraordinar de frumoasă, Aglaia Ivanovna. Sunteţi atât de frumoasă, încât îi e frică omului să vă privească!" (replica lui Mîşkin în op. cit, p. 87).
14. V.I. Stoichiţă, *Efectul Don Quijote*, cap. *Un idiot în Elveţia*, p. 336 şi urm.
15. În *Creatorul şi umbra lui*, V.I.Stoichiţă trasează pe scurt liniile specifice reprezentării manieriste, aşa cum o făcuse şi în *Pontormo şi manierismul*: arta nu mai cercetează realul, ci imaginarul; lumea imaginarului este una dificilă; în faţa operei primează nu atât contemplarea, cât dificultatea; rolul imaginii nu este de a desfăta, ci de a intriga, căci întâlnirea dintre eu şi imaginea ca alteritate a sinelui sfârşeşte printr-o cădere în neant (vezi p. 194-195).
16. F.M. Dostoievski, op. cit., p. 456 şi urm. De altfel, Ion Ianoşi accentuează fobia omului din subterană faţă de legile naturii, cu stupida lor necesitate (vezi *Dostoievski.Tragedia subteranei*, p. 39).
17. F.M. Dostoievski, op. cit., p. 457.
18. Op. cit., p. 74.

Imagine: Hans Holbein cel Tânăr, *Christos în mormânt*, şi un detaliu, 1521–22. Kunstmuseum Basel.
Sursa: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/The_-Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb%2C_and_a_detail%2C_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg

Bibliography:

F.M. Dostoievski, *Idiotul / The Idiot,* IInd ed., transl. and annot. by Emil Iordache. Iaşi: Polirom, 2007.

Victor Ieronim Stoichiţă, *Un idiot în Elveţia. Ipostaze ale imaginii la Dostoievski / An idiot in Switzerland. Hypostases of the image at Dostoievski*, in *Efectul Don Quijote / The Don Quixote effect*, Bucureşti, Humanitas, 1995.

Ion Ianoşi, *Dostoievski. Tragedia subteranei / Dostoyevsky. The Tragedy of Underground* (chap. II, *Idiotul / The Idiot*), Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2004.

Ion Ianoşi, *Dostoievski şi Tolstoi. Poveste cu doi necunoscuţi / Dostoyevsky and Tolstoy. Story with two strangers* Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, 2004.

Lev Şestov, *Filosofia tragediei / The philosophy of tragedy*, Bucureşti: Univers, 1999.