



TEATR WYBRZEŻE

Dyrektor
ANTONI BILCZAK

Fiodor Dostojewski

BRACIA KARAMAZOW

Rosjanie o Dostojewskim

BORYS BURSOW

Tajemnicza osobowość

Borys Bursow, ur. 1905, historyk literatury rosyjskiej XIX stulecia, autor wielu prac o Lwie Tołstoju. Aktualnie publikuje w miesięczniku „Zwiewda” fragmenty książki eseistycznej pt. „Osobowość Dostojewskiego”.

Moja droga do Dostojewskiego wiodła przez twórczość Tołstoja. Przez wiele lat zajmowałem się Tołstojem i z przekonaniem głosiłem pogląd, iż jest on bardziej ludzkości potrzebny niż Dostojewski. Dziś już bym tego nie powtórzył. Z Dostojewskim można się nie zgadzać, można wiele jego poglądów odrzucać, ale kto chce poznać człowieka, musi trafić do Dostojewskiego. Nikomu, może poza Puszkinem, nie zawdzięczałem jako człowiek i badacz więcej niż Dostojewskiemu. Wydaje mi się, że wszystkie moje dotychczasowe książki, po pracy nad Dostojewskim napisałbym inaczej. Dostojewski jest najodważniejszym twórcą w całej literaturze światowej. Studia nad nim są rzeczą równie trudną, jak pasjonująca.

Uwagę badaczy zawsze pociągała osobowość Dostojewskiego. Starzy badacze starali się odtworzyć osobowość Dostojewskiego na podstawie jego dzieł, lekceważąc inne źródła, np. listy. Wydaje mi się, że dociekania nad osobowością Dostojewskiego trzeba zacząć od niego samego. W nim należy szukać tajemnicy jego sztuki. W swoich badaniach przyjąłem zasadę, by nie zakładać a priori żadnych tez, by nie dobierać materiału pod kątem jakiejś koncepcji. Postępowałem niejako po omacku, studiując biografię Dostojewskiego, jego listy i listy do niego oraz wspomnienia. Nie pomijałem nawet legend związanych z jego życiem, przeważnie gorszących. Lubił je sam tworzyć. A i innym dawał powody do mitologizacji swego życia.

Dostojewski rysuje mi się jako człowiek niezwykle podatny na wpływy wieku i równocześnie człowiek, który nie mógł, czy nie chciał uwierzyć w nic w sposób ostateczny. W tym uosobieniu jest wśród swojej epoki odosobniony. Chłonność Dostojewskiego sprawiła, iż każda ideologia znajduje w twórczości Dostojewskiego coś dla siebie. Ale żadna nie może go przyjąć za swego w całości. Los okazywał się dla Dostojewskiego to okrutny, to wspaniałomyślny. Od egzekucji na Placu Siemienowskim w Petersburgu u początku literackiej kariery — do triumfu podczas uroczystości puszkinowskich u schyłku życia. Od podobnych sprzeczności roi się twórczość: zahukany urzędnik Procharczyn z wczesnego opowiadania i buntujący się przeciw Stwórcy Iwan Karamazow. Dostojewski jest wobec człowieka okrutny i równocześnie miłosierny. Im bardziej wierzy w człowieka, tym usilniej szuka w nim skazy. (—)

Zarówno Tołstoj, jak Dostojewski, są pisarzami autobiograficznymi — ze swego losu czerpali materiał do twórczości. Ale o ile rysy autobiograficzne bohaterów Tołstoja (Irtieniew z *Dzieciństwa* czy Lewin z *Anny Kareniny*) budzą dla niego sympatie, o tyle pokrewne Dostojewskiemu postaci jego twórczości niekiedy są odstarczające. Niechęć do nich przenosi się na samego pisarza.

Dostojewski posiadał niezwykłą zdolność przeistaczania się. Te jego cechy podkreślało wielu badaczy, ale rzecz tkwi w czym innym. Od początku świadomego życia Dostojewski stawiał sobie pytania, na które nie znajdował odpowiedzi. Stąd jego tendencja

W 1862 roku wyjechał pisarz do Niemiec, realizując przez to swe młodzieńcze marzenia o zwiedzeniu stolic świata. Jak pisze Leonid Grossman: „Dostojewski podróżował w sposób niezwykły (—) Z wielkimi wyjątkami nie oglądał zabytków historycznych (—) interesował się wyłącznie tłumem, ludźmi, typami”. Podróże dostarczyły Dostojewskiemu materiałów m. in. do powieści *Gracz*, ale powracały z wielką siłą wspomnienia z lat katongi i te inspirowały największe tematy powieści pisarza. W roku 1866 powstała *Zbrodnia i kara* „powieść—spowiedź” — jak ją określał Dostojewski, przez spowiedź rozumiał oczywiście historię Raskolnikowa.

Rok 1868. Kolejny wyjazd za granicę, na cztery lata, w tym czasie powstały powieści *Idiota* (1869) i *Biesy* (1871).

I znowu Petersburg. Dostojewski został naczelnym redaktorem *Grażdianina*; wypracował nową formę publicystyki — wypowiedzi na tematy aktualne. Powstał *Dziennik pisarza*. W roku 1875 Dostojewski opublikował powieść *Wyrostek* a w pięć lat później, w roku 1880 ukończył dwutomową powieść *Bracia Karamazow*. „Osnową fabuły *Braci Karamazow* stała się historia jednego z towarzyszy Dostojewskiego z więzienia w Omsku, zdymisjonowanego podporucznika Ilińskiego, który służył uprzednio w tobołskim batalionie polowym, był sądzony za ojcoobójstwo i skazany na dwadzieścia lat ciężkich robót”. Pisarz poznał ze wszystkimi szczegółami jego sprawę od „ludzi z jego miasta” i uważa, że ma o tej zbrodni dość wyborne pojęcie: Całe miasto w którym poprzednio odbywał służbę ów ojcoobójca, opowiadało tę historię tak samo. (—) Jest to powieść-synteza, podsumowująca całokształt działalności pisarza, powieść, w którą usiłował on przelać najdroższe mu idee”.

Jeszcze tylko jedno wystąpienie przyniosło Dostojewskiemu sławę. W roku 1880 na uroczystości odsłonięcia pomnika Puszkina w Moskwie pisarz wygłosił *Mowę o Puszkinie*, której centralną myślą było twierdzenie, że „Puszkin rzucił światło na przyszłe drogi rosyjskiej historii i wskazał kierunek jej rozwoju”.

Po ciężkiej chorobie płuc Fiodor Michajłowicz Dostojewski zmarł 9 lutego (28 I) 1881 roku.

Cytaty pochodzą z książki:
Leonid Grossman Dostojewski,
Czytelnik, Warszawa 1968 r.

md-j

do eksperymentów z naturą ludzką. Początkowo wszyscy jego bohaterowie są podobni do niego, później jakby odrywają się, zaczynają żyć życiem własnym. Dostojewski nie może już brać odpowiedzialności za ich czyny, za ich postępowanie. (—)

ANDREJ TARKOWSKI

Niepokój aż do harmonii

Andrej Tarkowski, ur. 1932, syn Arseniusza, znany reżyser filmowy, twórca „Dziecka wojny”, i „Andreja Rublowa”, „Solaris” St. Lema.

Uważam, że Dostojewskiego nie powinno się przenośnić na ekran. Z jego dzieł zazwyczaj pozostaje jedynie fabuła, jak w *Braciach Karamazow* zrealizowanych przez Iwana Pyriewa.

Osobiście zawdzięczam Dostojewskiemu bardzo wiele i to właśnie w zakresie swego zawodu. Rozpatrując istotę teatru i kina dojdziemy do wniosku, że sprawa inscenizacji sprowadza się do tego, by myśli przewodniej utworu nadać charakter dramatyczny. Dostojewski uświadomił mi, że inscenizacja jest kategorią psychologiczną, że powinna przekazywać stany psychiczne postaci, wynikające z akcji, ze stosunków między ludźmi. Dostojewski jest pisarzem, który potrafił tak zindywidualizować dialogi swych bohaterów, że pozwalają one ich w pełni scharakteryzować. Takie właśnie powinny być dialogi w filmie.

Jeśli mogę być szczery, wyznam, że — wbrew mym własnym poglądom — nęci mnie wciąż przeniesienie na ekran *Zbrodni i kary*. Dla mnie ważna w tej powieści jest nie tylko zbrodnia, ale także historia kary, odkupienia winy. Bez tego przeciwstawienia, dla którego została ona napisana, nie byłoby — moim zdaniem — w powieści żadnej moralnej konkluzji. Pokazując na ekranie Raskolnikowa, nie możemy obejść się bez rozważań na temat idei napoleońskiej Raskolnikowa, na temat wolności, tego, co dozwolone i tego, co niedozwolone. Ale kiedy nad tym rozmyślam, zaraz opadają mnie wątpliwości: po co powtarzać to, co napisane, po co ilustrować Dostojewskiego? Chyba, żeby przetopić to wszystko w całkiem nowe emocjonalnie tworzywo, dać swoją wersję powieści.

Dostojewski jest najbliższy moim pojęciom sztuki. Sztuki, dzięki której człowiek może ubiegać się o uchwycenie czegoś nieuchwytnego, otrzeć się o prawdę, może pretendować do przezwyciężenia śmiertelności. Dostojewski realizował tę koncepcję sztuki przez walkę dobra ze złem. Dostojewskiemu szatan jest równie niezbędny jak Bóg. Dostojewski symbolizuje dla mnie ideę sztuki dynamicznej, ciągle zmieniającej się wypełnionej przeciwnościami, lecz równocześnie nieskończenie pięknej. Przy wszystkich swych niepokojach Dostojewski osiąga harmonię, podobnie jak to się dzieje w naturze.

WIENIAMIN KAWIERIN

Ludzie i sobowtóry

*Wieniamin Kawierin, ur. 1902, znany prozaik radziecki, autor tłumaczonych na język polski powieści „Dwaj kapitanowie”, „Spełnione życzenia”, „Nieznany przyjaciel”, „Siedem par nieczystych”; ostatnio w miesięczniku *Zwiewda* opublikował nową powieść pt. „Przed lustrem”.*

Najważniejsza w dziele Dostojewskiego wydaje mi się sprawa dwoistości, sprawa sobowtórów, przenikająca całą tę twórczość. Na pomysł tego rodzaju chwytu naprowadziło Dostojewskiego niewątpliwie jego własne życie. Powszechnie znane są takie fakty z jego biografii, jak kara śmierci zamieniona na katorgę, służba wojskowa i poniżające prośby o powrót do Petersburga itd. Wszystko to nie pozostało bez wpływu na twórczość Dostojewskiego. Zapewne własne doświadczenia złożyły się na myśl, iż pod presją zewnętrznych warunków człowiek może stać się innym człowiekiem, zmienić osobowość, stać się swoim sobowtorem. We wszystkich utworach Dostojewskiego spotykamy ludzi stanowiących jakoby swoje drugie wcielenie. W postaci Stawrogina jest nim samodreściciel, masochista, który bezustannie przeprowadza na sobie moralne eksperymenty. Innego sobowtóra nazwałbym pozorem. To Dymitr Karamazow, udający przed światem kogoś zupełnie innego niż jest w rzeczywistości. Z kolei Iwan Karamazow wciąż ma na oku nie siebie, lecz Smierdiakowa. W ten sposób Dostojewski wyraził ideę sobowtóra-naśladowcy. Sobowtorem przeciwstawia Dostojewski ludzi będących sobą. Najlepszym ich przykładem jest książę Myszkina. Charakterystyczne: to „idiota” w potocznym słowa znaczeniu. Bowiemy w zdeformowanym świecie człowiek według wzoru J.J. Rousseau, człowiek naturalny musi być uznany za nienormalnego.

Nasze życie w drugiej połowie XX w. jest niezwykle skomplikowane. Wydaje mi się, iż człowiek XX wieku nie może istnieć bez zagładania we własne wnętrze. Bez starych, lecz bynajmniej nie anachronicznych pojęć, takich jak sumienie i godność ludzka. Dlatego Dostojewski jest tak pociągający dla ludzi XX wieku, dla ludzi współczesnych. (—)

Popularność Dostojewskiego w ZSRR przechodziła różne fazy. Był okres, kiedy nim się po nowatorsku interesowano, był inny, gdy w Wielkiej Encyklopedii twórczość jego zwano „nonsensowną”. Dziś przygotowuje się fundamentalne, zbiorowe wydanie jego dzieł. A nawet zapanowała moda na Dostojewskiego. Pisze się wiele prac doktorskich i habilitacyjnych, choć przerasta to często siły ludzi, którzy się do tego tematu zabierają. W każdym razie należy mieć nadzieję, iż przysłowię „trudno być prorokiem we własnym kraju” w stosunku do Dostojewskiego utraci w ZSRR swoją moc.

ERNST NIEIZWIESTNY

Jak namalować Dostojewskiego?

Ernst Nieizwiestny, znany rzeźbiarz średniego pokolenia: wystawiał m. in. swoje rysunki w Paryżu na wspólnej wystawie z Marc Chagallem. Tamę w Assuanie zdobi jego rzeźba. Jego ilustracje do „Zbrodni i kary”, wydanej w roku ubiegłym, wywołały dyskusję.

Moim marzeniem życiowym jest ogromny pomnik, który nazywam (może pretensjonalnie) „gigantomachią”. Chciałbym wyrazić w nim walkę sprzeczności, tocząca się w naturze ludzkiej, i między człowiekiem a przyrodą. Wszystkie moje rysunki traktuję jako prace przygotowawcze do tego głównego dzieła. Zanim podjąłem się pracy nad „Zbrodnią i karą”, ilustrowałem Platona i Dantego. Dostojewski jest mi bliski jako gigant sprzeczności. Dlatego właśnie ilustrowałem Dostojewskiego.

Nie potrafiłbym w jego twórczości wskazać utworu mi najbliższego. Dla mnie Dostojewski nie jest twór-

cą takiej czy innej książki, lecz strumieniem twórczości. Jego twórczość przyrównać można do świątyni, w której różne rytmy architektoniczne tworzą wspaniałą polifonię.

Wydaje mi się też, że Dostojewskiego i jego dzieła nie można lubić. Jakże można lubić, na przykład, lekarza. Dostojewskiego można szanować, można się go bać, czy cierpieć razem z nim. Nie widzę w jego twórczości żadnego bohatera, którego mógłbym polubić. Tłumaczę to sobie tym, że każdy z nas jest jakoś podobny do jego bohaterów. I w jakimś sensie wstydzimy się tego podobieństwa.

Ze wszystkich myśli Dostojewskiego najbliższa mi jest idea: aby stać się w pełni człowiekiem, trzeba się stworzyć samemu. Dostojewski wyraził tę ideę przy pomocy symboliki religijnej. Wbrew wielu krytykom uważam Dostojewskiego za żywiołowego dialektyka, genialnego realistę i zarazem głęboko religijnego myśliciela. Świat Dostojewskiego jest antropocentryczny, przy czym człowiek jest bytem nie-skończonym, alfa i omega świata.

Dostojewski nie jest artystą fabuły, lecz artystą idei. Stąd kłopoty z ilustrowaniem jego dzieł. Inaczej niż inni ilustratorzy staram się przekazywać w formie plastycznej nie sytuację, lecz świat wewnętrzny jego twórczości, nie poszczególne utwory, lecz pewne jego zasady czy tematy, np. „Sobowtóry”, czy „Wszyscy jesteśmy dziećmi”. Semantyka dzisiejszej plastyki pozwala na podjęcie tak zuchwałego zadania.

Zastanawiałem się też nad portretami artysty. Najbardziej podoba mi się portret pędzla Pierowa. Wygląd zewnętrzny Dostojewskiego nie oddaje jego złożonego charakteru. Jeśli wyobrazimy sobie różne jego portrety: np. Dostojewski zamyślony, Dostojewski tajemniczy, Dostojewski ponury, to będą to portrety ułomne, fragmentaryczne. Toteż kiedy zabrałem się do portretu Dostojewskiego, przedstawiłem jego oblicze bez konkretnych rysów jako swego rodzaju maskę, pod którą każdy może dojrzeć swego Dostojewskiego.

Z jeszcze większymi kłopotami borykają się adaptacje filmowe i teatralne Dostojewskiego. Np. *Bracia Karamazow* to może dobry obraz filmowy, lecz nie ma on wiele wspólnego z Dostojewskim. Bowiemy z całą stanowczością twierdząc, że w *Zbrodni i karze* nie mamy do czynienia z krajobrazem petersburskim, lecz z przestrzenią nierealną, fantastyczną, metaforyczną. Dostojewski bardzo oszczędnie używa barw. Zewidencjonowałem wszystkie kolory występujące w *Zbrodni i karze* i mogę stwierdzić, że dominuje tam barwa żółta. W *Braciach Karamazow* nie ma takiej palety barw jak w filmie Pyriewa. Jest to raczej gama charakterystyczna dla Ostrowskiego. Dialog Dostojewskiego jest również nie do przeniesienia w sferę filmu czy teatru, bez kardynalnych zmian. Niefilmowość, nieteatralność Dostojewskiego polega na tym, że w jego utworach wpadamy od razu w jakąś rzeczywistość inną, bez początku i bez końca.

Czytając Dostojewskiego czujemy się w ten sposób, jakbyśmy śnili na jawie. Śni nam się coś, co nagle się materializuje. To jest właśnie metoda postępowania Dostojewskiego wobec czytelnika. Wydaje nam się, że już dalej pójść nie można, że już więcej, tak jak jego bohaterowie, nie wytrzymamy. A tymczasem pisarz prowadzi nas coraz dalej i przeciąga jeszcze mocniej.

fragmenty wypowiedzi
zamieszczonych w *Polityce*

1971, nr 20

Polacy o Dostojewskim

PAWEŁ HERTZ

Pisarz najgłębiej rosyjski

Paweł Hertz (ur. 1918) poeta, prozaik, eseista, inicjator i redaktor pierwszego powojennego (i jak dotąd jedynego) wyboru dzieł Dostojewskiego, wydane przez PIW.

Dostojewski jest dla mnie przede wszystkim wielkim pisarzem rosyjskim. W jego twórczości odzwierciedla się więc także Rosja historyczna i to nie tylko tej epoki, w której pisarz żył i tworzył. Rosja ze wszystkimi jej wadami i zaletami, ze wszystkimi brakami i nadmiarami. Myślę, że przekonanie o uniwersalności Dostojewskiego jest raczej fałszywe. Bierze się ono prawdopodobnie stąd, że pisarz zastosował formalnie zarówno schemat romansu obyczajowo-sensacyjnego, jak metodę pogłębionej analizy psychologicznej, a więc elementy tak niegdyś charakterystyczne dla powieści zachodniej, zwłaszcza francuskiej, w naszym pojęciu będącej czymś w rodzaju uniwersalnego modelu literackiego. Wydaje mi się, że właśnie te formalne, czysto zewnętrzne cechy, bardzo wydadne zresztą w twórczości Dostojewskiego, przyczyniły się do uznania go za pisarza uniwersalnego. Dla mnie jest to pisarz najgłębiej rosyjski i może najbardziej, bardziej chyba niż Tołstoj, ukazujący wszystkie sprzeczności, wszystkie trudności rosyjskie, tak wewnętrzne jak zewnętrzne, wynikające z zetknięcia się tego świata ze światem zachodnim. Wielkość tego pisarza polega, moim zdaniem, na tym, że zdołał fabułą swoich utworów, postaci swoich bohaterów, ich związki i konflikty, przedstawić na tle wielkiej perspektywy historycznej Rosji, z całym bogactwem jej spraw religijnych, duchowych, politycznych, społecznych i obyczajowych. To bogactwo, wierne zachowane przez pisarza, sprawia też, że pomimo różnic dzielących cywilizacje i kultury czytelnicy Dostojewskiego, także czytelnicy polscy, mogą odczuwać problematykę jego dzieł jako problematykę własną, choć stosunki między ludźmi w tych dziełach ukazane są jedyne w swoim rodzaju, właściwe Rosji. Oczywiście, te stosunki są owocem historycznych kolei narodu rosyjskiego. Bez konspiracji, pietraszewców, kategorii, zamachów terrorystycznych, słowianofilstwa, mesjanizmu czy nawet antypatii wobec Polaków — Dostojewski nie byłby tym, kim jest.

Wśród niezliczonej liczby zagadnień, jakie nasuwa twórczość tego wielkiego pisarza, dla nas niewątpliwie zajmujący jest problem jego niechętnego ustosunkowania się do Polaków, choć warto przy tym nadmienić, że niechęć ta rozciąga się także na Niemców i Francuzów, toteż wydaje mi się raczej niechęcią wobec pewnego typu cywilizacji.

Trudno byłoby bronić wielkiego pisarza przed zarzutem polakożerstwa. Zarzutem, który mamy prawo, a nawet obowiązek, mu stawiać. Wydaje mi się jednak, że nie okazując we własnej literaturze niechętnego stosunku do innych narodów zbyt może jesteśmy wrażliwi na wszelkiego rodzaju negatywne wypowiedzi o poszczególnych grupach narodowych, toteż trudno się dziwić, że ostro odczuwamy wszelką animozję, gdy rzecz nas dotyczy.

Akcentowanie przez Dostojewskiego niechęci do Polaków, od której zresztą, może poza Turgieniewem, nie są wolni inni pisarze rosyjscy, jest, jak mi się zdaje, konsekwencją jego stanowiska wobec państwowości rosyjskiej. Jak wiadomo, pisarz był zwolennikiem Rosji jednolitej, wielkiej i silnej. Tego rodzaju mocarstwowa koncepcja historyzoficzna wyłącza istnienie w Europie środkowej i wschodniej jakiegokolwiek innej, poza Rosją, potężnej formacji państwowej. Formacji, która promieniowałaby własną kulturą i tworzyła własne normy cywilizacyjne. Stąd szczególnie nie miała być mu pamięć o Rzeczypospolitej, organizującej w czasach swojej świetności tę część Europy. Niechęć Dostojewskiego do Polaków jest w istocie niechęcią wobec tradycji wielkiej, tolerancyjnej Rzeczypospolitej.

Nie mamy powodów, aby kochać Dostojewskiego za sposób, w jaki przedstawia Polaków. Jednak między miłością a znajomością rzeczy jest ogromna różnica. Otóż wydaje mi się, że właśnie w Polsce bardziej niż gdziekolwiek powinniśmy dokładnie wiedzieć, dlaczego opinia Dostojewskiego o nas jest taka, a nie inna, oraz z czego to wynika. A to dlatego, że jak sądzę, dzieło Dostojewskiego jest jednym z najważniejszych czynników kształtujących umysłowe życie rosyjskie w przeszłości. Bez Dostojewskiego nie sposób zrozumieć Rosjan.

RYSZARD PRZYBYLSKI

Błogosławione przekleństwo

Ryszard Przybylski (ur. 1928), historyk i krytyk literatury, autor książki „Dostojewski i przeklęte problemy”, tłumacz wydanego właśnie „Dziennika” Anny Dostojewskiej, żony pisarza.

Po kilkunastu latach przebywania w stworzonym przez niego świecie, który wydaje mi się teraz równie rzeczywisty, a w każdym razie równie istotny, jak świat mojej epoki, dochodzę do wniosku, że jego dzieło wyraziło dwa najbardziej tragiczne konflikty nowożytnej cywilizacji.

Pierwszy konflikt przebiega między osobą a instytucją. Przez osobę Dostojewski rozumiał suwerenny byt, który rozpoznaje siebie jako niepowtarzalną jednostkę i osobowość, jedyne ciało, które czuje i myśli. Ten byt był dla niego najwyższym Dobrem i ostateczną wartością. „Kochaj bliźniego” znaczyło dlań „traktuj każdego człowieka jako nietykalaną osobę”. Ludzie zabijali się i będą się zabijać, ale człowiekowi nie wolno, pod groźbą przekształcenia cywilizacji w chaos i permanentny mord, godzić się na przekroczenie tego prawa. W Raskolnikowie najbardziej przerażało go to, że zabił zgodnie ze swoim sumieniem, czyli uzasadnił i usprawiedliwił zamach na osobę. Przez instytucję Dostojewski rozumiał nie państwo, lecz rewolucję. Rewolucja, zorganizowany sposób naruszania zastanej struktury społecznej, była dlań świadomym zamachem na osobę.

Ideologowie metafizycznego buntu, Raskolnikow, Kirilow, Iwan Karamazow sformułowali teoretyczne podstawy różnych form zorganizowanego protestu. Dostojewski przedstawił ten konflikt z taką siłą, że antynomie osoby i rewolucji skłonni jesteśmy traktować jako nieunikniony los nowożytnego człowieka. Los, od którego nie ma ucieczki. Zarówno obrońców nietykalności osoby, jak zwolenników buntu wypowiedzieli w tak silne argumenty, w tak żywe prawdy, że różne tezy XX-wiecznej antropologii filozoficznej, która jak obłąkana kręci się wokół tego konflik-

tu, wydają się tylko wariacjami wielkich wypowiedzi jego bohaterów.

Drugi konflikt przebiega między antropologią chrześcijańską a nowożytną cywilizacją, która wyparła się Boga. Dostojewski wiedział dobrze, iż wiek XVIII przeprowadził proces przeciw Bogu-Ojcu. Stwierdzenia w rodzaju: „nie ma Boga”, „jeśli jest, to nie panuje nad światem”, „jeśli nawet nim rządzi, to rządzi źle”, wbrew pozorom, niewiele go obchodziły. Bronił wcielenia, antropologicznego, aspektu chrześcijaństwa. Zajmował go Chrystus, Bóg-człowiek, nadprzyrodzony ideał ludzkości walczącej o dobro, szczęście i zbawienie. Myszkin i Alosza Karamazow, których apostaci (nawet Albert Camus) z reguły lekceważą, naśladowali właśnie Jezusa. Wtrąceni w piekło nowożytnej cywilizacji starają się ukształtować swoje „ja” na wzór idealnego „ja” Chrystusa. Ich dramaty składają się na tragedię antropologii chrześcijańskiej, która zaczyna tracić swe znaczenie w tym świecie bez Boga. To oni mają przekazać nowożytnej cywilizacji skarby chrześcijańskiego humanizmu. To z nimi walczą ludzie ukształtowani przez epokę permanentnego buntu. Rogożyn odrzuca łaskę deifikacji z uporem maniaka nawiedzonego przez diabła. Kirilow jest po prostu Anty-chrystem, Iwan Karamazow wykazuje bezsilność Jezusa w ludzkim świecie. Dostojewski postawił sprawę na ostrzu noża. Albo ta nowa cywilizacja, która — nawiasem mówiąc — ciągle się rodzi, przejmie Chrystusa jako idealny wzór przekazany ludzkości przez miłość Boga, albo pograży się w zbrodniach. Uchywił więc i określił zwrotny moment w dziejach człowieczeństwa, który — ciągle to pragnę podkreślić — rozdziera nasze serca i wicherzy nasze sumienia. Jest to moment przelomowy, na miarę walki antropologii dawnych Greków o swą obecność w świecie cywilizacji chrześcijańskiej. Taka gigantomachia antropologiczna wydaje zwykle dzieła, które poruszają wielkie i wieczne sprawy ludzkie. Z nich zrodziła się, jak tego dowiódł Nietzsche, tragedia grecka. Z niej wyłoniło się — jak to już wiemy — dzieło Dostojewskiego. Nasza jeszcze nie narodzona, ciągle niepojęta, okrutna i przeraźliwa cywilizacja, znalazła już swój wyraz w tym niewiarygodnie doskonałym dziele. Kiedy chcemy poznać lepiej samych siebie, sięgamy po nie i zawsze odkładamy te powieści wzbogaceni o mądrość lub zwątpienie, zbawienie lub wstyd. My z niego wszyscy, ponieważ on wyrósł z dramatu, którego dalszy ciąg los pisze na naszych grzbietach i w naszych duszach. Za to go kocham. Jest on błogosławionym przekleństwem, które — jak kłątwa ojca — jątrzy nasze umysły i nie pozwala przyjąć w pokorze tego, co niesie czas. Weryfikuje mity, które w szaleństwie i głupocie przyjmujemy. Dzięki niemu wiemy, że nasza „Hosanna”, jaka by nie była, musi przejść przez „ognisty piec zwątpienia”. On tkwi w naszym życiu jak cierni i bez niego nasze życie jest już nie do pomyślenia.

Głos Francuza

GEORGES AROUT

Na temat „sobowtóra”

Kiedy wracam do lektury wielkich powieści Dostojewskiego — *Zbrodni i kary*, *Idioty*, *Biesów*, *Młodzika* i *Braci Karamazow*, znanych dzisiaj doskonale czytelnikowi francuskiemu — zawsze zaskakuje mnie pewna cecha charakterystyczna, nie pojawiająca się u żadnego wielkiego pisarza. Jest to głębokie i istotne pokrewieństwo wszystkich postaci chociażby jak najbardziej różniły się od siebie fizycznie, pozycją społeczną, upodobaniami czy wiekiem. Powiedziałem pokrewieństwo, ale raczej słowo współwina byłoby tu właściwe. Poza dwoma czy trzema groteskowymi figurkami naszkicowanymi przez Dostojewskiego jako „trzeźwe” typy, wszystkie postacie z *Biesów* są ze sobą spokrewnione nie poprzez krew, lecz przez bardziej subtelne i nieokreślone więzy. (—)

Jedna z ostatnich scen *Idioty*, w której spotykają się cztery główne postacie, przypomina mi zawsze przedostatnią stację krzyżową wspaniałej Pasji: każdy tutaj, jest jakby mimowolnym, a raczej nieświadomym innych, współnikiem i bierze na siebie swoją część odpowiedzialności w nieuniknionym dramacie, który się rozegra.

Czysty Alosza Karamazow oraz wyuzdany i cyniczny rozpustnik Swidrygałow ze *Zbrodni i kary* są utkani z tej samej materii, Alosza wyczuwa i boi się utajonej w nim cząstki Swidrygałowa. I na odwrót Swidrygałow usiłuje jak tylko może, zdusić w sobie tę odrobinę czystości, która w nim budzi przeraźliwe urojenia.

Przeciwnicy z konieczności zdarzeń — współnicy w tym, co jest w nich najbardziej intymne i najbardziej ukryte — do czego jak mówi Dostojewski nie przyznajemy się wobec siebie — upierne istoty, chimery zrodzone z tej samej, bujnej i szaleńczej wyobraźni, w przerażającym falowaniu światła i mroku, rzucają splatające się cienie, jakby własne monstrualne powiększone wizerunki.

Pozwól sobie w tym miejscu zwrócić uwagę na mniej ważną cechę dzieła Dostojewskiego będącą jednak w związku z zasadniczym jego charakterem.

Przede wszystkim na fizyczną nieokreśloność postaci. Poproście dziesięciu czytelników powieści Dostojewskiego, ażeby opisali wam Stawrogina, Młodzika, Iwana Karamazowa lub Kiryłowa. Odpowiedzi zawsze będą niejasne, nawet sprzeczne. A przecież opisy autora są często bardzo drobiazgowo. Ale te opisy szybko się zacieraają i pozostawiają jedynie wspomnienie pewnego „typu duchowego”. Spróbujcie tego samego testu z postaciami Balzaca, Stendhala, Conrada czy Tomasza Hardy. Większość odpowiedzi będzie klarowna, dokładna i pewna. (—)

To pewne, że żadna z tych postaci nie jest tak zwanym typem. Każda zawiera w sobie wszystkie możliwości innych. I różni je tylko koncentracja tych możliwości. I dlatego mogą tak łatwo wzajemnie się zrozumieć. Dlatego wszyscy czują się współnikami czynów, nie biorąc w nich osobiście żadnego udziału. Trzej Karamazowie czują się odpowiedzialni za śmierć ojca, zamordowanego przez przyrodniego brata, epileptyka Smierdiakowa.

Freud długo się rozwodził nad tym ostatnim epizodem. Uważał go za szczególnie ważny w twórczości Dostojewskiego. Powiązał go bezpośrednio z dramatyczną śmiercią ojca pisarza. Dostojewski dowiedział się o tym zgonie w chwili, gdy był zagniewany na ojca, który odmówił mu pomocy pieniężnej. Jak wiadomo wkrótce po tym przyszły pisarz uległ pierwszemu atakowi epilepsji.

Analiza Freuda jest dostatecznie przekonująca i trafna, ażeby trzeba było dłużej się nad nią zatrzymywać, ale jak każda systematyczna analiza dąży do zaostrzenia konturów, i zwężenia substancji badanego dzieła. Osobiście wolę uważać historię braci Karamazow za osobliwy i najbardziej charakterystyczny obraz zazwyczaj bardzo skomplikowanych sytuacji, jakie gromadzi Dostojewski, ażeby móc poprzez postacie najswobodniej i możliwie najpełniej wyrazić swoje najistotniejsze myśli. Zaledwie naszkicowana postać wymyka mu się. Tworzy się sama w ciągu wielu ewolucji akcji. I tak: Dostojewski zaczyna pisać *Idiotę* (skreślił dziewięć wariantów przed ostateczną wersją). Chce opisać istotę doskonale dobra. Nazywa swojego bohatera Księciem. Bardzo szybko ujawnia się rozłam. Postać się rozdwaja.

Na Księcia Myszkina i na jego antytezę: podlego i ambitnego Ganię Iwołgina. W *Biesach* Piotr Wierchowieniński jest perfidnym i groteskowym sobowtorem Staworgina, Swidrygałow — takim samym sobowtorem Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*. I wreszcie filozof Iwan Karamazow z przerażeniem i wstrętem odkrywa swoje najgorsze cechy w zdegenerowanym bracie przyrodnim. Wokół tych par „uzupełniających się antytez” krążą roje zagadkowych, upadłych, udreńczonych istot.

Wszystkie te kreatury w różnym stopniu odzwierciedlają dążenia, zalety i wady głównych postaci. Rozwiazły lajdak Lebediew komentuje Apokalipsę i szczerze podziwia szlachetność Myszkina, co nie przeszkadza mu przeciw niemu intrygować.

Powtarzam: wracając do lektury lub przywołując w pamięci książki Dostojewskiego, zawsze mam wrażenie, że odnajduję pokrewieństwo, istotną identyczność wszystkich postaci. Na czym polega ta identyczność? Przede wszystkim na dwoistości każdej z nich. Najbardziej upadłe zanurzone po szyć w błocie, wznoszą oczy ku niebu. Najczystsze, Myszkina lub Alosza, wiedzą, że kryją w sobie złe myśli, że muszą przed nimi uciekać, wyzwać się od nich.

W nieustannym szarpaniu się między rozpasanymi instynktami a dążeniem do czystości Dymitr Karamazow pada bijąc głową o ziemię i krzyczy z rozpacz. Można do niego, jak do wszystkich bohaterów Dostojewskiego zastosować olśniewające zdanie Zaratustry: „Im wyżej drzewo wznosi się ku niebu, tym głębiej jego korzenie wdzierają się w ziemię...”

fragment eseju przełożył
Stanisław Hebanowski

Obsada:

FIODOR PAWŁOWICZ KARAMAZOW	ANDRZEJ SZALAWSKI
DYMITR FIODOROWICZ KARAMAZOW	FLORIAN STANIEWSKI
IWAN FIODOROWICZ KARAMAZOW	JAN TWARDOWSKI
ALEKSY FIODOROWICZ KARAMAZOW	JERZY NOWACKI
PAWEŁ FIODOROWICZ SMIERDIAKOW	KRZYSZTOF GORDON
GRZEGORZ WASILIEWICZ KUTUZOW	LESZEK OSTROWSKI .
STARZEC ZOSIMA	EUGENIUSZ LOTAR
OJCIEC PAJSIJ	STANISŁAW DĄBROWSKI
MICHAŁ OSIPOWICZ RAKITIN	ZBIGNIEW GROCHAL
AGRAFIENA ALEKSANDROWNA SWIETŁOW	HALINA WINIARSKA
FIEDOSJA MARKOWNA	ELŻBIETA GOETEL
PAN WRÓBLEWSKI	TADEUSZ GWIAZDOWSKI
KATARZYNA IWANOWNA WIERCHOWCEW	ZOFIA BAJUK
PIOTR ALEKSANDROWICZ MIUSOW	ZBIGNIEW MAMONT .
PREZES SĄDU	ANDRZEJ NOWIŃSKI
HIPOLIT KIRYŁOWICZ, viceprokurator	LECH SKOLIMOWSKI
BERNARD FIETUKOWICZ, obrońca	ZENON BURZYŃSKI
MICHAŁ MAKAROWICZ MAKAROW, sprawnik	WALDEMAR GAJEWSKI
POLICJANT	ANDRZEJ SZACIŁEO
TRYFON BORYSOWICZ	HENRYK SAKOWICZ
PIELGRZYMI:	
I	IRENA MASLIŃSKA
II	ALINA LIPNICKA
III	KIRA PEPŁOWSKA
IV KATARZYNA OSIPOWNA CHOCHŁAKOW	ZOFIA MAYR
V LISE CHOCHŁAKOW	* * *
KAPELA:	
I	KAZIMIERZ IWOR
II	ANDRZEJ RICHTER
III	ADAM KAZIMIERZ TRELA
WIEŚNIAK	KRZYSZTOF GORDON
DIABEL	LESZEK KOWALSKI
oraz	
POLICJANCI, WIEŚNIACY I MIESZCZANIE	

Scenografia:
MARIAN KOŁODZIEJ

Asystent reżysera:
WALDEMAR GAJEWSKI

Muzyka:
PIOTR MOSS

Asystent scenografa:
BRUNO SOBCZAK

Inspicjent:
MICHAŁ HAJDUK

Oświetlenie:
ANDRZEJ AMBROZIŃSKI

Sufler:
MARIA ZAŁUGOWA

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:
LECH HELLWIG-GÓRZYŃSKI

Zdarzenia miały miejsce w Skotoprigoniewsku roku 1866. Całość przedstawiono na scenie w jedenastu obrazach z dwiema przerwami po obrazie czwartym i ósmym

Nagranie muzyki w studio PWSM w Warszawie
w wykonaniu zespołu Teatru Wielkiego pod dyrekcją
kompozytora

Jan Paweł Gawlik

Jestem zaprzysiężonym wrogiem adaptacji, uważam ją za czyn z natury rzeczy barbarzyński, naruszający wewnętrzną autonomię i równowagę utworu literackiego, za swoisty akt przemocy wobec rodzaju i gatunku, nie mówiąc już o pożałowania godnym losie autora.

Jan Kott

Każda adaptacja sceniczna jest nie tylko koniecznym zubożeniem powieści, ale zarazem jej dramatyczną konkretyzacją: wydobywa nurt główny, jest zawsze bardziej jednoznaczna i ostrzejsza od oryginału.

RYSZARD PRZYBYLSKI

Przeróbki sceniczne Dostojewskiego

(—) Jak dotychczas, autorzy przeróbek nie zdradzili się ze znajomością tekstu, który — oprawiony w ramki — powinien wisieć nad ich biurkami. Jest to wypowiedź samego Dostojewskiego o istocie i możliwościach inscenizacji utworu powieściowego. Wywołał ją list. W.D. Oboleńskiej, która powiadomiła pisarza, iż zamierza przekształcić *Zbrodnię i karę* w dramat.

„Jeżeli chodzi o pani zamierzenia — pisał Dostojewski — aby wyciągnąć z mojej powieści dramat, to naturalnie zgadzam się zupełnie, bo zresztą przyjąłem jako zasadę nie przeszkadzać tego rodzaju próbom. Jednakże nie mogę nie zwrócić uwagi pani, że próby takie nigdy prawie się nie udawały. Przynajmniej nie udawały się w pełni.

„Jest jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie swego odpowiednika w formie dramatycznej. Wierzę nawet, że określonym formom sztuki odpowiadają określone szeregi poetyckich myśli; że określonej myśli nie można wyrazić w innej, nieodpowiedniej formie.

„Natomiast inna sprawa, jeśli pani dokona daleko idącej przeróbki powieści, zachowując z niej tylko jeden epizod albo — wzięwszy myśl główną — zupełnie zmieni temat”.

W liście do Oboleńskiej Dostojewski wyraził wiec poglądy, które powinny zainteresować i naszych współczesnych adaptatorów jego dzieł.

Przede wszystkim pisarz zrezygnował z walki z plemieniem niewyżytych dramaturgów. Widocznie przeszła przez jego głowę myśl o proteście, skoro ostatecznym rezultatem rozmyślań nad tym problemem była zasada leseferyzmu literackiego. Ze zdań tych przebiega rezygnacja.

Następnie Dostojewski dokonał typologii przeróbek scenicznych własnych utworów prozaicznych. Wyróżnił trzy modele. Pierwszy model to właściwa adaptacja, czyli z konieczności skrócona, sceniczna wersja powieści. Coś, co bym nazwał powieścią w teatralnej pigule, teatralnym komiksem. Ten typ przeróbek, panujący zresztą na naszych scenach niemal niepodzielnie, skazany jest według Dostojewskiego na bezapelacyjną klęskę artystyczną, której przyczyną tkwią w samym fakcie rozbicia struktury powieści. Drugi model to próba dramatyzacji jakiegoś epizodu powieści, dajmy na to — pierwszej części *Idioty*, która da się zainscenizować w czterech odsłonach: w wagonie, u Jepanczynów, u Gani i u Nastasji Filipowny. Mimo, że skróty byłyby dość znaczne i dotyczyłyby spraw istotnych, epizod ten, przerobiony na sztukę sceniczną, nie straciłby wiele w porównaniu ze swym prozatorskim pierwowzorem. Model trzeci to próba stworzenia całkowicie samodzielnego dramatu, który pierwowzorowi Dostojewskiego byłby winien tylko główną ideę. Oczywiście Dostojewski miał na myśli całkowitą lojalność autora przeróbki wobec idei jego powieści. Tym dwu modelom skłonny był wróżyć pewne artystyczne powodzenie.

W zasadzie Dostojewski zaliczał przeróbki sceniczne do gatunku utworów popularyzujących twórczość prozaika. Ludzie lubią zobaczyć postać powieściową. Stąd powodzenie książek z ilustracjami i adaptacji teatralnych.

Pieniądze mogły odegrać pewną rolę w sformułowaniu ostatecznej decyzji. Anna Grigoriewna, kobieta praktyczna i broniąca jak lwica interesów swego małżonka, tę zaletę przeróbek dostrzegła natychmiast. Oczywiście zaniepokoił go fakt, że każda taka adaptacja zwykle sypła pierwoczną. Dlatego też sugerował Oboleńskiej przeróbkę słabo przominającą oryginał. (—)

Jedną z cech rewolucji literackiej, jakiej dokonał Dostojewski, była teatralizacja powieści. Powieść jego została przesycona monologiem i dialogiem, strukturami językowymi stanowiącymi istotę dramatu. Akcję powieściową lubił on skupiać w kilku efektownych, dramatycznych, właśnie teatralnych scenach. Zasadę tę znali już twórcy wierszowanej i prozaicznej epiki romantycznej, ale dopiero Dostojewski zastosował ją ze świadomością wszystkich jej zalet i konsekwencji. Ta teatralność jego powieści jest widoczna na pierwszy rzut oka i oczywiście staje się pokusą dla ludzi uprawiających zawód adaptatora. Pokusa ta jest zasadzką.

Dostojewski mógł wykorzystać w powieści środki i właściwości dramatu i teatru, natomiast nie można przerobić nawet najbardziej „teatralnej” powieści na dramat. Powieść zmieści w sobie wszystko, czym rozporządza dramat: monolog, dialog i didaskalia. Dramat nie pomieści całego bogactwa narracji epickiej. To, co dzięki narracji epickiej jest w powieści ustalone jednoznacznie i raz na zawsze, dramat oddaje na pastwę wieloznacznej i wielorakiej interpretacji teatru. Powieść może objąć ogromne przestrzenie i dysponuje nieskończenie większą ilością czasu niż dramat przywiązany do materialnego w swym charakterze teatru. Czas powieściowy nigdy nie da się zamknąć w ramach czasu scenicznego. Dlatego Dostojewski radził inscenizować tylko fragmenty powieści. Słowem, powieść może żywić się dramatem i teatrem, dramat i teatr natomiast nie pożywią się powieścią.

Dostojewski doskonale rozumiał prawa wzajemnych związków między powieścią a dramatem. Był wielbicielem teatru. We wczesnej młodości sam pisał tragedie, które niestety zaginęły. Pod wpływem Schillera stworzył jakąś wersję udramatyzowanego życiorysu Marii Stuart. Puszkina sprawił, że drugi z tych młodzieńczych utworów nosił tytuł *Borys Godunow*. W 1841 roku czytał fragmenty tych prac na małym wieczorku literackim. Ponadto w czasach, kiedy klasyków francuskich uważano za nudziarzy i „przeżytki” minionych już epok, wielbił Racine'a i kochał Corneille'a. W ciągu całego życia najbardziej podziwianymi pisarzami pozostali dla niego twórcy dramatów: Shakespeare i Schiller. Skoro więc upodobał sobie literaturę dramatyczną i dążył do dramatyzacji materiału fabularnego, dlaczego sam nie pisał utworów scenicznych?

We wczesnej młodości uważał, iż wiek XIX jest epoką upadku sztuki dramatycznej. Odnowienie się „prawdziwej”, shakespeareowskiej formy wydawało mu się niemożliwe. Było to zadanie — jak mniemał — ponad siły współczesnego pisarza. Sądził, że Scribe i jemu podobni wyrazili „ducha czasu” uprawiając melodramat. Wyraźnie bał się formy scenicznej: „Pisać dramaty... no, wiesz, bracie. Do tego potrzebne są lata pracy i spokoju. Przynajmniej w moim przypadku. Pisać byłoby łatwo. Dramat zamienił się teraz w melodramat. Shakespeare zbladł i ponad tłumem krótkowzrocznych dramaturgów zjawia się nam w ciemnościach jak bóg. (...) Zreszta, latem być może zaczęć pisać. Zobaczmy się dwa lub trzy lata, a teraz poczekamy”. Mogłoby się wydawać, że w latach

pięćdziesiątych, po powrocie z zesłania, lęk ten przeszedł. W roku 1856 powiadomił A. Majkowa w liście, że teraz już obok powieści będzie pisał również dramaty. Istotnie, zaczął pisać utwór sceniczny. Tym razem nie tragedię w stylu romantycznym, lecz molierowską komedię. Szybko jednak porzucił tę formę i powrócił do prozy: „Zacząłem żartem komedię i stworzyłem już tyle komicznych sytuacji, tyle komicznych postaci, tak spodobał mi się mój bohater, iż porzuciłem formę komedii, choć mi wychodziła, abym mógł z przyjemnością dalej śledzić przygody mojego nowego bohatera i samemu śmiać się z niego do woli. Bohater jest trochę moim krewnym. Słowem, piszę komiczną powieść”. Był to utwór znany nam pod tytułem *Wieś Stiepanczikowo i jej mieszkańcy* (1859), którego główny bohater był wersją rosyjskiego Tartuffe'a. O powrocie do prozy zdecydowała jedna jej niebagatelna prerogatywa: dystans do postaci działających.

Fascynacja dramatem i teatrem nie przekształciła Dostojewskiego w pisarza dramatycznego. Przyniosła wszakże zrozumienie, jakie korzyści może oddać zabieg nazwany później teatralizacją powieści. Podstawowym założeniem twórczym Dostojewskiego było przeprowadzenie własnego pozytywnego światopoglądu przez — jak się sam później wyraził — „ogień zwatpienia”. Bohaterowi-nosicielowi własnej idei Dostojewski przeciwstawiał w powieści oponenta wyposażonego we wszystkie możliwe argumenty zbijające założenia przeciwnika. Powieść jego była więc pełna i obiektywna prezentacją własnych i przeciwnych sobie idei. Pod tym względem był wręcz niewiarygodnie uczciwy. Bohaterowie jego musieli się wygadać, wykrzyknąć: musieli relacjonować swoje poglądy, spierać się, zбивać wrogie założenia. Zrozumiałe tedy, że monolog, dialog i sceny o teatralnym charakterze przesycały powieść. Teatralizacja powieści była następstwem świadomego zamierzenia ideowego.

Jednakże zarówno monolog jak dialog spełnia u Dostojewskiego nieco inną funkcję i noszą odmienny charakter niż w utworach scenicznych. Monolog, zwłaszcza w momencie, kiedy bohater zaczyna gorączkowo wyklądać jakąś rację, przechodzi na ogół w strukturę językową, którą Michaił Bachtin nazwał ukrytym dialogiem. Nie jest to już jednolita monologiczna wypowiedź. Zostaje ona rozłożona na szereg stwierdzeń i replik skierowanych ku nieobecnemu i niesłyszalnemu rozmówcy, który podważa poszczególne stwierdzenia bohatera. Jednolitość monologiczna jest ustawicznie rozbijana denerwującymi go wątpliwościami, które stara się za każdym razem odeprzeć. Monolog jest wyrazem ustawicznej polemiki bohatera z samym sobą.

W monologu tym ogromną rolę gra ponadto tak zwane „słowo wykretne”, przy którego pomocy bohater stara się zostawić sobie możliwość zmiany ostatecznego, zasadniczego sensu wypowiedzi. Monologiczna próba samookreślenia bohatera w wielkiej spowiedzi jest regularnie przeprowadzana przy pomocy „słowa wykretnego”. W ten sposób bohater niby to dokonuje ostatecznego określenia samego siebie, a naprawdę liczy na przeciwstawną ocenę swej osobowości przez inną postać. „Słowo wykretne” czyni dwuznacznym każde samookreślenie bohatera. Dlatego tak bardzo ważna jest każda wypowiedź bohatera, każdy sąd, dosłownie każde zdanie. Jeśli wyjmemy z jakiegokolwiek monologu Dostojewskiego jedno zdanie, to jednocześnie zubożymy osobowość bohatera. A jeśli jest to zdanie, w którym bohater relacjonuje jakiś fakt, to zburzymy fragment powieścio-

wego świata — gdyż u kogo jak u kogo, ale u Dostojewskiego nie ma byle jakich faktów i wypowiedzi. Bogactwo filozoficzne i psychologiczne jego powieści polega między innymi na wypowiedziach bohaterów, których każde zdanie jest ważne. Dlatego wszelki skrót monologu nie jest zwykłym skrótem lub kondensacją informacji, ale po prostu fałszerstwem. (—)

W monologach i dialogach pojawił się więc chaos świata. Dzięki nim wiedzę o świecie powieściowym Dostojewskiego czerpie czytelnik początkowo ze sprzecznych najczęściej sądów, wygłaszanych przez postaci, które w równej mierze zasługują na wiarę co i na niewiarę. Teatralizacją powieści, która była wynikiem świadomego zamierzenia, mającego na celu obiektywne ukazanie sporu, doprowadziła w końcu do maksymalnej dwuznaczności ideowej. A nie była ona bynajmniej ostatecznym celem Dostojewskiego.

Dostojewski lękał się tej dwuznaczności, którą przesycony jest z zasady dramat typu shakespeareowskiego. Miał w sobie coś z Tolstoja, który ze strachu przed zniszczeniem wszystkich pozytywnych idei oskarżał Shakespeare'a o nihilizm i niemoralność. Ponieważ shakespeareowski „nihilizm” musiał być okiełzany, Dostojewski, skorzystawszy z lekcji o funkcji ideowej formy dramatycznej, zdecydował się zachować powieść. (—)

fragmenty za *Dialogiem*

1966, nr 5

Rozmowa z Michaiłem BACHTINEM

Wielogłosowość

Michaił Bachtin (ur. 17. XI. 1895 r.) należy do grona najwybitniejszych światowych znawców twórczości Dostojewskiego. Jego znakomita książka „Problemy poetyki Dostojewskiego” właśnie ukazała się po polsku. Odkrył w niej Bachtin zasadę wielogłosowości dzieł Dostojewskiego.

Oto fragmenty nagranej na taśmie rozmowy z Bachtinem. Rozmowę przeprowadzono w Domu dla Starców w miejscowości Klimowsk pod Moskwą, gdzie zasłużony naukowiec wraz z żoną przebywa.

Pierwsze pytanie dotyczyło myśli przewodniej, twórczości Dostojewskiego.

— Prawdy o sprawach ostatecznych nie można dociec w ramach bytu jednostkowego, gdyż w tych ramach się ona nie mieści.

Może ona być wyjawiona i to zawsze tylko częściowo, w procesie obcowania równoprawnych istnień, w dialogu między nimi. Dialog ten nie skończy się nigdy, póki istnieć będą myślący i szukający prawdy ludzie. Koniec dialogu równoznaczny byłby z zagładą ludzkości. Myśl tę wyraził już Sokrates, ale najmocniej uświadamiają ją nam dzieła Dostojewskiego, który wcielił ją w potężny świat swojej twórczości. Postacie Dostojewskiego mają świadomość całkowicie nastawioną na dialog: ciągle prowadzą dyskusję. Badają w ten sposób siebie, otoczenie.

Dostojewski, moim zdaniem, jest twórcą powieści polifonicznej, pomyślanej właśnie jako dialog o sprawach ostatecznych. Pisarz nie zamyka tego dialogu, nie daje żadnych odautorskich rozstrzygnięć. Przedstawia tylko proces dialogowy myślenia w całej jego złożoności, ze wszystkimi przeciwnościami. Pokazuje nam niejako kształtowanie się myśli ludzkiej.

Dostojewski nie uznawał w swych utworach za końcówkę, ani rozstrzygnięcie. Jeśli niektóre jego powieści na przykład „Zbrodnia i kara”, posiadają zakończenie, to jest to zakończenie wyłącznie fabularne. Ale już w „Braciach Karamazow” i tego nie ma, nic nie jest rozwiązane, ani nie rozstrzygnięte. Oczywiście, poglądy Dostojewskiego (jak każdy człowiek miał swoje własne zdanie, najpełniej wyrażał je w publicystyce i publicznych wystąpieniach) weszły również do jego utworów. Jednakże nie na zasadzie odautorskiego komentarza, lecz właśnie na zasadzie dialogu, na równych prawach z innymi sądami. Oznacza to, że w swych utworach pisarz wyszedł poza własne, osobiste zapatrywania i poglądy. Jest to dla mnie podstawowa sprawa w twórczości Dostojewskiego. Nie można natomiast mówić o jakimś wydzieleniu myśli przewodniej. Przecież rzecz właśnie w ich wielości, w owym dialogu nie prowadzącym do żadnego rozstrzygnięcia. Dostojewski stale uzmysławia nam, że zakończenie dialogu, zamknięcie dyskusji między równoprawnymi narratorami, nastąpić może wyłącznie poprzez integrację sił wyższych.

— Jest Pan autorem książki uznanej za fundamentalną pracę o Dostojewskim. Czy nie zechciałby Pan przypomnieć jej głównej myśli?

— W swojej książce starałem się właśnie udowodnić pogląd o polifoniczności, o dialogu jako zasadzie pisarstwa Dostojewskiego. Uważałem bowiem, że nie można traktować go homofonicznie, jak na przykład Tolstoja czy Turgeniewa. Ponadto starałem się umiejscowić jego twórczość w całokształcie historii literatury. Nie mieści się ona bowiem w ramach jednej epoki, czy nawet w całym XIX wieku, czy też w czasach nowożytnych. Jego twórczość skupiła bowiem doświadczenia ludzkości w całości historycznego jej istnienia. Linie twórczości polifonicznej, u której szczytu stoi dziś Dostojewski, jako twórca wielogłosowej, dialogowej powieści, wywodzę od starożytnych Greków. Książka powstała ponad czterdzieści lat temu i wymaga dziś znacznych uzupełnień i przeróbek, czym właśnie między innymi zajmuję się ostatnio.

— Powiedział Pan, że twórczość Dostojewskiego stanowi szczytowe osiągnięcia w zakresie „dialogowego” sposobu istnienia myśli ludzkiej. Czy można więc odrzucić jako mało ważną, nieistniejącą twórczość literacką powstałą przed nim, a być może i po nim, jeśli założymy, że jego odkrycia literackie, jak teoria Einsteina, na przykład, są nieprzekraczalne?

— Rzeczywiście. Dostojewski w chwili obecnej nie ma sobie równych w dialogowym traktowaniu rzeczywistości. W żadnym przypadku nie może to jednak przekreślić tego, co uczyniono przed nim. Sokrates zawsze przecież pozostanie Sokratesem. Aby zapewnić właściwe miejsce i rangę każdemu twórcy, wprowadziłem pojęcie Wielkiego Czasu. W Wielkim Czasie nikt i nic nie traci swego znaczenia. Trwają w nim na równych prawach Homer i Aischylos, Sofokles i Sokrates. Jest tam i Dostojewski. Bowiem w Wielkim Czasie nic nie przepada, wszystko się odradza. W każdym nowym okresie historii to, co było, co ludzkość przeżyła i stworzyła, sumuje się i nabiera nowego sensu. Dostojewski stworzył polifoniczną powieść, do której, moim zdaniem, należy przyszłość. Nie oznacza to, oczywiście, przekreślenia przeszłości. Tak samo jak powieść dialogowa nie zastąpi homofonicznej prozy, prozy na przykład tolstojowskiej, jako środka wypowiedzi artystycznej. Powieść-monolog pozostanie i, co więcej, nabierze nowego znaczenia. Będzie to, jak sądzę, lektura wy-poczynkowa. Przy niej będziemy odpoczywać po powieści wielogłosowej. W wielu krajach widzimy próby kontynuowania odkrycia Dostojewskiego. Czyni to Sartre, czynił Camus, zwłaszcza w „Dżumie” i „Micie Syzyfa”. W Związku Radzieckim widzę wpływy autora „Braci Karamazow” na wczesne utwory Leonida Leonowa. Przede wszystkim widoczne są one jednak w „Petersburgu” Andrieja Bielego, jednej z najwspanialszych powieści XX wieku. Nie wydaje mi się słuszne mówienie o jakimś „wychodzeniu”, poza doświadczenia Dostojewskiego. On przecież niczego w literaturze nie kończy. Niewątpliwie można pójść dalej niż Dostojewski, nie można go jednak nikim zastąpić. (—)

— Jakie Pana zdaniem są najpilniejsze zadania nauki o Dostojewskim?

— Najpoważniejszą luką w opracowaniach o Dostojewskim są braki w opracowaniach biograficznych. Nie mamy właściwie porządnej biografii Dostojewskiego. Co więcej, nie wiemy nawet, jak ją napisać, co do niej włączyć. To, co istnieje, jest jakaś niekonsekwentna mieszanina życia i twórczości. Nie można identyfikować człowieka z twórcą. Przecież Dostojewski ukazujący się nam w swych utworach to jeden człowiek, zaś ten z życia prywatnego — drugi. I nie bardzo wiadomo, jak tych dwóch ludzi (twórcę i człowieka rzeczywistego) zamknąć w jedno. Właściwie trzeba ich jakoś oddzielić, bo nie dojdziemy do niczego. Zamordowanie staruchy przez Raskolnikowa nie oznacza przecież, że pisarz mógłby popełnić taki sam czyn. Niewątpliwie wyobrażał sobie siebie jako człowieka mogącego popełnić zbrodnię. Inaczej nie powstałaby powieść. Jednakże za wyimaginowany czyn nie może on jako człowiek ponosić odpowiedzialności prawnej czy moralnej. Artysta powinien umieć wyobrazić sobie siebie popełniającego każde przestępstwo, każdy grzech. — Potrzebne jest mu to z profesjonalnego punktu widzenia po to, aby jak najpełniej przedstawić rzeczywistość. Nie można jednak na tej podstawie przypisywać mu różnych czynów w życiu. Etyka życia i etyka twórczości to dwie różne kategorie, których mieszać nie wolno. Wydaje mi się, że Bursow w swej książce nie dość wyraźnie przestrzega tę granicę.

— Jakimi cechami powinien odznaczać się badacz twórczości Dostojewskiego?

— Przede wszystkim nie powinien być dogmatykiem. Wszelki dogmatyk, tak religijny, jak i polityczny zawsze będzie szukał w Dostojewskim potwierdzenia swoich poglądów, interpretując jego twórczość po swojemu. Niedogmatyczność jest czymś koniecznym dla właściwego i głębokiego zrozumienia Dostojewskiego. Nie powinno się też czynić z Dostojewskiego przedmiotu mody, w wulgarnym tego słowa znaczeniu. Bardzo przeszkadza to w pracy naukowej. Kiedyś Szestow chciał uczynić z Dostojewskiego modnego filozofa. Był to jednak zabieg niepoważny.

— A czy Pan sam uważa Dostojewskiego za filozofa?

— Uważam go za jednego z największych myślicieli. Rozróżniam bowiem pojęcia filozofa i myśliciela. Filozof to dla mnie człowiek, którego specjalnością jest filozofia jako nauka. W tym znaczeniu Dostojewski filozofem nie był. Więcej — do takiej filozofii odnosił się sceptycznie.

— Czy zainteresowanie Dostojewskim jest Pana zdaniem dostateczne?

— Jak już powiedziałem, wydaje mi się, że do Dostojewskiego należy przyszłość. Tak naprawdę nie wszedł on jeszcze w świadomość ludzi. Podchodzi się do niego zbyt często jeszcze stereotypowo, wciskając w ramki prozy homoficznej lub też starając się jednoznacznie określić jego poglądy. Tymczasem przewidywał on ludzi nowych czasów. Ludzi rozumiejących, że w bycie jednostkowym nie można zamknąć prawdy, gdyż wyjawiona ona może być w nie mającym rozstrzygnięcia dialogu między ludźmi.

— Czy utwory Dostojewskiego należy przenosić na scenę bądź ekran?

— Z propagandowego punktu widzenia na pewno tak. Choć bowiem w filmie czy widowisku teatralnym pozostaje na ogół z jego powieści tylko fabuła, to jednak być może zachęci ona któregoś z widzów do sięgnięcia po pierwowzór. Polifonii jako takiej nie da się w ogóle przekazać ze sceny czy ekranu. Zarówno bowiem scena, jak i ekran mają właściwości homofonizowania, dając obraz jednego tylko świata z jednego punktu widzenia. A u Dostojewskiego jest wielość światów i poglądów.

— Niedawno ukazało się staraniem Akademii Nauk ZSRR krytyczne wydanie „Zbrodni i kary” z ilustracjami Ernesta Niezwiastnego. Jak Pan je ocenia?

— Pierwszy raz w życiu, a mam lat siedemdziesiąt sześć, zobaczyłem idee Dostojewskiego. Niezwiastnemu udało się w syntetyczny sposób graficzny pokazać uniwersalność myśli Dostojewskiego przy równoczesnym oddaniu ducha jego twórczości. Do czasu bowiem Niezwiastnego w grafice czy malarstwie udawało się co najwyżej prezentować Petersburg i postacie z utworów Dostojewskiego. Prace Niezwiastnego są czymś więcej niż tylko ilustracjami. To jakby przedłużenie problematyki i świata Dostojewskiego w innym rodzaju sztuki. Dlatego są tak prekursorskie i wielkie.

Rozmowę przeprowadził: Zbigniew Podgórzec
„Współczesność” 1971, nr 21

Maksym Gorki

Znajdując, że cała artystyczna działalność Dostojewskiego jest genialnym uogólnieniem (—) jestem przekonany, że jego obrazy przeniesione ze stronic książek na scenę teatralną, podkreślone przez grę aktorów, stanowczo zyskują na wykończeniu i sile przekonywania.

Tadeusz Żeleński-Boy

Teatr staje wobec problemu co wybrać, co zachować, a co poświęcić. Zwłaszcza przy powieściach tak spleczniałych treścią, tak obfitych w postacie i zdarzenia, jak powieści Dostojewskiego. Chcąc ocalić jedno gubi się drugie...

Janusz Warmiński

Dostojewski budzi od dawna szczególne zainteresowanie ludzi teatru i filmu, gdyż prawie wszystkie jego powieści i opowiadania stanowią znakomity wprost materiał dramaturgiczny. To, co wyróżnia prozę Dostojewskiego, a więc niezwykle konfliktowe sytuacje, funkcjonalne, skondensowane dialogi, czyni z niego pisarza par excellence teatralnego. Nie jest chyba przypadkiem, że sztuki teatralne, a nawet filmy będące adaptacjami jego utworów należą do bardziej udanych prób przeniesienia powieści lub opowiadań na scenę czy ekran.

Jerzy Kreczmar

W zasadzie nie jestem zwolennikiem adaptacji. Praktyka jednak wykazała, że inscenizacja powieści ma znaczenie kulturalne. Nie chodzi nawet o zagadnienie popularyzacji, to mniejsza, ale o jakiś miernik, znalezienie współczesnego stosunku do tradycji, o aktywną próbę interpretacji tych treści, które nam są bliskie... Inszenizacje są praktykowane zresztą na całym świecie. Inscenizowano *Madame Bovary* Flauberta, dzieła Balzaca, Tolstoja, Dostojewskiego. (—) Żaden teatr nie może oprzeć się, by nie spróbować adaptacji.

Erwin Axer

Na adaptację patrzono zwykle jako na surogat, który gości na scenie, gdy teatrowi brak jego właściwego surowca dramatycznego, albo jako na rezultat kalkulacji reklamowych, wykorzystujących popularność powieści dla teatralnej kasy. Oczywiście przeróbka przeróbce nierówna. (—) Każdy samodzielny scenarzysta wie, że za sobą swoje środki literackie, swój styl, nieraz odmienny od stylu pierwowzoru, swoją poetykę, jeśli nie własną, oryginalną, to panującą w jego epoce. Reżyser musi się liczyć niejako z dwoma autorami: z twórcą powieści i z twórcą wersji teatralnej.

Swiatlo:
Tomasz Gewartowski

Rekwiiztor:
Halina Majer

ZBRODNI I KARA
Kierownik techniczny:
Stanisław Matusik

Elektrotechniczny:
Edmund Orant

Kierownik pracowni krawieckiej:
Regina Darska
Tomasz Stawicki
Kierownik pracowni stolarskiej:
Maksymilian Kiciński

Kierownik pracowni malarskiej:
Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tkackiej:
Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni szewskiej:
Nina Polonska

Kierownik pracowni szewskiej:
Czesław Baranowski

Kierownik pracowni maszynarskiej:
Stanisław Tarnowski

Modeler:
Marian Kujawski

Główny rewizor:
Stanisław Kujawski

Kierownicy administracyjni sekcji:
Stanisław Szlach (Gdańsk)
Halina Kemis (Sopot)