

DOSTOJEWSKI EN " HET GOUDEN TIJDPERK"

Richard Peace, Universiteit van Hull

In het zogenaamde "verbannen hoofdstuk" van "De Boze Geesten" beschrijft Stavrogin een welhaast mystieke ervaring die hij Duitsland had.



Ik droomde een droom, die totaal onverwacht voor mij was, omdat mij nooit zoiets was overkomen. In het museum in Dresden hangt een schilderij van Claude Lorrain, dat volgens de catalogus, volgens mij, "Acis en Galatea" heet, maar ik heb het altijd "het Gouden Tijdperk" genoemd, maar ik weet niet waarom. Ik had het al eerder gezien en nu, drie dagen geleden, had ik het op mijn doorreis opnieuw ontdekt. Over dat schilderij heb ik gedroomd, maar niet als een schilderij, maar alsof het in feite echt was

Het is een gedeelte van de Griekse archipel, er zijn vriendelijke blauwe golven, eilanden en kliffen, een

bloeiende kustlijn, een magisch panorama in de verte en een wenkende ondergaande zon. Je kunt het niet in woorden uitdrukken. Hier is, bewaard in zijn herinnering, de wieg van de Europese mens. Hier waren de eerste mythologische taferelen, zijn paradijs op aarde.....Hier leefden prachtige mensen. Zij ontwaakten en gingen weer slapen, gelukkig en schuldeloos. Hun vreugdevolle gezang vulde de wouden. Een grote overvloed van nog niet aangeboorde energie ging op in liefde en onbevungen vreugde. De zon baadde deze eilanden en zee in haar stralen, verblijd door haar prachtige kinderen. Een schitterende droom! Een verheffende dwaling. De meest onwaarschijnlijke van alle dromen die er ooit geweest zijn, en waar het hele mensdom al zijn energie zijn hele leven lang aan gewijd heeft, waarvoor het alles opgeofferd heeft, waarvoor het mensen heeft gekruisigd en profeten heeft vermoord, zonder welke volkeren niet willen leven en zelfs niet dood kunnen gaan. Het was alsof ik al die gevoelens in die droom doorleefde. Ik weet niet wat ik precies droomde, maar de kliffen, de zee en de schuine stralen van de ondergaande zon – alles leek ik nog te zien toen ik wakker werd en mijn ogen opende, die voor het eerst in mijn leven letterlijk baadden in tranen. Een tot dan toe onbekend gevoel van geluk doorstroomde mijn hart, tot een punt waarop het zelfs pijn deed. Het was al laat op de avond en door het venster van mijn kleine kamer en het groen met de bloemen op de vensterbank stroomde een hele bundel schitterende stralen van de ondergaande zon naar binnen en baadde me in het licht. Snel sloot ik mijn ogen weer, alsof ik ernaar smachtte de voorbijgane droom terug te laten keren, maar plotseling zag ik, als het ware middenin het heldere, heldere licht, een soort klein vlekje. Het kreeg vorm en opeens werd ik een nietig spinnetje gewaar. Ik herinnerde me meteen dat het op een geraniumblad zat toen de schuine stralen van de zon ook zo naar binnen vielen. Het was alsof er zich iets scherp in me stortte en ik ging overeind op het bed zitten.....Precies zoals toen! Ik zag voor me (o, niet in werkelijkheid! O was het maar, o was het maar een spookverschijning!) ik zag Matresha voor me staan, uitgemergeld en met koortsachtige ogen, precies als toen..., toen ze op de drempel voor me stond, en met haar hoofd naar me knikte en haar kleine vuistje naar me ophief. (1)

Dezelfde droom, geïnspireerd door exact hetzelfde schilderij, wordt bijna woord voor woord beschreven door een van de andere van Dostojewski's dolende, verwesterde edellieden – Versilov in "De Jongeling". Voor beide mannen wordt de idylle die ze in hun droom vluchtig zagen bijna onmiddellijk teniet gedaan, hoewel het verschillende vormen aanneemt.

In waaktoestand wordt Stavrogins droom over het Gouden Tijdperk uitgewist door een symbool van individuele schuld – hij zag het kleine rode spinnetje toen de veertien jaar oude Matresha zelfmoord pleegde. Voor Versilov verandert de zonsondergang in zijn droom op de eerste dag van de Europese mens, in waaktoestand in de zonsondergang op de laatste dag van de Europese mens. Versilov merkt

bij zichzelf op: “Juist toen leek het alsof er in heel Europa een doods-klok gehoord kon worden” en hij zegt dat hij niet alleen de Frans-Pruissische oorlog op het oog had, of het in brand steken van de kunstschaten van de Tuilleries door de Parijse Commune, maar zijn eigen voorgevoel dat het hele aangezicht van de oude Europese wereld zal vergaan en dat dat voor hem, als Russische Europeaan ondenkbaar is. (2)

Een veel uitgebreidere interpretatie van de droom van het Gouden Tijdperk staat in een verhaal dat voor het eerst verscheen in “Het Dagboek van een Schrijver” uit 1877 – “De Droom van de Belachelijke Man”. Het landschap van de droom is hetzelfde, hoewel in dit geval niet specifiek naar het schilderij van Claude Lorrain verwezen wordt. (3) In dit geval echter, slaat de hoofdpersoon de idylle niet alleen als dromer gade. De uitspraak uit de vroegere versies “het was alsof ik al deze gevoelens in die droom doorleefde” (4) krijgt een verhalend gewicht. De belachelijke man ervaart de idylle onmiddellijk doordat hij temidden van de mensen uit het Gouden Tijdperk leeft. Helaas brengt hij de waarden van een “moderne Russische progressieve en verachtelijke St. Petersburger” met zich mee. “Hij bederft de mensen uit het Gouden Tijdperk! Onder zijn invloed doorlopen ze alle opeenvolgende stadia van de beschaving, die West Europa zelf ook doorlopen heeft, zodat de vernietiging van de idylle het voorgevoel van Versilov van “de zonsopgang op de laatste dag van de Europese mens” met een gevoel van persoonlijke schuld verenigt, net als wat Stavrogin plotseling onder ogen ziet. De relatie van de persoonlijke schuld van Stavrogin met het onvermogen van de beschaafde westerse mens een “werkzame liefde” te betonen, lijkt welhaast uitgesproken. Want het is na zijn weigering het kleine verdrietige meisje te helpen, dat “de belachelijke man” die droom heeft, alsof het een antwoord was op die daad van gevoelloze onverschilligheid. De droomervaring verandert zijn houding radicaal en de slotwoorden van het verhaal bakenen typografisch af wat er eerder gebeurd is: “Maar ik heb dat kleine meisje gezocht en gevonden.....En ik zal doorgaan! Ik zal doorgaan!”

In het begin van het verhaal blijkt de belachelijke man een nihilist te zijn. Zijn filosofie van *vse ravno* lijkt op de morele onverschilligheid waartoe Stavrogin zich bekeert. Op dezelfde manier speculeert Stavrogin, die in “Boze Geesten” het boegbeeld voor de nihilisten is, over het gevoel van onkwetsbaarheid dat je op aarde zou kunnen hebben, als je iets gek of misdadigs op de maan had gedaan, (5) maar de ethische implicaties van zo’n ruimtereis zijn voor “De Droom van de Belachelijke Man” veel fundamenteeler. Deze nihilist wordt (al was het maar in een droom) naar een andere wereld overgebracht en het leven dat hij daar ziet en zijn eigen handelen op die planeet, raken hem diep als hij weer op aarde is teruggekeerd.

Hij beschrijft zichzelf als een Trichinella wat betreft de invloed, die hij op de levens van die mensen die die ververwijderde planeet bewonen, heeft gehad. De Trichinella is een worm die zowel varkens als mensen kan aantasten en deze zelfidentificatie door de belachelijke man suggereert diezelfde allegorie van “nihilisme” die achter “De Demonen” ligt – de parabel van de Gadareense zwijnen (Matth. 8: 28-34) Het zinspeelt ook op een andere droom – de droom die door Raskolnikov ervaren wordt in de Epiloog van “Misdaad en Straf”: de droom over een ziekte die Europa wegvaagt, een epidemie van nihilisme, die ook aan de Trichinella wordt toegeschreven. (6)

Door zijn “Gouden Tijdperk” aan te bieden als een weerlegging van het nihilisme, is Dostojewski, net als elders in zijn geschriften, duidelijk bezig met polemieken, en verder is het duidelijk dat door middel van een droom de volmaakte mens ten tonele wordt gevoerd; want de volmaakte maatschappij van de nihilisten (om die term maar eens ruim te gebruiken) wordt ook in een droom uitgebeeld: de Vierde Droom van Vera Pavlovna in “Wat moet er gedaan worden?” Voor de karakters uit de roman van Chernyshevsky kan het Gouden Tijdperk alleen maar in de toekomst liggen. Zoals Kirsanov tegen Lopukhov zegt:

het Gouden Tijdperk – komen zál het, Dmitry, dat weten we, maar het ligt nog in de toekomst. Dat ijzeren tijdperk gaat nu voorbij, is bijna voorbij, maar dat gouden is nog niet aangebroken. (7)

Vreemd genoeg blijkt het symbolische metaal van deze gouden eeuw uiteindelijk geen goud maar aluminium te zijn. De droom van Vera Pavlovna onthult dat de volmaakte maatschappij van de

toekomst gehuisvest is in kristallen paleizen (ergens gebruikt Chernyshevsky inderdaad de term khrustal'nyi dvorec) van gietijzer en glas, of aluminium en glas. Zo'n architectuur bestond toen nog niet, maar Chernyshevsky erkent dat er een aanduiding van is in "het paleis dat op de Sydenham Heuvel staat." (8)

"Wat moet er gedaan worden?" werd gepubliceerd in 1863 en in datzelfde jaar gaf Dostojewski zijn "Winterse Opmerkingen over Zomerse Indrukken" uit, waarin het Crystal Palace in Londen niet wordt gezien als een belichaming van een grote prestatie van architectuur en wetenschap, maar als een soort nepideaal voor de mensheid, dat bestreden moet worden



Het Crystal Palace, de Wereldtentoonstelling....Ja, de tentoonstelling is opmerkelijk. Je voelt de huiveringwekkende kracht die hier is samengeballd, als een zwerm, al die ontelbare aantallen mensen, die van overal ter wereld samengekomen zijn. Je bent je bewust van een gigantisch idee; je voelt dat hier al iets bereikt is, dat hier een overwinning en triomf gevierd worden. Toch is het alsof de angst voor iets anders je bekruipt. Hoe los je er ook van staat, om een of andere reden beangstigt het je. Toch denk je dat het eigenlijk geen ideaal is dat er bereikt is. Betekent dit niet het einde? Is dit nou die "ene gemeenschap" ? Moet je dit eigenlijk niet als de totale waarheid aanvaarden en sprakeloos zijn? Dit is allemaal zo triomferend,

zegevierend en trots, dat het lijkt alsof je ziel verkrampd en bevangen wordt. Je kijkt naar die honderdduizenden, al die miljoenen mensen, die hier gedwee samenstromen uit alle hoeken van de aarde – mensen die hier met één gedachte gekomen zijn, die met een rustige vastberadenheid in dit kolossale paleis samendrommen, en je voelt dat hier eindelijk iets bereikt is; het is bereikt en dit is het einde. Het is een scène uit de Bijbel, en roept een herinnering aan Babel op: een profetie uit de Apocalyps die voor je ogen in vervulling gaat. Je voelt dat het vraagt om een eindeloze hoeveelheid spirituele tegenkracht en verwerping, om niet te bezwijken voor en je over te geven aan de indruk die het maakt; om niet te buigen voor de feiten en Baäl tot een afgod te maken – dat betekent dat je het niet als je ideaal te accepteert. (9)

De kracht van dit beeld staat voor Dostojewski buiten kijf, maar toch voelt hij dat het Crystal Palace verworpen moet worden, wat het ook aan spirituele energie zou moeten kosten om dat te doen. Ongeveer een tiental bladzijden verder brengt hij behoedzaam een ander mogelijk Utopia naar voren, niet een gebaseerd op ratio en wetenschap, maar op het denkbeeld van mensen die van elkaar houden. Het individu draagt zijn rechten aan zijn medebroeders over en zij staan op hun beurt in voor zijn individualiteit en vrijheid ("Bemint elkander, en dit alles zal u bovendien geschonken worden." Matth. 6:33):

Heren, hier ziet u dat er inderdaad een Utopia is! Alles is gebaseerd op gevoel, op de natuur en niet op de ratio. Het is, zoals u ziet zelfs een soort vernedering voor de ratio. Wat denkt u? Is dit een Utopia of niet? (10)

Vergeleken met zijn hartstochtelijke vloed van overpeinzingen over het Crystal Palace, lijkt de presentatie van dit alternatieve Utopia nogal tam, bijna beschaamd. Het is heel terecht dat hij aarzelt: wat hij voorstelt is maar weinig meer dan een romantisch cliché, een rudimentair Rousseau-isme. Het lijkt inderdaad alsof Rousseau, met zijn cultus van het gevoel en Voltaire, de kampioen van de ratio, een bijna symbolische betekenis aannemen voor een debat dat zich in Dostojewski zelf afspeelt. Als hij in Parijs het Pantheon bezoekt, wordt hij getroffen door een paradox over deze twee schrijvers, die een zeer Dostojewskiaanse waarheid onthult over het gelijktijdig bestaan van tegenstrijdige tegenpolen

Wat vreemd....zelfs deze twee grote mannen, waarvan de een zijn hele leven lang de ander een leugenaar en verdorven mens noemde, en de eerste de tweede maar een dwaas noemde. Toch komen zij hier bijna zij aan zij bij elkaar. (11)

Het debat wordt voortgezet in "Aantekeningen uit het Ondergrondse" waar die redenerende anti-rationalist, de ultieme paradoxalist, een Utopia gebaseerd op wetenschap en menselijke rede aanvalt, maar er niets voor in de plaats stelt. Deze tekortkoming wordt toegeschreven aan de activiteiten van de censor, maar er speelt ook iets wellicht fundamentele. Voor het Utopia dat Dostojewski verwerpt heeft

hij een artistiek beeld: het is opnieuw het Crystal Palace. Maar voor het Utopia dat hij zou kunnen aanvaarden, is het beeld nog niet gevonden en bij een schrijver die in beelden denkt is dat een ernstige artistieke tekortkoming. Om er slechts platitudes over "liefde" voor in de plaats te stellen is nauwelijks adequaat, per slot van rekening is "Het Kristallen Paleis" van Chernyshevsky ook op liefde gebaseerd. De Vierde Droom van Vera Pavlovna begint met het verwerpen van de opeenvolgende tijdperken uit het verleden (primitieve nomaden, oude Atheners en de ridderlijke Middeleeuwen) en hij verwerpt die juist vanwege de ontoereikendheid van hun opvatting over liefde. (12) Vera Pavlovna vervolgt met een droom over een Gouden Tijdperk in de toekomst. Tegengesteld daaraan dromen de helden van Dostojewski over een Utopia in het verleden. – een Utopia waarvoor nu een beeld is: "Acis en Galatea" van Claude Lorrain. Maar terwijl de droom van Vera Pavlovna laat zien hoe de seksuele liefde zich door de eeuwen heen ontwikkelt, getuigt de belachelijke man van de toenemende teloorgang van broederliefde vanaf de oorspronkelijke idyllische zuiverheid.

II

De polemische aspecten van het thema van het Gouden Tijdperk zijn vanzelfsprekend belangrijk. Toch worden, zoals vaak in het schrijven van Dostojewski gebeurt, de positieve ideeën bepaald door wat hij verwerpt. In "De Droom van de Belachelijke Man" komen we dicht bij een wezenlijke beschrijving van de positieve gedachte van Dostojewski. Die visie zou misschien extreem kunnen lijken, met name omdat de waarden van de droom niet religieus zijn in wat voor conventionele zin dan ook. De gelukzaligheid van het Gouden Tijdperk is die van een zuivere, allesdoordringende liefde die de mens verbindt met de hele natuur en het hele universum.

Ze wezen mij op hun bomen en ik kon die diepgevoelde liefde niet begrijpen waarmee ze ernaar keken; het was of ze over schepsels als zij zelf spraken. En misschien vergis ik me niet wanneer ik zeg dat ze met hen spraken. Ja, ze hadden hun taal ontdekt en ik ben ervan overtuigd dat de bomen hen verstonden. En op dezelfde manier beschouwden ze de hele Natuur — de dieren die in vrede met hen leefden en hen niet aanvielen, maar overwonnen door hun liefde, van hen hielden. Ze wezen mij de sterren aan en vertelden me er iets over wat ik niet kon begrijpen, maar ik ben ervan overtuigd dat zij op een of andere manier in contact met de sterren stonden, niet alleen in gedachten maar langs een of ander levend kanaal. O, die mensen deden ook helemaal geen moeite om te zorgen dat ik ze begreep, ze hielden ook zo van me. (13)

Deze zin van universele aanbidding, heeft iets dat dichtbij het pantheïsme komt (het benadert de Christelijke leer het meest in de leringen van Franciscus van Assisië). Maar hier zijn toch mensen voor wie religie overbodig lijkt:

Ze begrepen me nauwelijks als ik ze vroeg over onsterfelijkheid maar blijkbaar waren ze er zo onberedeneerd van overtuigd, dat dat voor hen helemaal geen vraag was. Ze hadden geen tempels, maar een echt levend ervaren van eenheid met het hele Universum; ze beleden geen geloof, maar hadden het zekere weten dat wanneer hun aardse vreugde de grenzen van de aardse natuur had bereikt voor hen, voor de levenden zowel als voor de doden, een nog dieper contact met het geheel van het Universum zou komen. (14)

Dergelijke waarden zijn in wezen tegengesteld aan de conventionele religie. Deze mensen hebben geen tempels en geen geloof. Pas als zij verdorven zijn gaan zij tempels bouwen en bidden en praten over de barmhartige rechter die hen zal oordelen. De behoefte aan religie markeert hun val. Het idee van de mens als een religieus dier, wat het verhaal biedt, ligt inderdaad merkwaardig dicht tegen Feuerbach's zienswijze in zijn "Het Wezen van het Christendom" aan: "Met het Christendom verloor de mens het vermogen om zichzelf als deel van de Natuur, van het universum te zien." (15)

Positieve Christelijke zienswijzen worden in de kunst van Dostojewski tot uitdrukking gebracht door Zosima in "De Broeders Karamazow". Toch speelt ook hier het thema van de natuur een dominante rol. Zosima beschrijft hoe hij een keer de nacht doorbracht aan de oever van een rivier in het gezelschap van een eenvoudige boerenjongen:

Wij spraken over de schoonheid van Gods wereld, over zijn mysterieuze schoonheid. Ieder grassprietje, ieder kevertje, de mier en het gouden bijtje kenden hun weg zo wonderlijk goed, ook al ontbrak hun het verstand, ze

getuigden van Gods mysterie en deelden er zelf in, zonder ophouden. Ik zag dat de jongeman daarover in vuur raakte. Hij vertelde me dat hij veel hield van het bos en de vogels die daarin rondvliegen: hij was een vogelaar, kende het fluiten van ieder vogeltje en wist hoe hij ze moest lokken. 'Er bestaat niets mooiers dan het bos,' zei hij, 'trouwens, de hele natuur is mooi.' 'Dat is waar,' antwoordde ik, 'alles is mooi en goed, omdat het zo echt is. Kijk eens naar een paard, zoon edel dier, dat de mens zo na staat, of naar de os die hem voedsel geeft en voor hem werkt, dat gebogen peinzende dier. Kijk eens naar hun snuiten, wat spreekt daaruit een zachtmoedigheid en een gehechtheid aan de mens die hem zo vaak onbarmhartig slaat, wat ligt er een goedmoedigheid, een vertrouwen en een schoonheid in. Het is ontroerend te weten dat zij zonder zonden zijn, want alles is volmaakt en zonder zonde, alles, behalve de mens, en Christus is eerder met hen dan met ons.' 'Is Christus dan werkelijk ook bij hen?' vroeg de jongen. 'Hoe zou het anders wezen!' zei ik tegen hem, 'het Woord is immers voor ieder bestemd, ieder schepsel, ieder levend wezen en elk blaadje streeft naar het Woord, zingt de lof van God, weent zonder het zelf te weten om Christus: daarin ligt het geheim van hun zondeloos bestaan. (16)

Dus Zosima beschouwt de hele natuur als goed, met uitzondering van de mens: "Alles is volmaakt; alles is zondeloos, behalve de mens," en we zien in "De Droom van de Belachelijke Man" dat het Gouden Tijdperk een tijdperk was waarin de mens zelf een integraal en onvoorwaardelijk deel van de universele goedheid uitmaakte.

Desondanks wordt de "orthodoxie" van de ideeën en praktijken van Zosima aangevochten binnen het klooster zelf. Hij wordt verketterd door Ferapont en de sterke nadruk op de schoonheid en goedheid van de natuur in zijn leringen lijken het gevaar te lopen in een pre-Christelijke cultus van de aarde uit te monden – hij draagt zijn volgelingen op neer te vallen en de aarde te kussen. Dat motief keert in de geschriften van Dostojewski telkens weer terug. In "Misdaad en Straf" sommeert Sonja Raskolnikov neer te vallen en de grond op het kruispunt te kussen. In "De Demonen" vertelt een ketter die uit het klooster verbannen is aan Marija Lebjadkina dat de Madonna de vochtige moeder aarde is en dat ze neer moet vallen en de aarde moet kussen en haar met haar tranen moet bevochtigen. (17) Dat motief is ook in "De Droom van de Belachelijke Man" aanwezig, waarin hij de mensen van het Gouden Tijdperk niet vertelt over de aarde waar hij vandaan gekomen is, maar in hun aanwezigheid neervalt en de aarde kust, waarop zij leven.

In deze handeling van het kussen van de aarde (wat eigenlijk een andere wereld is) vinden we de elementen van de mystieke ervaring van Aljosha, na de dood van Zosima. Ook hij viel neer, kuste de aarde en voelde dat hij in verbinding stond met andere werelden. Het Gouden Tijdperk, waar de belachelijke man over droomt, is zelf een andere wereld – die verre ster, die hij eerder had gezien op zijn weg naar huis door de straten van Sint Petersburg, en die toen zijn nihilisme leek te bevestigen en zijn besluit om zelfmoord te plegen leek te versterken. Maar dit is een andere wereld waar de mensen zelf in contact staan met andere werelden, en het plotselinge contact van de belachelijke man met deze andere wereld van het Gouden Tijdperk opent zijn ogen voor de mogelijkheden van leven op zijn eigen aarde.

Als "De Droom van de Belachelijke Man" een soort van uitgebreide parabel over de lering van Zosima over andere werelden is, dan komt het element van het aanbidden van de aarde ons niet alleen als on-Christelijk voor, maar de leer van de andere werelden is daarnaast van een twijfelachtige Orthodoxe waarde. Het idee van het bestaan van andere werelden werd door de Heilige Synode in de achttiende eeuw veroordeeld, en de kerk werd daarvoor in Lomonosov's gedicht "Hymne aan de Baard" belachelijk gemaakt. De synode antwoordde in 1757 met het verzoek aan de keizerin een oekaze uit te vaardigen, die ongetwijfeld Lomonosov op het oog had: "opdat voortaan niemand iets zal durven schrijven of drukken, noch over de veelheid van werelden, noch iets anders dat strijdig is met het heilige geloof of in afwijking van de eerbare moraal, op straffe van de zwaarste straf." (18)

Hoewel Lomonosov de opvatting van de "veelheid van werelden" poogde te rechtvaardigen door teksten van Basileus de Grote en Johannes van Damascus aan te halen, is het standpunt van de Heilige Synode desondanks duidelijk. (19)

III

Er doemen nog meer problemen op door het schilderij dat Dostojewski identificeert met de droom van het Gouden Tijdperk. Het heeft een mythologisch onderwerp (zowel de droom van Stavrogin als die van Versilov beweren: “ Hier waren de eerste mythologische plaatsen”) en toch lijkt de mythe van Acis en Galatea nauwelijks te rijmen met de droom die het lijkt op te roepen. Op de eerste plaats is de plaats van handeling niet Griekenland, zoals Dostojewski veronderstelt, maar Sicilië, de hellingen van de Etna. Noch beeldt het de mens af, levend in een gemeenschap en in een toestand van eenheid met de natuur – maar een man en een vrouw, Acis en Galatea, in wederzijdse adoratie, zonder oog voor de wereld rondom hen, en eigenlijk afgeschermd van de natuur die de achtergrond vormt, door een de aanzet van een tentachtige beschutting.

Bovendien zijn er details waarvan Dostojewski zich nauwelijks bewust is: kleien cupidootjes en boten op de zee. (20) Ovidius, aan wie het verhaal van Acis en Galatea is ontleend, verteld ons dat de enige reden waarom de boten ongehinderd mochten passeren was vanwege de invloed die Galatea op een andere figuur had. De Cycloop, Polyfemus, die deze kust bewoonde, was ook verliefd op haar en werd zo afgeleid dat:

Zijn onstilbare dorst naar bloed is gelest:
Schepen mogen voorbijgaan
En veilig weerkeren. (21)

Deze jaloerse reus staat ook echt op het schilderij. Hij zit op de kliffen achter het paar en we weten van de mythe dat hij een rots naar Acis zal smijten en hem zal doden. Dat is dus de opvatting van Dostojewski over het Gouden Tijdperk: een intrige van hartstochtelijke en tomeloze liefde, jalousie en geweld tegen de achtergrond van een vulkaan – een intrige als van een typische Dostojewskiaanse roman! Claude heeft de scène op een idyllisch moment van rust gevangen, maar het is een idylle die weldra wreed en gewelddadig uit elkaar zal spatten. Merkwaardig genoeg komt dat ook overeen met Dostojewski's eigen voorstelling van het Gouden Tijdperk. In de dromen van Stavrogin, Versilov en de belachelijke man, wordt de idylle vluchtig aanschouwd om alleen maar versplinterd te worden. zij wordt vernietigd door de onvolkomenheden van de mens zelf: de persoonlijke schuld van Stavrogin; het gevoel van Versilov van een uiteenvallende beschaving; het bederf dat door de belachelijke man zelf de idylle wordt ingebracht.

Het ideaal van het “paradijs op aarde” voorbijgaand aan de eigen onvolkomenheden van de mens, brengt ons terug naar de “Aantekeningen uit het Ondergrondse”. De ondergrond-mens verwerpt het Crystal Palace met argumenten die op de menselijke natuur gebaseerd zijn: “De mens houdt van scheppen en wegen aanleggen, dat kan men niet ontkennen, maar waarom houdt hij ook zo hartstochtelijk van verwoesting en chaos?” (22) Hoewel de ondergrond-mens het Crystal Palace ontkent in de hoop op iets beters, is het duidelijk dat deze “zieke, kwaadaardige en onaantrekkelijke mens” zelf elk beeld van volmaaktheid dat hem geboden wordt zal verbrijzelen, en met name dat experimentele Utopia, dat in “Winterse Opmerkingen over Zomerse Indrukken” naar voren gebracht wordt – het Utopia gebaseerd op broederschap en liefde

Het is deze tragische tweedeling van idylle en chaos waaraan het schilderij van Claude visuele uitdrukking geeft. Het schilderij bestaat duidelijk uit twee gedeelten. De voorgrond met zijn idealisering van de menselijke relatie wordt van het grotere panorama van de natuur gescheiden door een inham van de zee, en op deze achtergrond houdt zich een andere menselijke gedaante schuil, eenzaam en grotesk, een belichaming van kwaadaardigheid, op het punt te vernietigen wat hij niet kan bereiken – juist het paradigma van een Dostojewskiaans kerndilemma.

Ook de belachelijke man speelt de rol van Polyfemus in zijn eigen droom over het Gouden Tijdperk, maar zelfs ondanks dat hij weet dat hij zelf de idylle vernietigd heeft, en dat het uiteindelijk maar een droom was, gelooft hij desalniettemin hartstochtelijk in de werkelijkheid ervan. Het feit dat hij in de ogen van anderen een prooi lijkt te zijn van een hallucinatie is van geen belang, hij heeft een helder inzicht gekregen dat hem niet meer afgenomen kan worden. Een dergelijke opstandige opvatting vormt een treffende parallel met de houding van Myshkin ten opzichte van de mystieke ervaring die aan zijn

epileptische insulpen voorafgaat: "Wat maakt het uit dat dit een ziekte is? Wat heeft het voor invloed op de zaak dat het een abnormale spanningstoestand is, als het resultaat, als dit moment, zichzelf openbaart als de hoogste graad van harmonie en schoonheid, als het tot een dusver nog niet gehoord en niet gedroomd gevoel van vervulling geeft, van een gevoel van orde, van verzoening en van een extatische en vrome samensmelting met de allerhoogste synthese van het leven?" (23)

Dit is, zoals we weten, Dostojewski's eigen ervaring met het epileptische insult. Een moment van volmaaktheid, harmonie en schoonheid, ontwaard juist op het punt van het begin van de vernietigende chaos. Dit is ook, wat de tweedeling van het schilderij van Claude zo helder weergeeft: de idylle op de voorgrond wordt bedreigd door de beginnende chaos op de achtergrond. Het schilderij is op deze manier, symbolisch voor de antithetische ervaringen, die de het epileptisch insult behelst.

Myshkin voelt zich niet in staat zijn positieve boodschap in woorden uit te drukken, en hierin komt hij overeen met de belachelijke man: "Na mijn droom zat ik verlegen om woorden. Tenminste alle belangrijke woorden, de meest noodzakelijke." (24) Desalniettemin grijpt, van de twee verbale punten die hij aan het eind van het verhaal maakt, de ene terug op het experimentele Utopia dat op liefde gebaseerd is en wat naar voren gebracht was in "Winterse Opmerkingen over Zomerse Indrukken": "Het belangrijke – heb uw naasten lief gelijk uzelve, dat is het belangrijke en dat is alles, er is absoluut niets anders nodig"; het tweede, een negatief punt, neemt de polemiek weer op die gevoerd was in "Aantekeningen uit het Ondergrondse" tegen het aantastende, nadenkende bewustzijn van de beschaafde mens:

Bewustzijn van het leven is belangrijker dan het leven zelf, kennis van de wetten van geluk is belangrijker dan geluk zelf. Dat is waar men tegen moet vechten! en ik zal het doen. (25)

De positieve boodschap lijkt afgezaagd en de belachelijke man is de eerste om dat toe te geven: "Maar uiteindelijk is het slechts een oude waarheid, die duizendmiljoen keer herhaald en gelezen is, maar men heeft het niet opgepikt!" In "Het Gouden Tijdperk in je Zak", gepubliceerd in "Het Dagboek van een Schrijver" uit 1867 was Dostojewski teruggekeerd naar het thema van de verwerkelijking van die eeuwenoude droom. Hij beschrijft zijn teleurstelling over het onechte, beheerste gedrag van mensen op een verenigingsbal (in contrast met het kinderbal dat daaraan vooraf ging) en beweert, dat als deze volwassenen zich alleen maar hun volle schoonheid en mogelijkheden als menselijke wezens zouden realiseren; zich zouden realiseren dat iedereen knapper is dan Voltaire, gevoeliger dan Rousseau, het Gouden Tijdperk onmiddellijk zou aanbreken. "Zeker, zeker," roept hij uit, "het Gouden Tijdperk bestaat toch niet alleen op Chinese theekopjes?" (26)

In woorden uitgedrukt, en deze keer zijn het die van Dostojewski zelf, is de boodschap onwerkelijk, naïef en afgezaagd, maar het zijn niet de woorden die uiteindelijk de mogelijkheid van een Gouden Tijdperk bevestigen: het is een onmiddellijke ervaring, door een schilderij overgebracht.

De titel van het schilderij van Claude bevat een aanwijzing, waar Dostojewski zich al dan niet van bewust is geweest; want de naam Galatea roept een andere mythe op, die ook in de "Metamorfosen" van Ovidius gevonden kan worden; daarbij neemt in het verhaal van Pygmalion de kunst het over van het werkelijke leven en wordt zijn standbeeld, door de liefde, veranderd in de volmaakte vrouw Galatea. Een beeld dat werkelijkheid wordt is de merkwaardige eigenschap die in de dromen van Versilov, Stavrogin en de belachelijke man aan het schilderij van Claude toegekend wordt. Het is niet louter kunst, het is levend: "alsof het iets feitelijk reëls was".

Schrijvend over een ander beroemd standbeeld, de Apollo Belvedere, in zijn vroegere polemiek tegen Dobroljubov over de aard van de esthetische ervaring, had Dostojewski gevraagd:

Wie weet vindt er wel een inwendige verandering plaats in een mens door het effect van zo'n schoonheid, door zo'n zenuwshock; een soort beweging van deeltjes of een galvanische stroom die in één moment iets wat er voor die tijd was verandert in iets anders, een stuk gewoon ijzer in een magneet. (27)

Hij oppert dat kunst het vermogen bezit om op een wezenlijke manier op de menselijke geest in te werken: het kan gewoon ijzer veranderen in een magneet – onedel metaal in een gouden tijdperk. “Schoonheid zal de wereld redden” is een van de gedachten die aan Myshkin wordt toegeschreven, maar toch kent hij de verschrikkelijke werkelijkheid achter zijn eigen mystieke vluchtige blik op de schoonheid en de harmonie. Dmitrij Karamazow weet ook dat schoonheid een verschrikkelijke kracht is, dat het onverenigbare tegenstellingen bevat – net zozeer als de inham die Acis en Galatea scheidt van de Cycloop en de Etna (28) in een enkele compositie is vevat. Desondanks wordt ons meer dan eens door de karakters van Dostojewski verteld dat de ware harmonie voortkomt uit de visuele waarneming van schoonheid, de kunst om te kijken en te zien:

Weet je, ik weet niet hoe je langs een boom kan lopen en bij het zien daarvan niet gelukkig kan zijn; met een mens kan praten en niet gelukkig zijn door het feit dat je van hem houdt. O, ik kan het gewoon niet uitdrukken... en hoeveel dingen bij elke stap; zo'n prachtige dingen, die zelfs de meest wanhopige mens prachtig vindt. Kijk naar een kind; kijk naar Gods zonsondergang; kijk hoe het gras groeit; kijk in de ogen die naar je kijken en die van je houden! (29)

Het is veelbetekenend dat de woorden van Myshkin geuit worden op het korte mystieke moment dat aan zijn epileptisch insult voorafgaat. Daarbij vermeldt hij elementen die je ook in het schilderij van Claude vindt: de bomen; de zonsondergang en de ogen die beminnen. Het is dus zo, dat door naar schoonheid te kijken een mens gelukkig kan zijn; ook Zosima spoort zijn volgelingen aan om naar de schoonheid en harmonie van de geschapen wereld te kijken.

Schilderijen hebben een grote rol gespeeld bij Dostojewski's eigen gevoel van welzijn en harmonie. De memoires en dagboeken van Anna Grigorevna getuigen welbespraakt van het belang van kunstmusea gedurende de jaren die ze in het buitenland doorbrachten. Met name noteert ze in haar dagboek hoe Dostojewski in een postepileptische geprikkelde toestand in het Dresder kunstmuseum op een stoel bleef staan om de Sistine Madonna beter te bekijken. Maar aan de andere kant onthullen haar memoires ook dat hij zo overrompeld was door het schilderij van Hans Holbein van Christus in Bazel, dat Anna, nadat hij een lange tijd naar had staan kijken, de verschrikte blik op zijn gezicht waarneemt, die zij associeert met de aanzet tot een epileptisch insult. (30) Aan deze beide schilderijen wordt in het schrijven van Dostojewski een bijzonder symbolisch gewicht toegekend en de schilderijen die terugkeren zijn allemaal meesterstukken van de West-Europese kunst. Maar Dostojewski kijkt er niet naar met een Westers oog, maar meer op de manier waarop een Orthodoxe Christen naar een icoon kijkt: het zijn niet slechts schilderijen op religieuze thema's, zij zijn een visueel brandpunt op een hele spirituele wereld daar voorbij. In deze zin zijn schilderijen voor Dostojewski iconen – een constatering die evenzeer opgaat voor het niet-religieuze schilderij “Acis en Galatea.” Als dat het geval is, is het toch zeker ongewoon dat iconen zelf, zo kortstondig en zelden in zijn schrijven voorkomen. Hun flikkerende lichtschijnsels houden de oude man Karamazow, samen met de ratten, 's nachts gezelschap; Versilov breekt symbolisch een oude gelovige-icoon in tweeën; Kirilov wijst naar een icoon van de Verlosser; maar de echte iconografische ervaring in de romans komt van de meesters uit het Westen. Het zijn hun werken die een hogere spirituele harmonie scheppen, of in het geval van Holbeins schilderij, een spirituele disharmonie.

Gezien Dostojewski's ogenschijnlijke obsessie met de “Russische Christus”, is het vreemd dat echte Russische iconen in zijn werk niet een meer opvallende rol spelen. Maar even vreemd, gezien het ideologische gewicht dat door Zosima, Markel, Myshkin (en zelfs de belachelijke man zelf) aan de schoonheid van de natuur wordt gehecht, is het ontbreken van een dragende natuurbeschrijving in de romans van Dostojewski. Men zou kunnen tegenwerpen dat dat komt omdat die zich meer afspelen in steden dan op het platteland. Toch voelt Raskolnikov, telkens wanneer hij een van de meest indrukwekkende uitzichten op Sint Petersburg aanschouwt, geen geluk, maar een onverklaarbare droefheid, (31) en we hebben al gezien dat Myshkin, als hij zijn toehoorders aanspoort naar de schoonheid van de natuur te kijken en gelukkig te zijn, plotseling een epileptisch insult krijgt. Maar er is een ruime gelegenheid voor natuurbeschrijving in “De Demonen” en “De Gebroeders Karamazow” omdat die zich niet in de hoofdsteden Sint Petersburg en Moskou afspelen, maar in kleine provinciestedjes. Vooral in “De Demonen” is de rol van de natuurbeschrijving opvallend. Het vormt

nauwelijks de achtergrond van vreugde, of het nou Stavrogrins vreemde regendoordrenkte tuin is, met zijn kronkelige paadjes of het naargeestige park waarin Shatov wordt vermoord, en wanneer gouverneur Von Lembke uitrijdt naar het platteland om bloemen te plukken – het markeert de aanzet van zijn krankzinnigheid. (32)

Bovendien mist de natuur, zoals die in “De Droom van de Belachelijke Man” beschreven wordt, artistieke degelijkheid. Het is gestileerd: gras is niet *trava* – het is de dichtertelijke volksuitdrukking *murava*. Dostojewski’s voorstelling van de natuur is verrassend minder poëtisch, minder extatisch, dan de natuurbeschrijving van Chernyshevsky in het begin van “De Vierde Droom” van Vera Pavlovna: een beschrijving die lyrisch meegesleept wordt door citaten uit het “Mailied” van Goethe (een hulpmiddel, waarvan je eerder zou kunnen denken, dat het kenmerkend voor Dostojewski zelf zou zijn). (33)

Het schilderij dat Dostojewski identificeert met Het Gouden Tijdperk, behandelt de natuur ook op een nogal academische, zelfs verhoedende manier. Hoewel er twee bomen op de voorgrond staan, lijkt het tekenend dat het werkelijke natuurpanorama de bovenste helft van het schilderij vult en dat dit gescheiden wordt van de geïdealiseerde gedaanten op de voorgrond door de inham van de zee. Dit “magische panorama in de verte” (zoals het in de dromen van Stavrogin en Versilov beschreven wordt) is op het schilderij zelf, bar en verboden met zijn knoestige rotsgezichten, steile kliffen en zijn vulkaan, maar het meest verboden van alles is het eenogige monster dat zich daar middenin bevindt. (34) In tegenstelling tot de interpretatie van Dostojewski, suggereert het schilderij zelf dat de mensen van het gouden tijdperk zich niet van de natuur bewust zijn, er fysiek van gescheiden zijn, en bovenal dat het juist uit de natuurlijke achtergrond is, dat de werkelijke bedreiging van hun geluk zal komen.

Dostojewski’s houding ten opzichte van de natuur confronteert ons met een paradox: aan de ene kant een ideologische extase; aan de andere kant – verschrikking, of op z’n minst een beschrijvend onbehagen en reserve. Er zijn een aantal autobiografische aanduidingen die mogelijk zouden kunnen helpen om wat licht op het probleem te werpen. Een van de eerste passages met een natuurbeschrijving komt voor in “Arme Mensen” als onderdeel van het relaas van Varvara Alekseevna over haar jeugd op het platteland. Er zijn commentatoren die ervan uitgaan dat dit gebaseerd is op Dostojewski’s eigen jeugdherinneringen op het kleine landgoed van zijn vader. (35) Varvara beschrijft de geneugten van het najaar, maar vertelt dat, toen zij op een wandeling achtergebleven was en merkte dat ze alleen was, zij zich bang begon te voelen en een stem hoorde fluisteren: “Rennen, rennen kind, kom niet te laat – nog even en het zal hier huiveringwekkend zijn, rennen kind!” Toen zette ze het op een hollen, totdat ze buiten adem het huis bereikte met z’n gelukkige, bedrijvige en geruststellende sfeer. (36) Het lijkt alsof deze passage vooruitblijkt op het autobiografische verhaal met de titel “Boer Marej” dat verscheen in “Het Dagboek van een Schrijver” in 1876. Hier herinnert Dostojewski zich een voorval op het kleine landgoed van zijn vader toen hij negen jaar oud was. Het was eind Augustus en hij liep alleen in het bos toen hij plotseling een stem hoorde roepen: “er komt een wolf aan.” In paniek begon hij te rennen en zocht troost bij een boer – de boer Marej, uit de titel – die in de buurt aan het ploegen was. (37) De kreet was natuurlijk een hallucinatie en Dostojewski bekent dat hij dergelijke stemmen eerder gehoord had. Het hele voorval lijkt een irrationele angst, voor het alleen in de natuur zijn, te suggereren, en de tegenovergestelde behoefte naar menselijk contact en steun.

De oorzaak van het verval van het Gouden Tijdperk in “De Droom van de Belachelijke Man” is het feit dat de mens zich van de anderen afsnijdt. Dat is ook het kwaad waarvoor Zosima waarschuwt: *ot’edinenie i uedinenie* (de belachelijke man refereert aan *raz’edinenie* and *obosoblenie*). In Dostojewski’s romans vallen mensen die zich van de anderen afsnijden, zoals de ondergrond-man, Raskolnikov en Kirilov, ten prooi aan extreme, negatieve en destructieve ideeën. Dit zijn de intellectuele kluizenaars van de steden, maar op het platteland is het mogelijk je nog meer alleen en een vreemdeling te voelen, zoals Myshkin, omringd door het natuurlandschap van Zwitserland, merkt:

Een hele tijd keek hij in doodsangst om zich heen. Hij herinnerde zich nu hoe hij zijn armen had uitgestrekt naar dat stralende, eindeloze blauw en geschreeuwd had. Wat hem kwelde was dat dat hij voor dat alles een volstrekte vreemdeling was. (38)

Het was voor een epilepticus als Myshkin fysiek gevaarlijk om in zo'n wilde omgeving alleen te zijn, en het is mogelijk dat Dostojewski's vreemde dubbelzinnigheid in zijn reageren op de natuur, zelf door zijn epileptische ervaring bepaald werd. Enerzijds verschaftte het dat gevoel van harmonie met de natuurlijke wereld in dat kortdurende ogenblik vóór het insult zelf, anderzijds loerde er een echte angst, voor de epilepticus alleen in de natuur, zonder menselijke steun, zelfs een gevaar.

Dostojewski's romans zitten vol mensen. Zijn karakters hebben behoefte aan contact, en diegenen die het contact verliezen zijn zelf verloren. Een treffend kenmerk van zijn eigen leven is zijn dringende behoefte aan gezelschap, maar de stabiliteit die hij in het huwelijk zocht, werd doorlopend bedreigd door de vernietigende irrationaliteit van zijn eigen persoonlijkheid, onder de dodelijke slagen van de epilepsie. Na het mislukken van zijn eerste huwelijk, de stormachtige affaire met Suslova en de afwijzing door Korvin-Krukovskaja, vond hij uiteindelijk de stabiliteit die hij zocht in zijn huwelijk met Anna Grigorevna Snitkina; maar het was een harmonie die pas na jaren van mentale doodsangst bereikt werd en waarin zijn jonge vrouw ernstig op de proef gesteld werd.

Als we nu opnieuw naar het schilderij van Claude kijken, kunnen we zien dat wat het verheerlijkt niet een gemeenschap van onschuldige mensen die in een volmaakte harmonie leven is, zoals de interpretatie ervan in de drie dromen zou kunnen suggereren. Het geheel ondubbelzinnige thema ervan is de geïdealiseerde liefde van een paar, en het is tekenend dat het lijkt alsof de vrouw in aanbidding voor de man neerknielt. (39) Noch zijn deze mensen, zoals de mensen in de droom van het Gouden Tijdperk, één met de natuur: zij zijn volledig in elkaar opgegaan, en feitelijk lijken zij zich van de natuur afgeschermd te hebben. Maar de nietige beschutting die zij tegen de steile kliffen, die achter hen opdoemen, hebben opgericht, levert geen echte bescherming tegen die vijandige kracht die in de natuurlijke achtergrond verscholen is. Elk moment kan de steen van de Cycloop toeslaan.

IV

We hebben dus gezien dat het thema van het Gouden Tijdperk, zoals veel andere dingen in het schrijven van Dostojewski, niet zonder polemische aspecten is, met name door de manier waarop het in "De Droom van de Belachelijke Man" tot ontwikkeling komt. Dostojewski's droom van de in volmaakte harmonie levende mens moet geplaatst worden naast Vera Pavlovna's droom over het Utopia in "Wat moet er gedaan worden?" Maar terwijl voor Chernyshevsky het bepalende beeld het Crystal Palace in Londen is, met zijn zinspelen op een toekomstig wetenschappelijk tijdperk, verwerpt Dostojewski het Crystal Palace duidelijk. Zijn Utopia is niet gebaseerd op de vooruitgang van de menselijke ratio, maar op het behoud van onschuldige oorspronkelijke gevoelens; voor hem ligt het Gouden Tijdperk niet in de toekomst maar in het verleden en hij ontleent het beeld ervan niet aan een wetenschappelijke constructie maar aan een kunstwerk.

Schilderijen hebben voor Dostojewski een iconografische kracht. Het zijn niet alleen maar voorstellingen; zij maken een spirituele wereld voorbij deze wereld toegankelijk. De kracht van Claude's schilderij is dat het van de harmonie van het Gouden Tijdperk een psychologische werkelijkheid maakt – een schoonheid die "de wereld zou kunnen redden". Desondanks lijkt het vreemd dat Dostojewski het Gouden Tijdperk met de mythe van Acis en Galatea moest identificeren, en met een schilderij dat de idylle net op de vooravond van een gewelddadige vernietiging, gevangen heeft. Toch is het tekenend dat Dostojewski zelf in staat lijkt zijn eigen idylle op een andere manier te verwoorden, zoals we duidelijk kunnen opmaken uit de drie afzonderlijke dromen over het Gouden Tijdperk, die door het schilderij geïnspireerd zijn.

Op een bewust niveau van de allegorie, spruit de vernietiging in alle drie de dromen voort uit de onvolmaakte natuur van de beschaafde mens, en er is meer dan één aanwijzing dat er binnen de dromer een verwerpende ondergrond-mens schuilt, evenzeer als binnen het schilderij zelf de verwoestend Cycloop schuilgaat. Maar de allegorie gaat voor Dostojewski ook op een dieper en meer persoonlijk niveau te werk: de mystieke vluchtige blik op harmonie en schoonheid, vóór het plotselinge begin van chaos en vergetelheid, is Dostojewski's eigen ervaring van het epileptisch insult, en de

levendigheid van die waarneming kan niet door de daarop volgende chaos ontkend worden, zelfs bij het idee dat het wellicht slechts een product van die chaos is.

De objectieve details van Claude's schilderij verschillen in vrijwel elk opzicht met hun subjectieve herinterpretatie als "de droom van het Gouden Tijdperk" in de versies van Stavrogin, Versilov en de belachelijke man. Desondanks heeft de vervorming en onderdrukking van het detail voor Dostojewski zelf een subjectieve betekenis: het laat zijn eigen hoop en angst doorschemeren. Op dit niveau onthult het schilderij de schoonheid en verschrikking van een breekbaar ogenblik van een vluchtig aanschouwde volmaaktheid; en de dubbelzinnigheid van een natuur die de hoop op harmonie verschaft, maar ook de dreiging van reuzen, vulkanen en wolven. Bovenal looft het schilderij een intieme, liefhebbende verhouding en de nietige beschutting ervan: het enige schild tegen het geweld en de vernietiging die op elk moment kan uitbarsten.

Er moet nog een slotwoord aan toegevoegd worden. Gogol heeft ook de idylle van de volmaakte liefde van een paar beschreven, omringd door de natuur, in zijn "Ouderwetse Landeigenaars" Ook hij brengt zijn figuren met behulp van een schilderij (in dit geval hypothetisch) in verband met een mythologisch onderwerp uit de "Metamorfosen" van Ovidius. Deze verteller zegt dus: "Als ik schilder zou zijn en Philemon en Baucis op het canvas zou willen afbeelden, zou ik nooit een ander origineel willen kiezen dan hen." Gogol's idylle wordt versplinterd door krachten die zich buiten het serene middelpunt van de wereld van het paar schuilhouden, krachten in de natuur zelf, vertegenwoordigd door het voorteken van de kat, die naar de wilde katers in de bossen ontsnapt. Maar de verplettering van de idylle (alweer door de dood) roept bij de verteller een persoonlijke herinnering op. Hij herinnert zich hoe hij in zijn jeugd, als hij alleen in de tuin was en alles stil was, vaak een stem hem had horen roepen. Verschrikt rende hij dan weg totdat hij iemand tegenkwam en gerustgesteld werd.

Deze persoonlijke aantekening komt opvallend dicht bij de ervaring waarnaar in "Boer Marej" wordt verwezen. Inderdaad onthult de idylle, zowel van Dostojewski als van Gogol, een soortgelijke basis van persoonlijke doodsangst. Gogol's visie op een ideale maatschappij wordt naar voren gebracht in "Uitgekozen Passages uit de Briefwisseling met Vrienden"; het is Christelijk, feodaal en autoritair. De waarden erin zijn duidelijk die van het verleden, en "Ouderwetse Landeigenaars" kan beschouwd worden als de vroegere artistieke uitdrukking ervan; maar vreemd genoeg, heeft, net als in Dostojewski's Gouden Tijdperk, de religie er nauwelijks een plaats in. Het is opvallend dat, hoewel deze twee geïdealiseerde werelden op veel basispunten volledig verschillen, dat beide auteurs bij het schilderen van hun respectievelijke idylle tegelijkertijd uitdrukking geven aan hun meest geheime angsten.

NOTES

1. F. M. Dostoevskij, Polnoe sobranie sochinenij v tridcati tomakh, Leningrad, 1972, Vol. XI, pp. 21-22. (In de volgende noten wordt aan deze uitgave gerefereerd als: PSS)
2. PSS, XIII, pp. 375-376.
3. In haar memoires somt Anna Grigorevna de schilderijen in de Zwinger Kunst Galerij in Dresden op, die de favorieten van haar echtgenoot waren en noemt daarbij: "Küstenlandschaft (Morgen und Abend)' van Claude Lorrain (deze landschappen placht mijn man "het gouden tijdperk" te noemen en hij spreekt daarover in "het dagboek van een Schrijver") A. G. Dostoevskaja, Vospominanija, Moscow, 1971, p. 150. Desondanks wijzen de uitgevers van deze editie erop dat Claude Lorrain's "Morgen" (ook bekend als "De Ontmoeting van Jacob en Rachel") en het begeleidend schilderij "Avond" niet in Dresden waren maar in de Hermitage in Sint Petersburg, en verklaren opnieuw dat het schilderij dat Dostojewski met het Gouden Tijdperk identificeerde in feite Acis en Galatea uit de Dresder Galerij." (ibid., p. 422). Dezelfde opmerking wordt ook gemaakt door de uitgevers van F. M. Dostoevskij v vospominanijakh sovremennikov, Moscow, 1964, II, p. 436. Uit de Duitse namen en het feit dat zij de schilderijen in Dresden lokaliseert zou het kunnen lijken alsof Anna Grigorevna eigenlijk "Acis and Galatea" op het oog heeft, maar de volledige naam van het schilderij "Kusttafereel met Acis en Galatea" verwisseld heeft met soortgelijke landschappen in Sint Petersburg. Deze visie wordt verder versterkt door het bestaan van een postkaartreproductie van "Acis and Galatea," die op de achterkant de volgende inscriptie van de hand van Anna Grigorevna draagt: "Fedor Mikhajlovich schatte dit schilderij van grote waarde en noemde het "Het Gouden Tijdperk" " Zie: V. S. Nechaeva (ed.), Fedor Mikhajlovich Dostoevskij v portretakh, ilustracijakh, dokumentakh, Moscow, 1972, p. 312.
4. "Vse eto oshchushchenie ja kak budto prozhil v etom sne," in: PSS, XI, p. 21, PSS, XIII, p. 375.
5. PSS, X, p. 187.
6. PSS, VI, p. 419.

7. N. G. Chemyshevskij, *Chto delat'*, Leningrad, 1975, p. 187.
8. *Ibid.*, p. 284. Het Crystal Palace werd oorspronkelijk gebouwd in het Hyde Park voor de Wereldtentoonstelling van 1851, maar werd verplaatst naar Sydenham Hill in 1854.
9. PSS, V, pp. 69-70. Zie ook J. Catteau, "Du Palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie," in: Dostoevski. Cahier de l'Herne no. 24, Paris: l'Herne, 1973, pp. 176-195. (Een verreikende discussie over het Utopische thema bij Dostojewski, dat Catteau verbindt aan de mythe van "De eeuwige Wederkeer")
10. PSS, V, p. 80.
11. *Ibid.*, p. 89.
12. *Chto delat'*, pp. 282-283. In zowel Vera Pavlovna's Vierde Droom als in "De Droom van de Belachelijke Man" wordt het Utopia door een bovennatuurlijke gedaante aan de dromer getoond.
13. F. M. Dostoevski, *Sobranie sochinenij v desjati tomakh*, Moscow, 1958, vol. X, p. 443.
14. *Ibid.*, p. 434.
15. L. A. Feuerbach, *Het Wezen van het Christendom*, (vert. uit het Duits door G. Elliot), New York, 1957, p. 135.
16. PSS, XIV, pp. 267-268.
17. PSS, VI, p. 322 and PSS, X, p. 116. Het concept van de door de mens verloren eenheid met de aarde wordt vermeld – en weer in Klassieke en pre-Christelijke termen – in De Broeders Karamazow door Dmitrij's herhaalde aanhalingen van Schiller's "Das Eleusische Fest." PSS, XIV, pp. 98-99.
18. B. N. Menshutkin, *Russia's Lomonosov*, Princeton, New Jersey, 1952, p. 149.
19. *Ibid.*, p. 148.
20. Cf. Vergilius' behandeling van het Gouden Tijdperk in "Eclogue IV" waar het zeekiezen van de mens in boten beschouwd wordt als kenteken van zijn "val" in de verzen 31 and 32:
*pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis,
 quae temptare Thetim ratibus. . . .*
 T. E. Page merkt op: "De oude dichters spraken vaak over het zich op zee wagen als een bewijs van de zondige en aanmatigende natuur van de mens en een verzet tegen de hemelse wil." P. Vergili Maronis, *Bucolica et Georgica*, London, 1931, pp. 10, 128.
21. De vertaling is de versie van Golding van de *Metamorfosen* van Ovidius, Bk. XIII, 11. 768-769. *Selected Works of Ovid*, London, 1939, p. 358.
*Caedis amor, feritas, sitisque immensa cruoris
 Cessant; et tutae veniuntque abeuntque carinae*
22. PSS, V, p. 118.
23. PSS, VIII, p. 188.
24. F. M. Dostoevski, *Sobranie sochinenij v desjati tomakh*, Moscow, 1958, Vol. X, p. 440. (Cf. PSS, VIII, p. 283)
25. F. M. Dostoevskij, *Sobranie sochinenij v desjati tomakh*, Moscow, 1958, Vol. X, p. 441. (Cf. PSS, V, pp. 178-179)
26. F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sochinenij*, Sint Petersburg, 1911, vol. XX, p. 12.
27. PSS, XVIII, p. 78.
28. Er is een aanwijzing in Ovidius dat de eenogige Cycloop een mythologische uitdrukking is van de Etna zelf. Cf.
*Cumque suis videor translata viribus Aetnam
 Pectore ferre meo; nec tu, Gauletea, moveris
 (11. 868-869)*
 (Me thinks mount Aetna with his force is closed in my breast.
 And yet it nothing moveth thee) (Golding p. 363)
 en
*Tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere
 Debut, illa fuit: clamore perhorruit Aetna
 (11. 876-877)*
 (Theis wordes were spoke with such a reere as verry well became
 An angry Giant. Aetna shooke with lowdnesse of the same) (Golding p. 363)
 De vernietinede actie van de Cycloop loopt parallel met die van de berg: hij smijt wat, wat Golding vertaalt met: a 'fleece' of Etna rock, of which a small piece kills Acis: I
*nsequitur Cyclops; partem e monte revulsam
 Mittit; et extremus quamvis pervenit ad ilium
 Angulus e saxo, totum tamen obruit Acin*
29. PSS, VIII, p. 459.
30. F. M. Dostoevskij *v vospominanijakh sovremennikov*, Moscow, 1964, vol. II, pp. 56, 109.
31. PSS, VI, p. 90.
32. PSS, X, p. 341.
33. Cf. Dmitrij Karamazov's gebruik van Duitse poëzie om zijn doodsangst uit te drukken. PSS, XIV, pp. 98-99.
34. De details van Claude's decor zijn duidelijk door Ovidius beïnvloed. Cf.
*Prominet in pontum cuneatus acumine longo
 Collis: utrumque latus circumfluit aequoris unda (LI)*