

# **Realizm przełomu. Tekst wewnętrzny w prozie Fiodora Dostojewskiego**

Przemysław Pietrzak

PRZEMYSŁAW PIETRZAK  
(Uniwersytet Warszawski)

## REALIZM PRZEŁOMU

### TEKST WEWNĘTRZNY W PROZIE FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

Twórczość Fiodora Dostojewskiego stanowi w dziejach prozy europejskiej (głównie powieściowej) coś w rodzaju przypomnienia. Po kilkudziesięciu latach dominacji modelu bezpośredniej opowieści narratora o „prawdziwej” historii, modelu właściwego powieści realistycznej, wypracowanego przez Balzaka i Stendhala, przekaz zdarzeń – jak niegdyś, od Cervantesa po Diderota – znów staje się problemem. Po między narratora a świat przedstawiony wdzierają się rozmaite listy, notatki, plotki, domysły. Pozycja głównego opowiadacza – jak poucza Michaił Bachtin – staje się jedną z wielu pozycji naświetlających fabułę utworu, co, oczywiście, wymaga od czytelnika większej aktywności interpretacyjnej aniżeli w poetyce ściśle realistycznej. Zwłaszcza tam, gdzie – jak np. w *Biesach* – narrator podważa motywację realistyczną własnych możliwości<sup>1</sup>. W tym wszystkim problemem staje się także podstawowe medium przekazu – język. Jak starałem się to unaocznic przy innej okazji, postacie Dostojewskiego odkrywają nieprzezroczystość mowy, jej uwikłanie w świat ludzkich ideologii, pragnień i uczynków<sup>2</sup>. Wszystko to każe nam uznać twórczość autora *Zbrodni i kary* za przełomową i umieścić ją na pograniczu prozy realistycznej („udającej” względnie prosty i niezapośredniczony przekaz) oraz nowoczesnej (świadomej zarówno ograniczeń swoich narzędzi, jak też możliwości daleko wykraczających poza postulaty poprzedniego modelu).

Źródła takiego skonstruowania powieści należy szukać właśnie w *Don Kichocie*, który stanowi coś więcej niż prostą parodię romansów rycerskich. W równie dużym stopniu (jeśli nie przede wszystkim) arcydzieło Cervantesa opowiada o problemie relacji tekst–rzeczywistość i tym samym komplikuje pojęcie prawdy jako związku między obiema sferami. Przypomnijmy: Don Kichot nie tylko naśladuje czyny bohaterów epickich, ale wręcz postrzega całą rzeczywistość poprzez ich dzieje. Zatem między niego a świat wkrada się tekst. Nie koniec na tym. Historia szlachcica z Manczy zostaje podana drogą wielu tekstowych zapośredniczeń. Na

<sup>1</sup> Narrator tej powieści występuje jako jedna z postaci, zachowując jednak niektóre prerogatywy narratora trzecioosobowego (dostęp do świadomości bohaterów w monologach wewnętrznych pośrednich).

<sup>2</sup> P. Pietrzak: *Słowo ludzkie i słowo Boskie. Znaczenia i układy motywów w „Braciach Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4; *Na granicy dialogu. Język i etyka w powieści „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego*. „Teksty Drugie” 2003, z. 2/3.

początku dziewiątego rozdziału pierwszej części informuje się czytelnika, iż ma do czynienia z rękopisem arabskiego historyka Sidi Hameta Ben Engelego, przetłumaczonym przez jakiegoś przygodnego Maura, a następnie podanym przez narratora. Ponadto w drugiej części Don Kichot dyskutuje o książce Ben Engelego, następnie dowiaduje się z oburzeniem o krążącej po świecie „fałszywej wersji” tomu drugiego, pod koniec zaś spotyka ku swemu zaskoczeniu jego bohatera, czyli własnego sobowtóra. Która zatem z tych opowieści jest „prawdziwa”? Tę rosnącą w trakcie lektury wątpliwość podsycają komentarze narratora powątpiewającego w rzetelność tłumaczenia. Ironia Cervantesa polegałaby więc na tym, że przeciwstawiany eposom rycerskim literacki realizm (postulowany w *Przedmowie*, a także w dyskusjach, jakie z Don Kichotem wiodą kanonik i proboszcz) ulega w jego dziele dyskredytacji nie mniejszej niż „dziwaczne opowieści”<sup>3</sup>.

Podstawową konstrukcję zastosowaną w tym celu przez pisarza można określić jako tekst wewnętrzny, czyli strukturę znakową umiejscowioną w obrębie tekstu powieściowego i połączoną z nim tak, że właśnie jako odrębna, wydzielona ramą struktura jest dla całości tego utworu istotna. W rezultacie jej zestawienie z tekstem zewnętrznym przywołuje i czyni elementem przedstawienia relację tekst–rzeczywistość, przekształcając jej potoczne rozumienie, ale zarazem nie znosząc jej zupełnie<sup>4</sup>.

Zwróćmy uwagę, że nie należy tak rozumianego zabiegu mylić z przypadkiem „opowieści w opowieści”, opisywanej w rozmaitych wariantach teorii opowiadania. Zwykle przez termin ten (i jego synonimy: „kompozycja ramowa”, „kompozycja szkatułkowa”, „meatopowiadanie”) rozumie się historię opowiedzianą przez jedną z postaci dla wyjaśnienia pewnej zagadki (w noweli Balzaka *Sarrasine*: kim jest starzec z salonu państwa de Lanty?) lub osiągnięcia zamierzonego celu (opowieści Szeherazady mające odroczyć jej egzekucję w *Tysiącu i jednej nocy*). W żadnym z tych przypadków nie dochodzi do zawiązania się opozycji tekst–rzeczywistość. Stosunkowo blisko naszego tekstu wewnętrznego sytuuje się za to przypadek opowieści wstawionej, pozostającej w relacji symbolicznej do fabuły głównej (jedna z możliwych postaci „*mise en abyme*”). Jednak i tu tekst w tekście nie występuje jako tekst konstytuujący odrębną rzeczywistość, lecz raczej jako retoryczne *exemplum* pouczające postaci z opowieści głównej<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zob. na ten temat ciekawą analizę: A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002, s. 94–97.

<sup>4</sup> Tak rozumiany tekst wewnętrzny należy odróżnić od cytatu, nawiązania czy aluzji użytych w funkcji odsyłacza do realnie istniejących tekstów, których znaczenie bądź styl są w jakiś sposób istotne dla zrozumienia czytanego utworu. Inaczej mówiąc, należy odróżnić go od sygnału intertekstualności, bardzo często nie zaznaczonego zresztą ramą, która – jak widać w naszej definicji – decyduje o odrębnej i znakowej naturze tekstu wewnętrznego. Nie wymaga on również, zwróćmy uwagę, odpowiednika w postaci realnie istniejącego tekstu (dokładniej stosunek pojęcia tekstu wewnętrznego do znanych bliskich mu terminów z poetyki – intertekstualność, „*mise en abyme*”, autotematyzm, kolaż, cytat, *quasi*-cytat, a także „tekst w tekście” – analizuję w przygotowywanej właśnie do druku książce).

<sup>5</sup> Zob. G. Genette, *Figures III*. Paris 1972, s. 238–243. – M. Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*. London – New York 1996, s. 342–343. – M. Bal, *Narratologie. (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*. Paris 1977, s. 61–82. – Tz. Todorov, *Ludzie-opowieści*. Przeł. R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1. – K. Bartoszyński, „Rękopis znaleziony w Saragossie” – „Szkatulka” i powieść. W: *Powieść w świecie literackości*. Warszawa 1991.

*Don Kichot* ustanawia więc prototypową cechę swojego gatunku. Odtąd powieść (i gatunki pokrewne) chętnie będzie sięgać do konstrukcji „tekstu w tekście” – odnalezionych rękopisów, listów, niepotwierdzonych ustnych wersji jakiejś fabuły – które oddalą narratora od przedstawionych przezeń wydarzeń. W przeciwieństwie do eposu, w którym o przewagach minionych bohaterów wprost śpiewa natchniony przez muzy, bogów i Boga aojda.

Ale u autora *Braci Karamazow* znajdujemy również – niejako w załączkowej postaci – takie wcielenia interesującej nas konstrukcji, które spotkamy potem w literaturze XX-wiecznej. A więc, po pierwsze, próbę wydostania się z ograniczeń narzucanych przez tekst, próbę wyrażenia piszącego „ja” w przestrzeni zaburzonej granicy między tekstem a rzeczywistością. Podejmię ją za pomocą komentarza autotematycznego narrator *Notatek z podziemia*. Po drugie, ujrzymy również tekst wewnętrzny w funkcji mitu – a więc narracji tłumaczącej i wartościującej historyczne zdarzenia, stanowiącej model ich interpretacji i obdarzającej sensem rzeczywistość pierwszego poziomu. Ale inaczej niż np. Księga w prozie Brunona Schulza – mit Samozwańca w *Biesach* nie będzie mitem utraconym, poszukiwanym. Przeciwnie, będzie opowieścią wspierającą się na zbiorowym, społecznym uzasadnieniu. A jednak już tu możemy odkryć zapowiedź metamorfozy, jaką przejdzie mit w literaturze XX-wiecznej, zapowiedź jego „upadku”, czyli zaburzenia opozycji, jakie mit zwykle konstytuuje (dobry–zły, prawdziwy–nieprawdziwy, sensowny–bezsensowny itp.). Oczywiście, pociąga to za sobą natychmiast zmianę statusu rzeczywistości przedstawionej w tekście zewnętrznym, a przez ów mit modelowanej.

Znajdziemy również coś, co – jak sądzę – stanowi o specyfice (także kulturowej) Dostojewskiego w wykorzystaniu powieściowej techniki „tekstu w tekście”, a co z pozoru różni się znacznie od pozostałych jej ujęć występujących w tej twórczości. Mam na myśli poemat *Wielki Inkwizytor* oraz hagiograficzne *Ustępy z żywota [...] Zosimy*. Wyjątkowość roli, jaką grają w ostatnim dziele pisarza, *Braciach Karamazow*, polega na tym, że nie są „naśladowane” jako pewne narracje w świecie postaci pierwszego poziomu, nie tworzą bezpośrednio wobec tego poziomu opozycji tekst–rzeczywistość. Przywołują natomiast szczególną świadomość językową, właściwą kulturze staroruskiej, a odtworzoną, co spróbuję pokazać, przez Dostojewskiego w całej powieści. Świadomość ta, jak mi nie mam, zostaje w szczególnie sposób „uwydatniona” w obu tekstach wewnętrznych, w esencjonalny sposób podana czytelnikowi. Jest niezwykle istotna, albowiem to w niej samej powstaje problem, który gdzie indziej tkwi „pomiędzy” tekstami odpowiadającymi różnym poziomom rzeczywistości. To problem Prawdy i Kłamstwa.

### **Naśladowanie i rozumienie. *Białe noce, Gospodyni***

Pierwsza z metod wprowadzenia tekstu wewnętrznego oraz zaburzenia tradycyjnej relacji łączącej go z tekstem zewnętrznym wiąże się z prawie archetypicznym dla Dostojewskiego modelem bohatera-marzyciela, niemal wprost przeniesionego z Cervantesa. Pozbawiony jakiegokolwiek metafizycznego uzasadnienia dla swej egzystencji – wartości, która nadałaby jej porządek – bohater taki wpada w świat literatury, literackich schematów, stających się dlań wzorem do naślado-

wania<sup>6</sup>. Od hiszpańskiego pierwowzoru różni go dwie rzeczy: świadomość gry, którą prowadzi (co jakiś czas zdaje sobie sprawę, że ulega iluzjom), oraz wyraźna dominacja jego punktu widzenia w narracji. Świadome naśladowanie powoduje, że postać taka staje się osią przekształcenia wewnętrznego w zewnętrzne. Elementy wspomnianego (lub stworzonego) przez nią tekstu literackiego zostają automatycznie odwzorowane w działaniach składających się na fabułę. Stopień dokładności takiego odwzorowania może być różny. Przyjrzyjmy się pod tym względem dwóm opowiadaniom leżącym u początków twórczości pisarza. Można je uznać za modelowe: stworzone w nich odmiany postaci wraz z ich działaniami powtarzają się w utworach następnych – w rozmaitych kombinacjach i funkcjach.

Nieznany z imienia bohater *Białych nocy* zapisuje w formie pamiętnika życie, które należałoby nazwać jedną wielką literacką kreacją. Jego język tworzą nieustanne cytaty z klasyki romantycznej, do spotykanych osób odzywa się „jak z książki”. Swoim zachowaniem stara się imitować postacie Hoffmanowskie, przebywające stale pomiędzy jawą a snem. Podobną, choć nie w takim stopniu „urobioną” naturę ma spotkana przezeń podczas jednej z „nocy” dziewczyna, Nastienka. Kiedy ta pyta go o „własną historię”, tworzy on w odpowiedzi coś w rodzaju trzecioosobowej narracji na temat odgradzonego od rzeczywistości „marzyciela”. Jest to połączenie żywych wówczas romantycznych klisz, przede wszystkim cytatów lub aluzji do Goethego, Scotta, Puszkina, Lermontowa, Żukowskiego i innych. Bez trudu rozpoznajemy w tej narracji charakter i postępowanie samego bohatera.

W historii tej warto zwrócić uwagę na dwa momenty. Po pierwsze, na to, jak bohater opisuje jej wprowadzenie:

Usiadłem obok niej, przybrałem pedantycznie poważną postawę i zacząłem jak z książki [...]. [135]<sup>7</sup>.

– co stanowi sygnał „literackości” mającej właśnie nastąpić odpowiedzi. Po drugie, niezwykle ważne jest tutaj przejście od pozornie oderwanej opowieści do *quasi-rzeczywistości* utworu:

– Pani by chciała wiedzieć, panno Nastienko, co robił w swoim zakątku nasz bohater, czyli ja, bo ja jestem bohaterem całego tego opowiadania, ja w swojej własnej skromnej osobie; pani by chciała wiedzieć, dlaczego się tak spłoszyłem i straciłem głowę na cały dzień z powodu nieoczekiwanej wizyty przyjaciela? [137]

<sup>6</sup> M. Holquist, *Dostoevsky and the Novel*. Princeton, New Jersey, 1977.

<sup>7</sup> Liczba umieszczona po cytacie wskazuje stronicę, z której on pochodzi. Cytaty czerpano z następujących wydań: *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*. T. 1–14. London–[Warszawa] 1992–1999. W tomie 1: *Notatki z podziemia*. Przeł. G. Kariski; w t. 4: *Biesy. Powieść w trzech częściach*. Nową wersję przekładu T. Zagórskiego przygotował oraz rozdz. *U Tichona* przeł. Z. Podgórzec; w t. 5: *Białe noce. Powieść sentymentalna. (Ze wspomnień marzyciela)*. Przeł. W. Broniewski. Przejrzał i poprawił Z. Podgórzec. – *Z pism Fiodora Dostojewskiego*. Red. P. Hertz. T. 9: *Sobowtór. Imię opowiadania*. Tłum. S. Pollak. Warszawa 1962, tu: *Gospodyni. Opowiadanie*. – Edycja 1-tomowa: *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*. Przekład [i posł.] A. Pomorski. Kraków 2004. – Kiedy zachodzi potrzeba cytowania obok przekładu także fragmentów oryginału, posługuję się wyd.: F. M. Dostojewskij, *Połnoje sobranije soczinienij*. Ried. G. Bazanow. T. 14–15. Leningrad 1976. Lokalizację podaję wówczas po średniku oddzielającym ją od polskiej; pierwsza liczba wskazuje tom, druga – stronicę.

Jak widać, bohater sam dokonuje tego przejścia, przyznając się, że mówił o sobie samym. Zmiana osoby gramatycznej, z trzeciej na pierwszą, odzwierciedla zatem utożsamienie się postaci z przedstawioną przez nią kreacją i zarazem wyjście literatury poza swe granice. To ostatnie jest dodatkowo wzmacniane przez fakt, że narracja zewnętrzna (ewokująca świat aktualny wewnątrz utworu) prowadzona jest właśnie w pierwszej osobie. Kierunek imitacji jest oczywisty: „wspomnienia marzyciela” to nie streszczenie zdarzeń, jakie już zaszły (żadnej „fabuły” tam bowiem nie ma), lecz zarysowanie literackiego modelu postaci, na którym świadomie opiera się bohater Dostojewskiego.

Ale i fabuła *Białych nocy* znajduje swój pierwowzór. Jest nim opera *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego, a dokładniej historia Rozyny, która – zakochana w hrabim Almawiwie – radzi się cyrulika Figara, jak ma wyznać hrabiemu swą miłość. Figaro, sam będąc zakochany w Rozynie, poleca jej napisanie listu do Almawiwy. W tym momencie Rozyna pokazuje mu gotowy list. Dokładnie tę scenę powtarzają obie postaci (Nastieńka oglądała wcześniej *Cyrulika sewilskiego* w teatrze). Odpowiednikiem Almawiwy jest tutaj student, któremu babcia Nastieńki wynajęła mieszkanie, sama Nastieńka odgrywa rolę Rozyny, bohater zaś cyrulika. Oto scena podjęcia gry:

– Ale list, list! Przecież najpierw trzeba list napisać! W takim razie dopiero pojutrze wszystko to załatwimy.

– List... – odpowiedziała Nastieńka, trochę zmieszana – list... ale...

Ale nie dokończyła. Najpierw odwróciła ode mnie twarzyczkę, zaczerwieniła się jak róża, i nagle poczułem w swym ręku list, widocznie już dawno napisany, zupełnie gotowy i zapieczętowany. Jakies znajome, miłe, pełne wdzięku wspomnienie przemknęło mi przez głowę!

– Ro-zy-na... – zacząłem.

– Ro-zy-na! – zaśpiewaliśmy oboje, ja omal nie uściskawszy jej z zachwytu, ona zaczerwieniwszy się, jak tylko można, i śmiejąc się przez łzy, które jak perelki drżały na jej czarnych rzęsach. [153]

Pierwowzór, przywołany poprzez cytaty z operowej arii, dostarcza obojgu rozwiązania problemu identycznego jak w librecie dzieła Rossiniego. Zacytowana scena pokazuje wzajemne uświadomienie sobie przez nich tego faktu.

Czynnością bliską naśladowaniu literatury jest r o z u m i e n i e przez bohatera za jej pośrednictwem przytrafiających mu się zdarzeń. Tu również tekst staje się matrycą. Tym razem pomaga ona dostrzec odpowiednie związki pomiędzy pozornie bezładnymi elementami rzeczywistości i uświadomić postaci rolę, jaką w tak ukształtowanym świecie odgrywa. To ostatnie powoduje, że rozumienie – jako czynność aktywna – zawsze pociąga za sobą pewien stopień tworzenia<sup>8</sup>. W tym przypadku jest ono ponownie naśladowaniem odnalezionego pierwowzoru, co właśnie prowadzi do analogii między oboma poziomami tekstu.

Dobłą tego ilustrację stanowi opowiadanie *Gospodyni*. Ordynow, młody, zafascynowany nauką, ale zamknięty w sobie człowiek, zostaje pewnego dnia zmuszony do wynajęcia nowego mieszkania. Błąkając się, po raz pierwszy od dłuższego czasu, po petersburskiej ulicy, zagląda do jednej z cerkwi, w której spotyka przedziwną parę: starszego już mężczyznę i młodą kobietę. Olśniony pięknnością dziewczyny, próbuje na wszelkie sposoby przeniknąć do domu, gdzie zamieszkuje

<sup>8</sup> Można by to porównać do teorii aktywnego rozumienia opisanej w pracy: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Przekład i wstęp T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988.

ona wraz ze swym tajemniczym opiekunem. Wciąż nie daje mu przy tym spokoju jedno pytanie: kim jest Katarzyna i trzymający ją, niczym na uwięzi, przy sobie Murin? Znalazłszy się wreszcie w ich „komórce” (pod pretekstem wynajęcia pokoju), wpada w – typowy dla wczesnych bohaterów Dostojewskiego – stan pół-snu-półmaligny. Obrazy dzieciństwa przeplatają się tu z obecną historią. W całym widzeniu powraca zaś uporczywie postać „złego starca”, który szepcze Ordynowowi „bajkę”:

Lecz wtem zaczęła się nagle zjawiać pewna istota, która napawała go jakimś niedzielnym przerażeniem, która powoli wsączała w jego życie pierwszą truciznę bólu i lez. Niejasno odczuwał, że nieznanemu starzec zagarnia pod swoją władzę jego wszystkie przysze lata, i choć drżał, nie mógł spuścić z niego wzroku. Zły starzec szedł za nim wszędzie. Wyzierał i podstępnie kiwał do niego głową spod każdego krzaka w lesie, śmiał się i drażnił z nim, wcielał się w każdą lalkę dziecka, wykrzywiając i śmiejąc się w jego rękach jak zły, wstrętny gnom [...]. Odpędził rój jasnych duchów, które szeleściły złotymi i szafirowymi skrzydłami wokół jego kołyski, odsunął na zawsze jego biedną matkę i zaczął po całych nocach naszeptować mu długą, dziwną bajkę, niezrozumiałą dla serca dziecka, ale wstrząsającą, przejmującą go lękiem i niedzielną namiętnością. Ale zły starzec nie słuchał jego płaczów i próśb i wciąż do niego przemawiał, aż chłopiec wpadał w odrętwienie i niepamięć. [...] Zaczynały go dręczyć podejrzenia – i naraz w ciemnościach nocy znów rozpoczynała się szeptem długa bajka, a opowiadała ją cicho, ledwo dosłyszalnie jakaś staruszka, smutno przy tym kiwając przed gasnącym ogniem swą białą, siwą głową. Ale – i tu znów ogarniało go przerażenie: bajka wcielała się przed nim w kształty i postaci.

Widział, jak wszystko, począwszy od jego dziecinnych, niejasnych rojeń, wszystkie jego myśli i marzenia, wszystko, co przeżył, wszystko, co wyczytał w książkach, wszystko, o czym już dawno zapomniał, wszystko to ożywało, wszystko formowało się, wcielało, stawało przed nim w kolosalnych kształtach i postaciach, chodziło, roilo się wokół niego; widział, jak rozpościerały się przed nim czarodziejskie, wspaniałe ogrody, jak powstawały i rozpadały się w grzyby całe miasta, jak całe cmentarze przysyłały mu swoich nieboszczyków, którzy zaczynali żyć od nowa, jak przychodziły, rodziły się i ginęły w jego oczach całe plemiona i narody, jak wreszcie teraz wokół jego łoża boleści ucieleśniała się każda jego myśl, każde bezcielesne rojenie, ucieleśniała się prawie w chwili swego poczęcia [...]. [222–224]

Fragment ów zachwyliłby pewnie niejednego psychoanalityka, dla nas jednak najważniejsza jest rola, jaką odgrywa na tle całego opowiadania. Mamy tu do czynienia z częstym u rosyjskiego pisarza fenomenem „odsłonięcia” prawdy poprzez sen, malignę. Jednakże – w porównaniu ze zwidami Goladkina, Raskolnikowa, Swidrygajłowa – dochodzi do głosu nie tyle „sumienie” postaci, skrywana przez nią jej „druga strona”, ile pamięć. Jest to przede wszystkim pamięć zasłyszanych (bądź przeczytanych) w dzieciństwie opowieści, pamięć niejako przez te opowieści uformowana. Centralną wśród nich pozycję zajmuje „zła bajka”, szepczana przez „starca” i „staruszkę”. Na tym etapie lektury (już blisko połowy tekstu) czytelnik bez trudu identyfikuje obie postaci z Murinem, opiekunem Katarzyny, i mieszkającą razem z nimi równie tajemniczą staruszką. To jakby dwa punkty styczne, uruchamiające od razu cały mechanizm: Ordynow interpretuje bowiem za pomocą bajkowych obrazów swoje dotychczasowe życie, wraz z aktualnymi zdarzeniami. Senna rzeczywistość tekstowa przechodzi w jawę. Proces ów ukazuje narrator dosłownie jako „wcielanie się” zapamiętanych motywów w to, czego doświadczył bohater. Jego dalsze zachowanie wskazuje, iż faktycznie odbiera on wszystkie bieżące zdarzenia jako bajkę. Więcej – całe opowiadanie w istocie odwołuje się do konwencji bajkowych. W efekcie perspektywa „lektury” dokonywanej przez Ordynowa pokrywa się z perspektywą lektury czytelnika. Temu współ-

graniu sprzyja przyjęcie punktu widzenia bohatera, co sprawia, iż pomimo narracji trzecioosobowej rzeczywistość przedstawiona jest tu z pozycji Ordynowa. Mediacja ta pozwala na ogląd dokonany „jego oczami”. Gdy zatem w pewnym momencie narrator stwierdza, że Ordynowowi „przebiegło przez myśl, że widzi to wszystko we śnie” (236), należy mniemać, że dokładnie tak samo przepuszczone przez „filtr snu” zdarzenia odczytuje odbiorca tekstu.

Tymczasem, by nie pozostać gołosłownym, zwrócę uwagę na wybrane elementy poetyki bajkowej w tym tekście, opierając się na pracach Władimira Proppa<sup>9</sup>. Ordynowa można przedstawić jako „bohatera poszukującego”, którego celem jest odnalezienie dziewczyny więzionej przez przeciwnika. Rolę tego ostatniego odgrywa Murin, mający w sobie coś z Kościeja, czarodzieja czy po prostu diabła (Katarzyna w swej zawilej opowieści oświadcza: „Duszę mu zaprzedałam”, 241). Zresztą jego pełne imię i nazwisko – Ilja Murin – odsyła wprost do bajkowego bohatera Ilji Muromca. Dziwna dwoistość Katarzyny (nazwanej przez Murina cudziewicą, 257), która to ciągnie Ordynowa ku sobie, to znów go odpycha, nieco przypomina ambiwalentny charakter bajkowej „krasawicy”, gotowej narazić na śmierć swego wybawiciela. Funkcję pomocnika pełni tutaj stróżujący pod domem Murina Tatar, który przekupiony przez bohatera, przepuszcza go, a także udziela trochę informacji na temat gospodarza. Warto zauważyć, że jedna z nich dotyczy tajemniczej „księgi”, w którą jak tylko „popatrzy, zobaczy i całą prawdę powie” (227), co wywołuje natychmiast skojarzenia z księgą Jeleny Priemudroj. Innym pomocnikiem-informatorem jest także, „jakby spod ziemi wyrosły” (użyjmy formuły bajkowej), Jarosław Ilcz, dawny znajomy Ordynowa, pozostający jednak w dziwnej komitywie z Murinem.

Ukształtowanie przestrzeni również odsyła do kodu bajkowego. Wyraziste przeciwstawienie wnętrza i zewnątrz: dawnego domu Ordynowa – ulicy – domu Murina, przywodzi na myśl przeciwstawienie bezpiecznego rodzinnego domu (pałacu) leśnemu gościńcowi jako miejscu podróży i niebezpiecznych zdarzeń oraz „obcemu królestwu”, w którym przebywa poszukiwany przez bohatera przedmiot czy osoba. Cerkiew, w której Ordynow poznaje Katarzynę, przypomina „zakazaną izbę”, gdzie zwykle, wskutek złamania zakazu, następuje zawiązanie bajkowej akcji.

Sama akcja natomiast daje się szkicowo opisać w następujący sposób. „Sytuacji początkowej” w modelu Proppa odpowiada opuszczenie przez Ordynowa dawnego mieszkania. Silne uczucie, jakiego doznaje on na widok nieznanegoj spotkanej w cerkwi, wywołuje w nim natychmiastowo świadomość „braku”. Podążanie za tajemniczą parą i próby przedostania się do domu Murina to podróż do „obcego królestwa”. Przekupstwo stróża i wejście nieomal „tylnymi drzwiami” kojarzy się z przejściem przez chatę „jagi”, stojącą zwykle na granicy pomiędzy „dwoma królestwami”, a także z pomyślnym uporaniem się z „próbą”, jakiej zwykle poddaje bohatera ta postać. Wreszcie kilkakrotnie podejmowany przez Ordynowa wysiłek

<sup>9</sup> Mam tu na myśli następujące prace W. Proppa: *Morfologia bajki*. Przel. W. Wojdyga-Zagórska. Warszawa 1976; *Russkaja skazka*. Moskwa 2000; *Historyczne korzenie bajki magicznej*. Przel. J. Chmielewski. Warszawa 2003. – Teksty źródłowe w: A. N. Afanasjew, *Narodnyje russkije skazki*. Ried. L. G. Barag, N. W. Nowikow. T. 1–3. Moskwa 1984–1986. Tu powołuję się na bajki pod następującymi numerami: 156–158 (o Kościeju), 308–310 (o Ilji Muromcu), 236–237 (o Jeleni Priemudroj), 102–103, 105–107 (o jadze), 232–233 (o Car-dziewicy).



w celu wydarcia Katarzyny Murinowi nie jest niczym innym jak „walką”, której on zresztą nie wygrywa. Walka ta, warto zauważyć, odbywa się już po opisanej tutaj wizji, stanowi zatem swoistą reakcję bohatera na uświadomienie sobie bajkowego charakteru własnej sytuacji.

Widzimy zatem ponownie, jak wpisany w opowiadanie tekst wewnętrzny „emanuje” na zewnętrzną strukturę utworu, a centrum tego procesu stanowi jeszcze raz bohater, tym razem jako podmiot interpretujący<sup>10</sup> zdarzenia w oparciu o paraliteracki model. Wewnętrzny punkt widzenia pozwala czytelnikowi na dostrzeżenie skutków tej interpretacji w bezpośrednio danej strukturze utworu. Sprawia też coś jeszcze: w odróżnieniu od szaleństw Don Kichota, któremu hiszpański powieściopisarz przeciwstawił „zdrowy rozsądek” zewnętrznego narratora i Sancho Pansy, szaleństwa bohatera dwóch opowiadań Dostojewskiego, zwłaszcza Ordynowa, pozostają bez „kontrapunktu”. Wiedza czytelnika rozwija się równoległe do wiedzy bohatera. Podobnie jak on, czytelnik – przynajmniej ten wpisany w konstrukcję utworu – również ulega złudzeniom. Także on może zadać pytanie o „twardy” grunt rzeczywistości, o granicę między jawą a snem.

Jak widać, w rozprzoczonych utworach tekst wewnętrzny pojawia się zawsze w inny sposób: jako wypowiedziany (*Białe noce*), jako implikowany przez zachowanie bohaterów, a zarazem wskazywany dzięki ich aluzjom (*Cyrulik sewilski* w tym samym opowiadaniu), wreszcie odsłonięty w widzeniu sennym (*Gospodyni*). Pojawia się on zwykle na takim etapie rozwoju fabuły, że jasne stają się dla czytelnika analogie pomiędzy oboma poziomami. Za każdym razem tekst taki jest silnie związany z jakąś postacią: nawet operę Rossiniego rozpoznajemy już zinterpretowaną przez bohaterów, a nie w formie niezależnego widowiska.

W obydwu opowiadaniach zachodzi coś, co dałoby się nazwać zderzeniem tekstu z rzeczywistością. Bohater, nie rozumiejąc otaczającego świata bądź nie potrafiąc go zaakceptować, ucieka się do bytu już uporządkowanego, jakim jest tekst. Widać to dobrze zwłaszcza w przypadku *Gospodyni*. Możliwe, że dałoby się obronić tezę, iż utwór pokazuje konfrontację świadomości racjonalnej (Ordynow jest młodym, pochłoniętym problemem „własnego systemu” naukowcem) i mitologicznej, dwóch odmiennych sposobów myślenia i postrzegania rzeczywistości. Bohater sięga po zasłyszane w dzieciństwie historie. Systemowi przeciwstawia „opowieści”. Ale przyjmując ich „światoodczucie” (formuła Bachtina) ponosi klęskę – świat okazuje się zbyt skomplikowany, by pasować do bajkowych schematów. Murin i Katarzyna nadal pozostają dlań zagadką.

Z punktu widzenia czytelnika z kolei tekst wewnętrzny pełni funkcję modelu dla fabuły całości oraz współtworzy jej znaczenie. Jednak tylko częściowo. W istocie zachodzi tu interakcja: rzeczywistość przedstawiona nabiera znaczenia dzięki wkomponowanemu tekstowi, ale równocześnie przewartościowuje też i jego sens.

Podobną dwoistość świata przedstawionego i bohatera znaleźć można i w późniejszej twórczości rosyjskiego pisarza.

Literackimi szablonami bawi się w *Biesach* Stawrogin. Dobrym przykładem

<sup>10</sup> Interpretację traktuję na równi z rozumieniem. „Rozumieć” pewien przedmiot to wpasować go w znaczeniowtórzczy znany układ innych przedmiotów. Zob. Lakoff, Johnson, *op. cit.* Także: Pietrzak, *Metafora w języku myśli i kulturze. Nietzsche, Lakoff i Johnson*. „Rubikon” 2000, z. 4.

jest postać „księcia Harry’ego” z tragedii *Henryk IV* Williama Szekspira. O tym, że syn Barbary Pietrowny przyjmował rysy tej postaci świadomie, czytelnik dowiadyuje się z opowiadania młodego Wierchowieńskiego o petersburskim okresie w biografii Stawrogina:

Mikołaj Wsiewołodowicz nazywał wówczas pana [– zwraca się Piotr do Lebiadkina –] swoim Falstaffem; to prawdopodobnie jakiś dawny typ *burlesque*, z którego wszyscy się śmieją i który pozwala śmiać się z siebie, byle by mu za to płacono. [172]

Uwaga ta, dowodząca *nb.* braku wykształcenia Piotra Stiepanowicza, rzuca nieco światła na dziwny stosunek, jaki wytworzył się między kapitanem Lebiadkinem a Stawroginem, przypominający związek Szekspirowskiego Falstaffa z księciem Henrykiem. Do tego ostatniego porównuje wcześniej Mikołaja Wsiewołodowicza Stiepan Trofimowicz, gdy tłumaczy krążące plotki o ciemnej stronie charakteru syna Barbary Pietrowny. Istotnie, Stawrogin ma coś z postaci Henryka: wysoko urodzony, nie stroni od towarzystwa „łotrzykowskiego”. W roli „Iwana Carewicza” ocalającego Rosję od zamętu (wrócimy jeszcze do tego), jaką wyznacza mu w swej intrydze Piotr, widać echa ukrytego planu wyrodnego syna królewskiego, który trudni się rozbojem, by tym łatwiej wyróżnić się w przyszłości jako praworządny władca. Milczące pozwolenie dane przezeń Fiedce Katorżnemu na zabójstwo Lebiadkina i jego siostry zapowiada los Falstaffa, który w finale drugiej części tragedii zostaje uwięziony jako „niewygodny” dawny przyjaciel nowo obranego króla. Sam Lebiadkin natomiast, co ciekawe, to raczej Falstaff „odwrócony”. Brakuje mu bowiem owego nieustannego kuszenia swojego pana, sprawdzania go na złą drogę. To raczej Stawrogin staje się przyczyną jego upadku, nie odwrotnie.

Jeśli zawartą w artykule Rodiona Raskolnikowa filozofię dziejów uznać za tekst, to *Zbrodnia i kara* okazałaby się – podobnie jak analizowana już *Gospodyni* – opowieścią o próbie (i tragicznych skutkach) zrozumienia własnego „ja” poprzez narrację. Narrację tę można nawet potraktować jako *quasi*-mityczną, nawiązującą do schematów mitów kosmologicznych, gdzie w centrum znajduje się bohater kulturowy, dokonujący czynu prowadzącego do założenia pewnej społeczności<sup>11</sup>. Taki jest plan Raskolnikowa: poprzez zniszczenie „przeciwnika” (ironicznie upostaciowanego w starej lichwiarce) doprowadzić do powstania „Nowego Jeruzalem”. Ale i tutaj okazuje się, że rola została przyjęta mylnie. Tekstowy schemat i wpisany weń system wartości nie wytrzymują konfrontacji ze zbyt skomplikowaną rzeczywistością. Bohater wie, że gra, ale – mimo poczucia klęski – nie umie porzucić tej gry, wyswobodzić się z jej pęt. Gdyby przyjąć za Bachtinem, iż zakończenie *Zbrodni i kary* jest umowne – dialogowy, w zderzeniu z Innym kształtujący się proces zyskiwania świadomości przez bohatera nie ma faktycznego końca, każdy punkt stanowi dlań jedynie etap do przejścia – to wypada zauważyć, że Raskolnikow do ostatnich stron nie może poznać roli, jaką gra on sam i inni, nie wie, gdzie „się pomylił”, gdzie są, inaczej mówiąc, granice tekstu i „rzeczywistości”.

<sup>11</sup> Tak próbował analizować tę powieść I. Toporow w artykule *O strukturze romana Dostojewskiego w swiazi s archaicznymi schiemami mifologiczeskogo myszlenija*. W: *Mif, ritual, simwol, obraz. Issledowanija w oblasti mifopoieticzeskogo*. Moskwa 1994.

Jednak postacią naprawdę godną uwagi jest anonimowy bohater krótkiej powieści *Notatki z podziemia*. Jego znaczenie polega na tym, iż podejmuje on wysiłek wydostania się z tekstowego błędnego koła. Dokładną analizę tego utworu – acz w nieco odmiennym kontekście – prezentuje inna moja praca, tu więc ograniczę się tylko do najważniejszych spostrzeżeń<sup>12</sup>.

Postawa „człowieka z podziemia” wyraża się w buncie przeciwko logice, jaka obowiązuje racjonalne systemy myślowe i forsowane przez nie porządki społeczne. Wszystkie one dążą do wyrugowania z życia jednostki tego, co nieracjonalne, a czego nie daje się ująć w matematyczne zasady, w „dwa razy dwa jest cztery”. Nieufny wobec nich, szukający ucieczki w tym, co nie poddaje się dyktatowi rozumu, bohater Dostojewskiego próbuje na wszelkie sposoby rozbić klarowny dyskurs nauki i przeciwstawić mu romantycznie pojętą swobodę dyskursu literackiego<sup>13</sup>. Ale tu wpada w zastawioną przez siebie pułapkę. Szukając ucieczki od fikcji społecznej w fikcjach literackich, nie może się wydostać z tekstowego błędnego koła. Wierzy mimo wszystko, że jedyna dostępna dlań realność, jedyny sposób istnienia, to „książki”:

Przyjrzyjcie się uważniej! Przecież my nawet nie wiemy, gdzie teraz znajduje się żywe życie, co to jest takiego i jak się nazywa. Zostawcie nas samych, bez książki, a natychmiast stropimy się, zagubimy, nie będziemy wiedzieli, gdzie wylądować, czego się trzymać; co kochać, czego nienawidzić, co szanować i czym gardzić. [105]

Z tej matni pomaga mu wyjść drugi typ tekstu wewnętrznego: komentarz autotematyczny. Jego rola polega na „rozchwianiu” znaczeniowym wypowiedzi narratora, tak aby nie dało się jej streścić, zinterpretować, zamknąć w prostej, jednoznacznej wykładni. To próba wyzbycia się ograniczeń języka jako siły nazywającej i klasyfikującej w imię nieokreśloności i niedefiniowalności. Głównym środkiem jest tu ironia. Zasadniczą rolę odgrywa właściwa owej figurze różnica między znaczeniami pozornym a właściwym.

Ironią przesiąknięta jest właściwie cała wypowiedź narratora. Wychodzi ona daleko poza komentarz odnoszący się do tworzonego przezeń tekstu jako tekstu. Ma utrudnić egzegezę słów bohatera, których – jak wierzy on sam – wysłuchują, zwłaszcza w pierwszej części, jacyś tajemniczy „panowie [gospoda]”, nie ustający w próbach zaszufładowania jego poglądów. Tu widać rolę komentarzy autotematycznych, które powstają wskutek odsłonięcia sytuacji komunikacyjnej utworu: dialogu narratora z potencjalnymi słuchaczami. Nie jest ona w historii powieści niczym nowym. Wystarczy wspomnieć *Tristrama Shandy’ego* Sterne’a albo *Kubusia Fatalistę* Diderota. Jednak z tradycyjnego motywu „gawędziarskiego”, pełniącego w utworach dawniejszych głównie rolę retoryczną, „wciągnięcia” realnego czytelnika w ramy utworu, Dostojewski tworzy sytuację egzystencjalną. To właśnie owi tajemniczy „panowie” prowokują bohatera do gry. To oni także są adresatami gestów jego niezależności, paradoksalnie – zależność potwierdzających. Ironia, której cel stanowi wypowiedź „człowieka z podziemia” ujęta jako całość, uderza zarówno w tekstowość jego świata, jak i w trzeźwy punkt widzenia reprezentowany przez wyimaginowanych oponentów.

<sup>12</sup> P. Pietrzak, *Narracja literacka i świadomość językowa*. W zb.: *Narracja i tożsamość*. T. 2: *Antropologiczne problemy literatury*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2004.

<sup>13</sup> Zob. M. Holquist, *The Search for a Story: "White Nights", "Winter Notes on Summer Impressions", and "Notes from the Underground"*. W: *Dostoevsky and the Novel*.

Hm... Owszem, ale tu właśnie trafiam na sęk! Zechciejcie mi, moi państwo, wybaczyć, zem się zapędził w filozofowanie; jestem przecie od czterdziestu lat w podziemiu! Pozwólcie mi pofantazjować. [26]

W tym wszystkim istotną rolę odgrywa kłamstwo – ciągle przyznawanie się do fałszu świadomie zawartego we własnych słowach. W rezultacie bezradny wobec lektury jest nie tylko odbiorca, ale i sam jej wewnętrzny autor.

Lepsze natomiast byłoby nawet, ot co: gdybym sam wierzył w cokolwiek z tego, com tu napisał. A przysięgam państwu, że ani słówku z tego, ani jednemu słówku nie wierzę! A raczej może i wierzę, ale jednocześnie, nie wiadomo dlaczego, czuję i podejrzewam, że lżę jak najęty. [34]

Dzięki ironii tekst ów przekształca się w grę: ciągle przechodzenie od jednej pozycji (znaczenia słowa, zdania, opinii, postawy) ku przeciwnej i na odwrót, aby wytworzyło się tak charakterystyczne dla pewnych użycí ironii napięcie. Wyklucza ono przyjęcie jedynego trafnego, „właściwego” znaczenia

Mając w pamięci powieść Cervantesa, nie sposób nie wspomnieć choć w dwóch słowach o wszechobecnej w *Notatkach* parodii. W *Don Kichocie* pełni ona funkcję raczej „estetyczną”: kompromituje stylistykę i kompozycję romansów rycerskich, pokazując przejście od epiki heroicznej do powieściowej. U Dostojewskiego natomiast, podobnie jak ironia, pełni funkcję egzystencjalną: pozwala na jednoczesne przyjęcie literatury jako swoistego modelu życia i jej odrzucenie; na balansowanie między dwoma biegunami.

Bohater sięga po parodię jako pisarz, dezawuuując określony styl, ale także jako obracająca się w świecie tekstów jednostka. Ograniczę się do drugiego przypadku. Ilustracją mogą tu być chyba najbardziej rzucające się w oczy, sztamkowe motywy z literatury romantycznej (samotny, niezrozumiany bohater, skłonność do przekraczania granic etycznych, żądza zemsty, itp.), widoczne zwłaszcza w auto-prezentacji na początku części drugiej *Notatek*. Przedstawiono je w wyraźnie groteskowym tonie. Szczególnie wyeksponowane zostało pragnienie odwetu bohatera za upokorzenie, jakiego doznał od pewnego oficera. Jego staranne przygotowania nawiązują do jednego z ulubionych motywów rosyjskiej literatury XIX-wiecznej: do pojedynku (np. w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina, *Bohaterze naszych czasów* Lermontowa, w wielu utworach samego Dostojewskiego, później u Tołstoja i Czechowa). Całość *Notatek* z kolei da się czytać jako parodia literatury autobiograficznej (w typie *Wyznań* Rousseau) i wypowiedzi naukowej.

*Notatki z podziemia* przynoszą kolejną zmianę w stosunku do dawniejszych powieściowych form tekstu wewnętrznego. Oto literatura, zapewniając „zakotwiczenie” jednostki w rzeczywistości, faktycznie pogrąża ją w iluzji, z której trudno się wydostać. Dookoła mamy bowiem jedynie różne maski. Ale bohater właśnie tę różnorodność bierze za dobrą monetę. Dzięki ironii i parodii przyjmuje wciąż nowe role, językowe (ironia) i literackie (parodia), odsłaniając w ten sposób tekstowość swojego „ja”. Paradoksalnie to lawirowanie między nieskończonymi wariantami teatralności pozwala mu ową teatralność przekroczyć. Więcej: dialogowa kompozycja utworu umożliwia również ujawnienie, by tak rzec, pozatekstowego uwarunkowania tekstu. Jest nim Inny: zarówno jako szansa na wyrażenie własnej jaźni, jak i poważne jej zagrożenie. To on – jak już mówiłem (za Bachtinem zresztą) – prowokuje przyjmowanie przez bohatera rozmaitych postaw, to on jest także

adresatem ironii i demonstracyjnej, łamiącej akceptowane przez ówczesnego czytelnika normy estetyczne, parodii.

### Mit i historia. *Biesy*

*Biesy* to powieść o nieautentyczności. W jej centrum znajduje się silne przeciwstawienie „prawdy” i „fałszu” czy też „prawdy” i „pozoru”. Jakości te dotyczą tutaj zarówno indywiduum, jak i narodu, zdarzeń i języka, jakim te zdarzenia zostały opisane. Co więcej – właśnie ze względu na to, że „pozór” wchodzi tu w obszar mowy, naczelnego wśród literackich środków przedstawienia, w utworze tym „prawda” ukazana jest właściwie jedynie negatywnie: poprzez eksponowanie fałszu i jego demaskację. Zastosowaną tu bowiem strategię dałoby się określić jako „poetykę plotki”. Twórcą plotek jest w pierwszej kolejności narrator, który – jak na klasycznego plotkarza przystało – zbyt często zapewnia, że niczego nie zmyśla i że wszystko widział własnymi oczami. Jego plotkarska natura daje o sobie znać zwłaszcza wtedy, gdy próbuje on opisać zjawiska i rzeczy nie do końca dlań zrozumiałe (jak np. poemat Stiepana Trofimowicza), naiwnie tłumacząc czytelnikowi swój „własny” punkt widzenia. Oczywiście, powołuje się też na plotki innych, starając się na wszelkie sposoby ułożyć je w spójną całość. Prawdziwym ich „wytwórcą” jest natomiast Piotr Wierchowieniecki, próbujący wraz ze swoją „piątką” wprowadzić zamęt wśród miejscowej społeczności. Wreszcie – co znów typowe dla Dostojewskiego – plotki rozsiewają gazety. Konfabulacja nie wyczerpuje zresztą tematu języka. Jako swoistą „maskę” należy tu także potraktować przejmowane przez mowę postaci idee „biesowskie”. Nie na darmo w gorzkiej rozmowie z Barbarą Pietrowną, w której ta wyklada swoje nowe widzenie świata, Stiepan Trofimowicz woła: „Boże, powtarza pani cudze słowa! Wyuczona lekcja! Już panią nawet zdążyli przeciągnąć na swoją stronę!” (309). Ale i stary Wierchowieniecki nie pozostaje tu bez winy: wszechobecna w jego słowach francuszczyzna stanowi taki sam znak nieautentyczności jak przejmowane bezwolnie przez jego przyjaciółkę „modne koncepcje”. *Biesy* są zatem także powieścią o „opętaniu” języka.

U podstaw tego świata leży mit, który sam może zostać uznany za opowieść o nieautentyczności. To opowieść o Iwanie Carewiczu. Choć znana w wersjach bajkowych, ma ona charakter mitu, dotyczy bowiem czynów postaci zaprowadzającej porządek w świecie, który utracił równowagę<sup>14</sup>, oraz – jak zobaczymy – funkcjonuje w ludzkiej świadomości jako wciąż powracające zdarzenie, tłumaczące historię. Tym ostatnim różni się od typowej bajki, której sens nie jest już zwykle aktualizowany<sup>15</sup>. Jako mit stanowi zatem ta opowieść coś w rodzaju „pra-narracji”, która poprzedza każdą inną narrację historyczną. Ów mit wstawiony w powieść – będącą, jak zauważał Bachtin, domeną historii właśnie, w przeciwieństwie do mitycznego eposu – staje się tekstem wobec niej prymarnym, uzasadniającym fabułę<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Co zresztą typowe jest dla wielu bajek, które przedstawiają często przekształcone mity. Zob. E. Mielecynski, *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981.

<sup>15</sup> Na temat różnicy między bajką a mitem zob. *ibidem*.

<sup>16</sup> Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wybrał M. Czerwiński. Tłum. A. Tatariewicz. Warszawa 1972. – M. Bachtin, *Epos i powieść. Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982.

Mit ten zostaje nazwany bezpośrednio w rozmowie między młodym Wierchowieńskim a Stawroginem. Rozgorączkowany Piotr Stiepanowicz próbuje wytłumaczyć słuchaczowi plany swojego spisku:

– [...] Ach, gdyby mieć więcej czasu! To całe nieszczęście, że trzeba się spieszyć. Proklamujemy powszechne zniszczenie! Dlaczego ta idea tak nęci tłumy? Trzeba wyprostować kości. Rozniecać będziemy pożary, legendy rozpuścimy wśród ludu. Tu każda parszywa „grupka” może się przydać. W tych samych grupkach znajdzie panu ludzi, którzy pójdą na wszystko, i jeszcze będą widzieli w tym zaszczyt dla siebie. Zacznie się zamęt [*smuta*], zachwieje się wszystko w posiadach, jak nigdy dotąd na świecie. Zatumani się Rosja, zapłacze ziemia do starych bogów. A wtedy... wtedy wypuścimy... wie pan kogo?

– Kogo?

– Iwana Carewicza.

– Co-o-o?

– Tak, Iwana Carewicza! Pana, pana!

Stawrogin, po chwili milczenia, głęboko zdziwiony spojrzął na opętańca i zapytał:

– Samozwańca? Ach! Więc na tym polegał pański plan?

Wierchowieński odpowiedział cichym, prawie miłosnym szeptem. Robił istotnie wrażenie człowieka pijanego.

– Powiemy, że on się ukrywa. Czy pan rozumie, jak dużo znaczą te słowa: „On się ukrywa!” Lecz zjawi się, zjawi. Puścimy w obieg legendy lepsze niż u skopców. On jest, lecz nikt go nie widział. Ach, jak wspaniałą legendę można rozpowszechnić!... [385–386]

Na uwagę zasługuje tu pewien drobny szczegół, nie zauważony przez Ryszarda Przybylskiego<sup>17</sup>. Bajkowy Iwan Carewicz, uporawszy się z niszczącym carską jabłoń ognistym ptakiem, z Kościejem, który porwał jego matkę lub siostrę, z pustoszącym królestwo smokiem, słowem – przywróciwszy zakłócony porządek, pada zwykle ofiarą swoich zawistnych starszych braci, którym nie udało się wcześniej dokonać podobnego czynu<sup>18</sup>. Najmłodszy syn carski pojawia się wtedy *incognito*, aby zostać później rozpoznany po jakimś szczególnym znaku, niezbitym dowodzie na carskie pochodzenie i zarazem na spełnienie zadania. Pojawia się zatem jako p r a w o w i t y władca, który obala bezprawne rządy swoich obłudnych współbraci-samozwańców (obejmują oni często tron po zmarłym ojcu). Dlaczego zatem – powstaje pytanie – Stawrogin usłyszawszy imię bajkowej postaci mówi o „samozwańcu”? Więcej: wydaje się, że także Piotr, rozpościerający przed Mikołajem Wsiewołodowiczem swą szaleńczą wizję „zamętu” w kraju, odwołuje się właśnie do znanego z historii Rosji okresu Wielkiej Smuty. Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć poświęcona zjawisku samozwaństwa rozprawa Borisa Uspienskiego:

W warunkach braku jakichkolwiek wyraźnych kryteriów pozwalających odróżnić cara prawdziwego od nieprawdziwego samozwaniec widocznie może do jakiegoś stopnia uwierzyć w swoje przeznaczenie, w swoje posłannictwo. Znamienne pod tym względem jest to, że najbardziej charakterystyczni samozwańcy – Dymitr Samozwaniec i Pugaczow – zjawiają się wówczas, gdy zostaje naruszony naturalny (rodowy) porządek dziedziczenia tronu i ten, kto w rzeczywistości zajmuje carski tron, może być sam traktowany jako samozwaniec. [...] Obecność jednego samozwańca (w danym wypadku – samozwańca na tronie) prowokuje pojawienie się innych: odbywa się jak gdyby konkurs samozwańców, z których każdy jest przekonany, że to on jest tym naznaczonym (wybranym). Jak by to nie było paradoksalne, u podstaw takiej psychologii może się kryć przekonanie, iż orzekać

<sup>17</sup> R. Przybylski, *Stawrogin*. [1972]. W: M. Janion, R. Przybylski, *Sprawa Stawrogina*. Pośl. T. Komendant. Warszawa 1996.

<sup>18</sup> W zbiorze bajek skompletowanym przez Afanasjewa (*op. cit.*) najważniejsze dla postaci Iwana Carewicza są teksty 125 i 168.

o tym, kto jest prawdziwym carem, powinien nie człowiek, lecz Bóg. Tym samym samozwaństwo stanowi naturalny i logicznie uzasadniony rezultat takiego pojmowania władzy carskiej, o którym już mówiliśmy [w poprzednim paragrafie rozważane były boskie atrybuty cara]<sup>19</sup>.

Ważne są tutaj ostatnie wnioski: samozwaniec nie musi oznaczać władcy bezprawnego w perspektywie ziemskiej, albowiem o jego tożsamości decyduje ostatecznie Bóg jako dysponent monarszych atrybutów. A zatem samo pojęcie „samozwaństwa” nie wskazuje z góry na nieuzasadnione pretendowanie do tronu, ale niejako zakłada obie możliwości naraz: samozwaniec może się okazać zarówno zbawcą, jak i oszustem narodu. Godzi w sobie przeciwne bieguny, jest bardziej, zwłaszcza w okresach wewnętrznych nieporządków, uosobieniem niepewności aniżeli kłamstwa. Dlatego też Iwan Carewicz pojawiający się w przebraniu na dworze, gdzie panują już osoby bez „namaszczenia”, sam może zostać potraktowany jako samozwaniec.

Jeśli mit samozwańca oznacza napięcie pomiędzy prawdą a fałszem, to stanowi on aksjologiczną podstawę dla rzeczywistości *Biesów*, a ucieleśnia ją Stawrogin. Oczywiście, nie dosłownie: uznając Wierchowienieckiego za szaleńca, nie zamierza przejąć z jego ręki żadnej „chorągwi”. Wszkże pewne szczegóły związane z omawianym zjawiskiem przenikają do powieści. Najważniejszy z nich dotyczy jednej z istotniejszych dla utworu opozycji: „Boskiego” i „szatańskiego”. Wiąże się to z panującym w ludzkiej świadomości, wspomnianym już przekonaniem o boskim pochodzeniu carskiej władzy. Odpowiednio, według tej samej świadomości, „niby-władza” samozwańca-oszusta zostaje mu nadana przez diabła<sup>20</sup>.

Stawrogin – jako samozwaniec „nie rozpoznany” – łączy w sobie obydwie pierwiastki. Jego nazwisko odsyła do greckiego słowa „*stauros*” ‘krzyż’, co odsłania w tej postaci pierwiastki chrystologiczne. Z osobą Zbawiciela łączy go też rola proroka, jaką – jeśli wierzyć Szatowowi – odgrywał niegdyś w petersburskim „kręgu”. Tam również (wciąż według Szatowa) stworzył ideę „narodu-bogonoścy”. Do funkcji Chrystusa-Oblubieńca zbliża go małżeństwo z Marią Timofiejewną, która – mając w sobie wiele z „jurodiwej” – może być traktowana jako „poślubiona Panu”<sup>21</sup>. W związku z tym warto wziąć pod uwagę fakt, że w prawosławiu ceremonia zaślubin posiada wiele wspólnego z ceremonią koronacji, głównie poprzez nałożenie na głowy młodej pary tzw. wieńców koronnych. Dlatego też ślub z Marią jest figurą zarówno deifikacji, jak i koronacji syna Barbary Pietrowny. Z drugiej strony, rolę Iwana Carewicza proponuje Stawroginowi młody Wierchowieniecki, który w istocie zasługuje na miano szatana. Uzależnianie od siebie „upadłych” dusz (członków „piątki”)<sup>22</sup>, „cyrograf”, jaki podsuwa Kiryłowowi, gotowemu wziąć na siebie „grzechy” diabelskiego „towarzystwa”, wreszcie iście kusi-

<sup>19</sup> B. Uspienski, *Car i samozwaniec*. W: *Historia i semiotyka*. Przel. i przedm. opatrzył B. Żyłko. Gdańsk 1998, s. 102.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 100.

<sup>21</sup> Zob. Przybylski, *op. cit.*, s. 19–21.

<sup>22</sup> Ciekawe są pod tym względem słowa, jakie Wierchowieniecki wypowiada w cytowanej już rozmowie ze Stawroginem: „Nauczyciel, który przy dzieciach drwi z Boga nad ich kołyską, jest nasz. Adwokat, który broni wykształconego zabójcy, powołując się na to, że tamten, stojąc wyżej intelektualnie od ofiary, musiał zabić, gdyż potrzebował pieniędzy – także jest nasz. Sztubacy, którzy zabijają chłopą, aby poznać wrażenia zabójcy – są nasi... (384). Są to słowa, które – warto zauważyć – powtórzy w zbliżonym kształcie Gordon w *Dzieciach Szatana* Przybylskiego o.

cielska propozycja, którą składa Mikołajowi Wsiewołodowiczowi („Skończę jutro z Marią Timofiejewną... bez pieniędzy, i jutro przyprowadzę panu Liżę. Chce pan Liżę, już jutro?”, 387), wszystko to razem przywodzi na myśl znaną, zarówno w wersji ludowej, jak i „wysokiej”, postać diabła próbującego zawrzeć pakt z człowiekiem. Ale i w samym Stawroginie tkwią ciemne siły, które dają początek plotkom, tak niepokojącym Barbarę Pietrownę:

opowiadano o jakichś niesamowitych szaleństwach, o ludziach przejechanych przez rysaki, o dzikim wybryku z pewną damą z towarzystwa, z którą był w bliskich stosunkach, a potem znieważył ją publicznie. Coś nazbyt już brudnego ujawniło się w tej sprawie. [41]

Swoiście „diabelskim” stosowaniem konwencji na opak są jego trzy wybryki opisane na początku utworu (publiczne pociągnięcie za nos jednego z bardziej znanych mieszkańców Skworesznik, również publiczne pocałowanie jego żony i ugryzienie w ucho miejscowego gubernatora).

Za odsłonięcie diabelskiej strony charakteru tej postaci należy uznać scenę wieńczącą spotkanie z Marią Timofiejewną. Poślubiona mu niegdyś, obłąkana siostra Liebiadkina widziała w nim zawsze „księcia”. Teraz jednak przekonuje się, że to książę fałszywy. To właśnie ona zrównuje go z samozwańcem, wykrzykując w ślad za nim dosłowny cytat z *Borysa Godunowa* Aleksandra Puszkina: „Griszka Otriepjew – przeklęty!” (scena oznaczona jako „plac przed soborem w Moskwie”). U rosyjskiego poety słowa te, przytoczone przez jednego z mieszkańców Moskwy czasów Wielkiej Smuty, wygłasza diakon, wskazując na samozwańczy charakter przyszłego łże-cara Dymitra. Odniesione do Stawrogina, są napiętnowaniem podwójnym: nie tylko jako fałszywego cara, ale także – co wynika z poczynionych tu już uwag – fałszywego Chrystusa<sup>23</sup>.

Szатов i Wierchowieński, jak zauważył Ryszard Przybylski, odnoszą się do Stawrogina na podobieństwo poddanych oddających cześć „bizantyńskiemu” władcy, tj. dokonując przy tym samoponiżenia i jednoczesnego wywyższenia osoby „cara”<sup>24</sup>.

Uzasadniona wydaje się również paralela pomiędzy niezbędną w micie Iwana Carewicza sytuacją zamętu a „świętem” zorganizowanym w domu Julii Michajłowny, które łączy się znowu z kosmologicznym karnawałem (odwrócenie przyjętych konwencji, dokonane przez członków „piątki” w czasie „święta”, odpowiada odwróceniu porządku kosmicznego) i tzw. „anty zachowaniem”. Oczywisty jest jego teatralny charakter (scena, występy, publiczność, kulisy, za którymi odbywają się „próby”). Teatralność świata, istotna dla całej tej powieści o „nieautentyczności”, osiąga tu swój szczyt i właśnie w kulminacyjnym momencie zostaje zde-maskowana. Występy „aktorów”, z nieodzownym Lebiadkinem na czele, to pasmo skandali i ciągłego odwracania konwencji: stosownego–nieprzystojnego,

<sup>23</sup> Pamiętając o podwójnym znaczeniu ślubu z Marią (także jako koronacji), można do tej sceny odnieść również następującą uwagę Uspienskiego (*op. cit.*, s. 100): „Nawet cerkiewny obrzęd świętej koronacji [samozwańca] i namaszczenia nie daje łaski, ponieważ z tych aktów został zachowany jedynie pozór, w rzeczywistości zaś fałszywego cara koronują i namaszczaają biesy z rozkazu diabła [...]”. Por. motywacje kierujące Stawroginem w chwili, gdy wpadł na pomysł wzięcia ślubu („Myśl o ślubie Stawrogina z istotą tak nędzną podziałała silnie na mój system nerwowy. Coś bardziej ohyd nego trudno było sobie wyobrazić”, 645, rozdz. *U Tichona*) oraz fakt, że jednym ze świadków tego wydarzenia był Piotr Wierchowieński.

<sup>24</sup> Przybylski, *op. cit.*, s. 7–17.



niskiego–wysokiego, poważnego–kpiarskiego itp. Wszystko to jednak wciąż nie przestaje być przedstawieniem, zręcznie reżyserowanym przez młodego Wierchowieńskiego. Prawdziwą metaforą tego odwróconego porządku jest scena, w której Lamszyn chodzi na rękach. Niezmiernie interesująco przedstawiają się komentarze widzów:

Wybuch śmiechu towarzyszył wybrykowi. Śmiano się nie z alegorii, która nikogo nie obchodziła [Lamszyn miał odtworzyć „przewracanie do góry nogami zdrowego sensu w »groźnym niepetersburskim wydawnictwie«”], lecz po prostu z chodzenia na rękach we fraku. Lembke zatrząsał się i wybuchnął:

– Nikczemnik! – zawołał wskazując Lamszyna. – Schwytaj tego zbroja! Odwrócić nogami... głową... żeby głowa była u góry, u góry!

Lamszyn stał na nogach. Śmiech wzrastał.

– Wypędzić wszystkich nikczemników, którzy się śmieją! – rozkazał znieca Lembre. [471]

Motywy gniewu gubernatora stają się oczywiste, gdy weźmie się po uwagę zalecaną przez Michaiła Bachtina symbolikę karnawału: zachowanie Lamszyna tworzy od razu asocjacje z tym świętem i typowym dla niego odwróceniem porządku, straceniem dawnej władzy, zburzeniem tradycyjnych podziałów społecznych, itp. A jednak wydaje się, że w wybryku tym i w ogóle w całym epizodzie „święta” kryją się – również kulturowo określane – jeszcze inne znaczenia, które mogłyby dopełnić przedstawiony tu obraz teatralności. Wiążą się one z wprowadzonym przez semiotyków tartuskich, zgłębiających staroruską świadomość, pojęciem „antyzachowania”, czyli zachowania na opak<sup>25</sup>. Antyzachowanie jawi się jako konsekwencja wyobrażeń o odmiennym, „przeciwnym” charakterze pewnych okresów w roku (momenty przesilenia, bliskie karnawałowi), ale i światów. Przejście, łączność z takim czasem bądź przestrzenią musi zatem pociągnąć za sobą odpowiednią zmianę w postępowaniu, w gestach i języku. Otóż przestrzenią, z którą potrzeba antyzachowania kojarzona była w epoce staroruskiej przede wszystkim, jest świat pozagrobowy, a także związana z nim obrzędowość i wszelkie inne czynności<sup>26</sup>. Wszecobecne w *Biesach* odwracanie biegunów – także w motywie samozwaństwa (zawierającym w sobie coś w rodzaju antyzachowania) – może zostać uznane za figurę zagłady, umierania ukazanego tu świata. Stąd drastyczna w swej wymowie groteska: ku apokalipsie pchają ów świat małe, wzbudzające śmiech „diabłątko”, pchają go prosto w piekielny ogień, jaki w końcu bucha ze Szpigulinowskiej fabryki<sup>27</sup>.

Swego rodzaju analogon mitu samozwańca, zawierający również ów pierwiastek rozprzężenia, stanowi streszczony przez narratorkę poemat Stiepana Trofimowicza:

Znieca zmienia się scena i rozpoczynają się *Gody życia*, na których śpiewają nawet owady, zjawia się żółw i wygłasza jakieś sakramentalne łacińskie słowa, a nawet, jeśli mnie pamięć nie zawodzi, śpiewa jakiś minerał, a więc przedmiot całkowicie nieżywy. [...] Po-

<sup>25</sup> B. Uspienski, *Antyzachowanie w kulturze dawnej Rusi*. W: *Historia i semiotyka*, s. 81.

<sup>26</sup> Zob. *ibidem*, s. 82–85.

<sup>27</sup> W bardzo podobny sposób – kojarząc ją z diabelskim balem i pożarem Domu Gribojedowa w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa – odczytał tę scenę B. Gasparow (*Iz nabludienij nad motiwnoj poetikoj „Mastiera i Margarity” M. Bułgakowa*. W: *Litieraturnyje lejtmotiwy*. Moskwa 1994, s. 53).

tem zjawia się zniecka bosko piękny młodzieniec na karym koniu, a za nim podążają niezliczone tłumy wszystkich narodów. Młodzieniec wyobraża śmierć, a wszystkie narody jej pragną. Wreszcie, już w scenie ostatniej, ukazują się nagle wieża Babel, a jacyś atleci wreszcie ją odbudowują z pieśnią na ustach. A gdy doprowadzają już budowlę do szczytu, wówczas władca, dajmy na to Olimpu, ucieka w komiczny sposób, po czym ludzkość, domyśliwszy się, o co chodzi, zajmuje jego miejsce i niezwłocznie rozpoczyna nowe życie z pełną świadomością rzeczy. [12]

Ów groteskowy nieco poemat, parodiujący *Tryumf śmierci* Władimira Pieczorina, wskutek swej inicjalnej pozycji nabiera niebanalnego znaczenia. W swoisty sposób zapowiada on bowiem zdarzenia powieści, ujmując je w fabułę zbliżoną nieco do mitu samozwańca. Rozpoznajemy tu motyw chaosu (odwrócenie praw naturalnych podczas inscenizacji *Godów życia*), a także dwoistość postaci „zbawcy”, który w poemacie uosabia śmierć. Jest to zarazem echo karnawałowych dualizmów: śmierć stanowi w karnawale warunek odrodzenia<sup>28</sup>, dlatego też „młodzieńca na koniu” i – by tak rzec – „bosko-szatańskiego” samozwańca można utożsamić. Wreszcie obraz wieży Babel i strącenia Boga koresponduje z ideą rewolucyjnego spisku (wymierzonego przeciwko monarsze i uzasadniającemu jego władzę Bogu), a jednocześnie z usunięciem fałszywego cara przez prawowitego. Poemat Stiepana Trofimowicza pozwala zatem na przekodowanie fabuły powieści na fabułę mitu.

Tekst wewnętrzny, za jaki należy uznać mit samozwańca, istnieje w *Biesach* na zasadzie struktury implikowanej w zachowaniu postaci (co zbliża go nieco do klasycznego intertekstu kultury), ale także przywoływanej wprost (w rozmowie między młodym Wierchowieńskim a Stawroginem – co sprawia, że zyskuje wartość tekstu wewnętrznego). Ponadto jest on parodystycznie przetworzony i zapowiedziany w streszczonym przez narratorkę poemacie Stiepana Trofimowicza. Ponownie widzimy więc silny związek tego poematu z postaciami świata przedstawionego. Na tle całej powieści odgrywa on rolę aksjologicznego interpretantu, pozwalając na ponadhistoryczne rozpoznanie i ocenę zdarzeń historycznych zarówno postaciom świata przedstawionego, jak i czytelnikowi. W śledzeniu tematu nieautentyczności umożliwia przejście od wymiaru międzyludzkiego do metafizycznego. Dwoistość obrazu „Iwana Carewicza”, którą uosabia Stawrogin, odpowiada charakterowi ukazanej tu rzeczywistości: trudno w niej bowiem, w sieci plotek, masek, nieautentycznych zachowań, fałszywych proroków (postać Siemiona Jakowlewa), odnaleźć jakiś stały, pewny grunt<sup>29</sup>.

### ***Bracia Karamazow – dualizm tekstów i języków***

Ostatnia powieść Fiodora Dostojewskiego może zostać nazwana wariacjami na tematy sformułowane, wymodelowane wręcz, przez dwa teksty, zajmujące w niej zdecydowanie uprzywilejowaną pozycję i pełniące funkcję prawdziwego generatora całości utworu na wszystkich jego poziomach: fabuły, dyskursu oraz znacze-

<sup>28</sup> W związku z karnawalem i jego rolą w twórczości Dostojewskiego zob. B a c h t i n, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, rozdz. *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego; Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. G o r e n i o w i e. Weryfik. przekł. wstęp i oprac. S. B a l b u s. Kraków 1975.

<sup>29</sup> Nie mógł tego dostrzec w swoim studium *Przybylski*, oceniając postać Samozwańca jednoznacznie, tj. jako oszusta.

nia. To poemat *Wielki Inkwizytor* Iwana Karamazowa oraz *Ustępy z żywota świętej pamięci starca-eremity ojca Zosima wedle słów jego własnych złożone przez Aleksieja Fiodorowicza Karamazowa*. Używając słowa „wariacje” mam na myśli nieustanne przetwarzanie, łączenie i rozdzielanie motywów, zdarzeń, pojęć i innych elementów współtworzących jeden tekst, a dokonywane w tekście innym. Nie na tym wszakże wyczerpuje się osobliwość konstrukcji *Braci Karamazow*.

Otóż oba wspomniane teksty odgrywają szczególną rolę w zrekonstruowanej przez rosyjskiego pisarza staroruskiej sfunekjonalizowanej dwoistości języków – dyglosji. Jest to podział na dwa istniejące w obrębie jednej społeczności i dopełniające się wzajemnie w swej funkcji języki. Jeden z nich, w tym przypadku ruszczyzna, to język przeznaczony dla sfery *profanum*. Drugi, staro-cerkiewno-słowiański, odpowiada sferze *sacrum*. Ostatnia powieść Dostojewskiego jako właściwie jedyna w jego dorobku zawiera dużą część cytatów biblijnych i hagiograficznych nie we współczesnym mu języku rosyjskim (na co zezwalało już ówczesne prawo), ale właśnie w staro-cerkiewno-słowiańskim<sup>30</sup>. Dlaczego?

Zacznijmy jednak od sygnałów wyróżniających wyjątkowy charakter obu narracji na tle powieści.

Poemat Iwana i historia Zosima zostały umieszczone mniej więcej w centrum utworu. Pierwszy znalazł się w księdze piątej, drugi w szóstej, co – biorąc pod uwagę, iż całość składa się z ksiąg dwunastu – wyznacza w przybliżeniu środek. Dodajmy, że księga szósta dotyczy biografii i nauki Zosima w ogóle, a zatem rozdziały *Starzec Zosimos i jego goście* oraz *Z rozmów i pouczeń starca Zosima*, które okalają *Żywot*, można potraktować jako ważne dopełnienie tego ostatniego. Podobnie ma się rzecz z prawdziwym preludium, jakie dla *Wielkiego Inkwizytora* stanowi rozdział *Bunt*. Trzy rozdziały zaledwie – warto też zauważyć – oddalają od siebie obydwie teksty.

Łączy je to, że formułują najistotniejsze dla *Braci Karamazow* pytanie: o pochodzenie zła i postawę, jaką wobec niego winien zająć człowiek. Odpowiedzi każdego z utworów są przy tym diametralnie różne. O ile według starego sewilskiego kardynała winę za szerzące się po świecie okrucieństwo i brak sprawiedliwości ponosi Bóg, który obdarzył wolnością zbyt słabe ludzkie istoty, o tyle Zosimos upatruje przyczyny w człowieku – niechętnym do zauważenia piękna świata i własnej wobec tego świata winy. Tam obserwujemy odejście od wiary („poszli[śmy] za n i m” (289), mówi Wielki Inkwizytor), umotywowane interpretacją trzykrotnego kuszenia Chrystusa, tu zaś trzykrotny do tej wiary powrót (brata Zosima – Markiela, samego Zosima, wreszcie jego „tajemniczego gościa”). Takie odwrócone analogie da się też obserwować na poziomie języka. Tak więc jeśli bohater Iwana Fiodorowicza mówi, iż największą potrzebą bezradnych ludzi jest znalezienie tego, w co wszyscy by uwierzyli i „wszyscy się pokłonili, i to koniecznie w s z y s c y r a z e m” (295), to „tajemniczy gość” wierzy, że ewangelijne zapowiedzi spełnią się, „ale naprzód musi się zakończyć okres ludzkiego o d o s o b n i e n i a” (350).

Poemat drugiego z braci przekracza własne ramy i wchodzi w obręb głównego utworu niemal natychmiast, a to dzięki powtórzeniu przez słuchającego go Alo-

<sup>30</sup> Sprawą dyglosji w ostatniej powieści Dostojewskiego w związku z problemem polifonii zajmują się w rozprawie *Słowo ludzkie i słowo Boskie*.

szę finałowego gestu – pocałunku Chrystusa złożonego na policzku sewilskiego kardynała. „Plagiat! [...] ukradłeś to z mojego poematu!” (306), woła Iwan. Tym samym wytwarzają się dwie paralele: Iwan – Wielki Inkwizytor, oraz Alosza – Chrystus. Obie też znajdują swoje potwierdzenie i rozwinięcie w pozostałej części dzieła. W rozdziale *Bunt Iwan*, podkreślając słabość człowieka, stwierdza gorzko: „Ale my nie jesteśmy bogami [*No my-to nie bogi*]” (275), co zapowiada padające w podobnym kontekście słowa stworzonej przez niego postaci: „ale ludzie [...] – alboż to bogowie? [*oni-to bogi li?*]” (207). Scena rozmowy Iwana z diabłem, powtarzającym zresztą parę myśli Inkwizytora, rozszerza właśnie tę paralelę: Iwan – Inkwizytor (który jest „z n i m”, tj. z diabłem) – diabeł. Jej ostatecznym przejawem jest opętańczy krzyk, jaki wydaje z siebie najstarszy z braci na rozprawie sądowej w ostatniej części<sup>31</sup>.

Druga paralela z kolei uwidoczni się, gdy weźmiemy pod uwagę pierwowzór postaci Aloszy, jakim jest literacki model osoby świętego. Święty to ten, kto naśladuje Zbawiciela, nie na darmo określanym w literaturze staroruskiej mianem „*prie-podobny*”, co można przetłumaczyć jako ‘niezwykle upodobniony’. Przedstawiając swego głównego bohatera, narrator nazywa go z kolei „*czelowiekolubiec*” – ‘miłujący człowieka’. Miano to prawosławna teologia nadaje właśnie Chrystusowi, który wcielił się z bezgranicznej miłości do człowieka, by przeniknąć swym duchem – w ciągu dziejów – stopniowo całe stworzenie. Odpowiednio człowiek nazywany jest „*christolubiec*” ‘miłujący Chrystusa’. Historia to powolne, ale systematyczne łączenie się obu pierwiastków – Boskiego z ludzkim<sup>32</sup>. Wiele cech Aloszy łączy go z modelowymi bohaterami staroruskich żywotów. Na dowód przytoczmy dokonaną przez narratora jego charakterystykę odwołującą się do cech, jakie święty zwykł przejawiać w młodości:

We wczesnym i późniejszym dzieciństwie był mało wylewny, a nawet mało rozmowny, ale nie z nieufności, nie z nieśmiałości czy też z ponuractwa odludka, wprost przeciwnie nawet, z jakiegoś innego powodu, z jakiegoś, że tak powiem, wewnętrznego frasunku, do głębi samoswojego, bez związku z bliźnimi, tak jednak dlań istotnego, że aż przesłaniał mu bliźnich. Tymczasem lubił ludzi: wydawać się mogło, że przez całe życie niezłomnie w nich wierzy, a nikt nigdy nie uważał go za prostaczka ani człowieka naiwnego. [26–27]

W dalszej części zaś mowa jest o wrodzonej najmłodszemu z braci wstydlivości, zwłaszcza wobec „słów wiadomych” (28). W ogóle dotyczące go wątki korespondują z szablonowymi wątkami staroruskich *vitae*, szczególnie z *Żywotem Fieodosija Pieczorskiego* (żądania ojca, aby rzucił monaster i powrócił do domu, przypominają podobne żądania matki Fieodosija)<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Rosyjska badaczka W. Je. Wietłowska w swojej pracy *Poetika „Bratjew Karamazowych”* (Leningrad 1977), wymieniając „szatańskie” konotacje Iwana, podkreśla także uwagę narratora, iż Iwan – po spotkaniu z Aloszą w karczmie – szedł „jakoś niepewnie”, a jego prawe ramię wydawało się „niższe od lewego” (307). Ma to być, zdaniem Wietłowskiej, wykorzystanie jednego z ludowych wyobrażeń na temat postaci diabła.

<sup>32</sup> Zob. P. E v d o k i m o v, *Prawosławie*. Przeł. J. K l i n g e r. Warszawa 1986, zwłaszcza rozdz. *Antropologia*.

<sup>33</sup> W związku z licznymi w *Braciach Karamazow* motywami literatury staroruskiej zob. zb.: *Nowyje aspekty w izuczenii Dostojewskogo*. Ried. W. K u s k o w. Pietrozawodsk 1994. – W. K u s k o w, *Motivy drienierusskoj literatury w romanie Fiodora M. Dostojewskogo „Bratja Karamazowy”*. „Wiestnik Moskowskogo Gosudarstwiennogo Uniwiersitieta”, seria 10: Filologija, 1971,

Również inne obrazy, motywy, paralele, itp. zawarte w *Wielkim Inkwizytorze* przetwarzane są na przestrzeni całej powieści. Zestawienie: oskarżyciel – niewinnie oskarżony, zostaje odtworzone w scenie przesłuchania Dmitrija przez Flegmińskiego, a także w całej toczonej przeciwko Dmitrijowi rozprawie. Milczenie Chrystusa w scenie z Inkwizytorem znajduje swe przedłużenie w upartym odmawianiu przez najstarszego z braci odpowiedzi na niektóre kłopotliwe pytania Piotra Iljicza w czasie pierwszego z przesłuchań. Charakterystyczne pod tym względem są także parodystycznie zmienione przez Mitię wersy z wiersza *Silentium* Tiutczewa: „Cierp swoje, milcz i trwaj w pokorze” (535; zam.: „Cierp, serce, milcz [...]”, 538). Z motywem milczenia koresponduje również – w sposób odwrócony – krzyk Iwana podczas rozprawy w sądzie (zachowania Iwana to objawy szaleństwa, opętania, które z milczeniem łączą zakłócenia w komunikacji międzyludzkiej i w ogóle wyjście „poza dialog”). Być może, swoistym przetworzeniem Chrystusowego milczenia jest również brak oczekiwanych cudów po śmierci Zosima (co w ogóle odsyła do uwag Inkwizytora dotyczących cudu). Jeszcze jeden motyw – „mistrza i ucznia” – należy tu wziąć pod uwagę. Uczniem wypaczającym naukę mistrza jest Smerdiakow, który dostosowuje dylemat Iwana (tzn.: jeśli Boga nie ma, to wszystko jest dozwolone) do swoich potrzeb (usuwa z niego tryb warunkowy, traktując problem jako rzecz rozstrzygniętą). W jakiś sposób naukę chrześcijańską deformuje unoszący się pychą ojciec Terapont. Z drugiej strony – słowa swego nauczyciela, Zosima, pojmuje i stara się realizować Alosza, Zosimos zaś, wybierając żywot mnisi, spełnia niejako prośbę swego przedwcześnie zmarłego brata, Markiela.

W przypadku *Żywota* mamy do czynienia z całym schematem fabularnym, który da się przyłożyć do wielu głównych postaci z ostatniego dzieła Dostojewskiego. Można ten schemat określić jako nawrócenie się wielkiego grzesznika po przeżytych wstrząsach<sup>34</sup>. Model ów najwyraźniej wyznacza Zosimos. Wstąpienie do korpusu kadetów uczyniło zeń „istotę niemal dziką, okrutną i bezmyślną” (341). Kulminacją tego upadku było sprowokowanie w pysze i zazdrości pojedynku z małżonkiem kobiety, o której względy wcześniej zabiegał. Ale i tu właśnie przychodzi opamiętanie i przełom. Najpierw po podniesieniu ręki na własnego sługę, przed którym – następnego dnia, na chwilę przed pojedynkiem – klęka prosząc o wybaczenie. Wreszcie podczas samego pojedynku, również z podobnym gestem wobec swego niedawnego przeciwnika. Konsekwencją tej przemiany jest wstąpienie do klasztoru. Rysy charakterystyczne schematu to, jak widać: ostre przeciwstawienie trybu życia przed i po przemianie (od grzeszności do świętości, od życia „w świetle” do zamknięcia się „za klasztorną furką”) oraz gwałtowny, kryzysowy niemal przewrót, związany ze szczególnie haniebnym postępkim. Model ów zostaje powtórzony jeszcze w tym samym *Żywocie* przez „tajemniczego gościa”, który zabił niegdyś swoją kochankę

nr 5. – Ju. M. Ł o t m a n, *Riealizm ruszkoj literatury 60-ch godow*. Leningrad 1974. – W. Je. W i e t ł o w s k a j a: *Literaturnyje i folklornyje istocznyki „Bratjew Karamazowych”*. W: *Dostojewskij i ruszkije pisatieli. Tradicija, nowatorstwo, mastierstwo*. Moskwa 1971; *Simwolika czisel w „Bratjach Karamazowych”*. „Trudy Otdiela driewnieruszkoi literatury Institutu ruszkoi literatury AN SSSR” t. 26 (Leningrad 1971); *Dostojewskij i poetičeskij mir driewniej Rusi*. Jw., t. 28 (1974).

<sup>34</sup> O związkach tego schematu z odpowiednią odmianą staroruskich żywotów świętych pisała G. B. P o n o m a r i o w a w artykule *Žitijnyj krug Iwana Karamazowa* (w zb.: *Dostojewskij. Materialy i issledowanija*. T. 9. Ried. G. M. F r i d l e n d e r. Leningrad 1991, s. 160 n.

(znów motyw zazdrości) i zataił nie wykrytą przez nikogo zbrodnię. Dopiero znajomość z Zosimem sprawia, że zaczyna myśleć o przyznaniu się do winy. Ostateczne przełamanie własnego lęku zachodzi wszakże równocześnie ze zrodzonym nagle w jego umyśle pragnieniem zabicia Zosima, który jako jedyny „wie”. Publiczne przyznanie się do winy wywołuje w „tajemniczym gościu” chorobę i śmierć. Widzimy zatem, jak schemat ów został przetworzony: długie wahania przed przemianą i brak pokuty oddalają ten przypadek od pierwowzoru.

Częściowo drogę tę powtarza Dmitrij, tyle że grzech przyjmuje on na siebie dobrowolnie (co nawiązuje do przytoczonych tu asocjacji natury chrystologicznej) po widzeniu, jakie przeżywa w trakcie rozprawy (co odpowiada przełomowi). Przyjmuje również pokutę (w postaci katorgi). Pozostaje w nim jednak pycha, nie opuszczająca go nawet po wydaniu wyroku. Jeszcze dalej posuwa się pod tym względem Iwan, którego wina ma charakter nie dosłowny, lecz ideowy (to jego myśl „wykorzystuje” zabijający Fiodora Pawłowicza Smierdiakow). W tym wypadku występuje nie przełom, ale raczej powolne przełamywanie się, wahanie się jeszcze w czasie zeznania („Jestem, wasza dostojność, jak ta chłopska dziewucha... wie pan, jak to idzie: »Jak ci zechcę – wskoczę, a nie zechcę – nie wskoczę«”, 787). A jego wypowiedź nie jest przyznaniem się, lecz wybuchem szaleństwa i opętania. Świętość zostaje zastąpiona przez diabelskość. Wreszcie szczególnie przypadkiem jest postać Aloszy. Była tu już mowa o prototypie świętego w kształtowaniu obrazu tej postaci. Zauważmy jednak, że Alosza prototyp ów odwraca: o ile bowiem Fieodosij Pieczorski i wielu innych bohaterów staroruskich *vitae* obiera drogę od świata do klasztoru, to Alosza czyni dokładnie przeciwnie<sup>35</sup>. Zosimos nakazuje mu, aby działał „w świecie”. Co jednak jeszcze bardziej zaskakujące, konotacje, jakie przywołuje ta postać, nie przeszkadzają i jej przeżyć swój moment „upadku”. To chwila słabości i zwątpienia, które odczuwa po sprofanowaniu zwłok drogiego mu nauczyciela (chodzi o drwiny z powodu „odoru rozkładu”, jaki wydziela ciało Zosima). Spotkany wtedy przez Rakitina na gościńcu, powtarza słowa Iwana z rozdziału *Bunt*: „Ja nie buntuję się przeciwko Bogu, ja tylko »nie akceptuję jego świata«” (394). Kryzys mija zaś w domu Gruszeńki – mającej wśród mieszkańców Spędobydlińska złą sławę – a zatem w sytuacji odpowiadającej szczególnie ciężkiej przewinie w prototypie fabularnym.

Jak widać, kolejne postacie dokonują stopniowego odwrócenia biegunów grzeszność–świętość oraz *sacrum*–*profanum*, związanych z omawianym schematem fabularnym. I tu właśnie, w dychotomii tego, co święte, i tego, co świeckie, pojawia się w utworze problem echa staroruskiej dyglosji.

Według Borisa Uspienskiego –

[Dyglosja] stanowi taki sposób współistnienia dwóch językowych systemów w ramach jednej językowej społeczności, że funkcje owych systemów znajdują się wobec siebie w stosunku dopełniającym, odpowiadając funkcjom jednego języka w zwykłej (niedyglosyjnej) sytuacji<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>36</sup> B. Uspienski, *Językowa sytuacja i językowe świadomości w Moskowskiej Rusi. Wsprijatije cerkownoslawianskogo i russkogo jazyka*. W: *Izbrannyje trudy*. T. 2. Moskwa 1996, s. 29. Zob. ponadto tegoż autora: *Językowa sytuacja Kijewskiej Rusi i jej znaczenie dla historii russkiego literaturnego jazyka*. Moskwa 1983; *Istorija russkogo literaturnego jazyka (XI–XVII ww.)*. Moskwa 1987; *Kratkij očerok istorii russkogo literaturnego jazyka (XI–XIX ww.)*. Moskwa 1994; *Dyglosja i dwujazyczje w istorii russkogo literaturnego jazyka*. „International Journal of Slavic Linguistics

Oznacza to ścisły rozdział użycia, kontekstu i funkcji obydwu tych języków<sup>37</sup>.

Język staro-cerkiewno-słowiański (zwany czasem po prostu „słowiańskim”) w społeczności staroruskiej, zarówno w jej części wykształconej i piśmiennej, jak i wśród „niegramotnych”, traktowany był jako język „święty”: stworzony i dany ludziom przez Boga<sup>38</sup>. Wynika stąd szereg konsekwencji. Po pierwsze, idealne powiązanie znaku z przedmiotem, gwarantowane przez samego Stwórcę. Po drugie, konieczność używania tego języka li tylko do zapisywania, tłumaczenia i wygłaszania tekstów związanych ze sferą *sacrum* (*Biblia*, modlitwy, kazania, rozprawy teologiczne, żywoty świętych, itp.). Po trzecie, przekonanie, iż niemożliwe jest w tym języku kłamstwo<sup>39</sup>. Natomiast za bluźnierstwo uchodzą wszelkie próby tłumaczenia, parodiowania i wyszydzania tekstów zapisanych w tym języku, jak i w ogóle wszelkie „niestosowne” (naruszające *sacrum*) jego użycie. Co ciekawe, ludowa, „ustna” ruszczyzna w świadomości dyglosyjnej uważana była za „upa-dłą”, „zepsuta” wersję języka staro-cerkiewno-słowiańskiego.

Jak już wspomniałem, ostatnia powieść rosyjskiego pisarza jako jedyna w jego dorobku zawiera większość biblijnych cytatów w języku staro-cerkiewno-słowiańskim, przywołując w ten sposób historyczny system. Da się przy tym owe przytoczenia podzielić na dwie grupy: te, które zachowują przewidywany przez dyglosję kontekst, oraz te, które – wskutek parodii, przekłamania, ośmieszenia itp. – kontekst ów łamią. Pierwszą grupę tworzą cytaty w wypowiedziach Zosima i jego otoczenia, ale słycać je również w ustach broniącego Miti Nygusowicza, rozpaczającego po swoim „Iluszcze” kapitana Sniegurowa, a także w niektórych fragmentach mowy odnarratorskiej. W opozycji do niej znajdują się np. błazeńskie trawestacje biblijne Fiodora Karamazowa, rozmawiającego z Iwanem diabła, wypowiedziane w pysze słowa ojca Teraponta, karczemna piosenka Smierdiakowa.

Podaję po dwa przykłady z każdej grupy (fragment zapisany w oryginale językiem staro-cerkiewno-słowiańskim zaznaczam kursywą)<sup>40</sup>.

#### Potwierdzenie dyglosji

Zosimos – zwracając się do Iwana po rozmowie o jego artykule:

Niech pan jednak dziękuje Stwórcy, że dał panu serce wzniosłe, zdolne dręczyć się taką

and Poetics” t. 27 (1983); *Dualistyczny charakter średniowiecznej kultury rosyjskiej*. W zb.: *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór i przekład B. Żyłko. Łódź 1993. Zob. też zb. *Language in Culture and Society. A Reader in Linguistics and Anthropology* (Ed. D. Hymes. New York, Evanston, London, 1964), gdzie znajduje się artykuł Ch. A. Ferguson’a *Diglossia* (także w: „Word” 1959, nr 2), wprowadzający to pojęcie.

<sup>37</sup> Na paru następnych stronicach przedstawiam problem dyglosji w powieści *Bracia Karamazow*. Z konieczności robię to w skrócie, gdyż szerzej – w innym kontekście – rozwinąłem to zagadnienie we wspomnianym artykule *Słowo ludzkie i słowo Boskie*.

<sup>38</sup> Zob. *Tolkowaja paleja*. W: Maresz, *Skazanie o stawianskoj pismienności*. „Trudy Otdiela drienwierusskoj literatury Instituta Russkoj litieratury AN SSSR” t. 19 (Moskwa–Leningrad 1963), s. 174. Cyt. za: Uspieński, *Jazykowaja situacija i jazykowe soznanie w Moskowskoj Rusi*, s. 40: „Niechaj wszystkim ludziom wiadomo będzie, iż język ruski [tj. staro-cerkiewno-słowiański] znikąd, jak tylko z wiary tej świętej się wywodzi, a pismo ruskie przez nikogo innego nie jest objawione, jak tylko przez samego Boga wszechmogącego, Ojca i Syna, i Ducha Świętego”.

<sup>39</sup> Zob. I. Wiszenski, *Soczinienja*. Moskwa–Leningrad 1955, s. 192, 195. Cyt. jw.: „W słowiańskim języku kłamstwo i pokusa [diabelska] nijak miejsca mieć nie mogą”; „stworzony, zbudowany i obwarowany jest on przez szczerą prawdę Bożą”.

<sup>40</sup> Więcej przykładów – we wspomnianym artykule.

męka, „o tym, co w górze, myśleć i tego, co w górze, szukać, nasza bowiem ojczyzna jest w niebiesiach [горняя мудрствовати и горних искати, наше бо жительство на небесех есть]”. Daj Bóg, żeby jeszcze na ziemi doczekał pan rozstrzygnięcia w swym sercu, i niech Bóg błogosławi drogi twoje! [86; 14, 66]

Otoczenie Zosima – ihumen, kiedy Fiodor Pawłowicz oskarża mnichów o obłudę, cytuje słowa (*nb.* źródła cytatu nie udało się zlokalizować, jednakże stylizacja biblijna jest aż nadto oczywista), według których fałszywe oskarżenia są lekarstwem przeciwko pysze:

Pan wybacz – odezwał się nagle ihumen. – Powiedziane jest od dawien dawna: „*I poczęto wielu mówić przeciwko mnie, i zelżywość mi czynić. Ja zaś słysząc wszystko, powiadałem w sercu swoim: oto jest lekarstwo Chrystusowe, które Pan zesłał był zbawić próżności dusze moję [И начат глаголати на мя многая некая, даже и до скверных неких вещей. Аз же вся слышав, глаголах в себе: се врачество Иисусово есть и послал исцелити тщеславную душу мою!]*”. Tedy i my dziękujemy ci pokornie, gościu bezcenny! [107; 14, 83]

### Zaburzenie zasad dyglosji

Fiodor Pawłowicz podczas spotkania w celi Zosima:

– [...] Zna ojciec przynajświętszy tę historię, jak to za imperatorowej Katarzyny filozof Diderot zjawił się u metropolity Platona? Wchodzi i zaraz prosto z mostu: „Nie ma Boga”. A na to jego świątobliwość uniół palec i odpowiedział: „*Głupi rzekł w sercu swoim: »Nie masz Boga!« [Рече безумец в сердце своем несть Бог!]*”. Tamten jak stał, tak ryms! do nóg: „Wierzę, woła, i chrzest święty przyjmę”. Z miejsca więc go ochrzczili. Księżna Daszkow matka, a Potiomkin był ojcem chrzestnym... [52–53; 14, 39].

Diabeł w rozmowie z Iwanem. Odwiedzający Iwana Karamazowa diabeł używa tylko jednego pełnego biblijnego cytatu, z *Księgi Rodzaju*. Opowiadając, jak spieszył się „na dyplomatyczne przyjęcie do pewnej bardzo wpływowej petersburskiej damy” i jak musiał w tym celu „przelecieć przestrzeń”, w której panuje niezwykle mróz, zauważa:

Duch niby nie zamarza, ale skoro już się wcieliłem... słowem, jak stałem, tak pomknąłem, wietrznik jeden, a przecież w tych tam przestworzach, proszę ciebie, w tym całym eterze, w tych tam wodach, *co to były nad rozpostarciem [яже бе над твердою]* – to przecież taki mróz... ale tam mróz – tego już nawet mrozem nie da się nazwać, wyobrażasz sobie: sto pięćdziesiąt stopni poniżej zera! [732; 15, 75]

O sprofanowaniu cytatu świadczy już samo jego pojawienie się w diabelskich ustach. Jak pamiętamy, diabeł do języka staro-cerkiewno-słowiańskiego nie ma dostępu (w staroruskim piśmiennictwie diabelskie postacie mówią albo po rosyjsku, albo w językach obcych). Poza tym cytat z *Genesis* wtrącony jest tu na zasadzie żartu językowego, nie łączy się przedmiotowo z resztą wypowiedzi.

W ten sposób nadbudowana nad dyglosyjnym podziałem opozycja *sacrum–profanum* zostaje na przestrzeni całego tekstu stopniowo przełamana. Powoduje to automatycznie zanik innego, połączonego z tym przeciwstawienia prawda–fałsz, co z kolei odnosi się do jednego z głównych (obok wymienionej teodycei) problemów powieści i w ogóle koresponduje z wszechobecnym tu motywem językowej manipulacji i nieporozumień (jak artykuł Iwana, erystyka mowy obroncy, plotki – gazetowe i nie tylko, kłamstwo i gra niektórych postaci, np. Katieriny Iwanowny).

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że *Wielki Inkwizytor* i *Żywot Zosima* nie mają z tym stanem rzeczy wiele wspólnego – w obu tekstach bowiem biblijne cy-



taty, chociaż niezwykle częste, padają jednak we współczesnym tłumaczeniu rosyjskim. Tymczasem bliższa analiza dowodzi, że teksty te dostarczają nie tyle samego materiału językowego potrzebnego do zasygnalizowania w powieści związków ze staroruską dyglosją, ile raczej wzorca opisanego już d w o j a k i e g o s t o s u n k u do tego materiału (tj. do *Biblii*): użycia „poprawnego” i „błuznierczego”.

Zacznijmy od wzorca negatywnego, który tworzą pokręte interpretacje *Pisma* dokonywane przez Inkwizytora. Tak np. rozpoczynając swój wywód, przypomina on, iż rozmowy pomiędzy Chrystusem a szatanem nazwano „kuszeniem” (Mt 4, 1–11). On jednak interpretuje je jako „najprawdziwszy cud” (przeciwstawiając go świadomie cudom Chrystusa, o jakich opowiadają *Ewangelie*) i mówi nie o trzech próbach „kuszenia”, lecz o pytaniach „potężnego i mądrego ducha”, w których zawarte zostały przyszłe dzieje ludzkości. W podobny sposób zostaje potraktowany apokaliptyczny obraz Bestii, na której czole miał się znajdować „napis-tajemnica: Wielki Babilon”:

Ale też wtedy właśnie podpełźnie ku nam bestyja i będzie lizać nam stopy, i zboczy je krwawymi łzami oczu swoich. I dosiędziemy bestyi, i podniesiemy kielich, a na nim napisane będzie: „Tajemnica!” Ale wtedy, dopiero wtedy, nastanie dla ludzi królestwo pokoju i szczęśliwości. [299–300]

W wizji roztaczanej przez Wielkiego Inkwizytora „Tajemnica” to nie określenie, jakiego użył autor *Apokalipsy* wobec napisu „Wielki Babilon” na czole Bestii, lecz samodzielny symbol – symbol słabości ludzkiego rodu wobec trudu zbawienia. Słabość ta ma być ukryta dla dobra tego rodu, ma stać się właśnie tajemnicą, na której oparte zostaną rządy ziemskiego Kościoła. Padają tu również pojedyncze zwroty z niejako odwróconym znakiem, jako przedmiot gorzkiej ironii. Pod koniec swej mowy inkwizytor zapewnia więźnia:

Wiedz, że się Ciebie nie boję. Wiedz, że ja też byłem na puszczy, ja też żywiłem się szarańczami i korzonkami, że ja też błogosławiłem wolność, w której Ty błogosławiłeś ludzi, ja też sposobilem się stanąć w poczcie Twoich wybranych, w poczcie mocarzy i silnych, pragnąc, „aby się dopełnił poczet”. Opamiętałem się jednak i nie zechciałem służyć szaleństwu. [302]

Użyty przeze mnie cytat z *Apokalipsy* – dotyczący męczenników, a więc tych, którzy na pewno będą zbawieni – poddany został zwątpieniu, bliskiemu niewiary, i jako taki uzyskał znak ironiczny.

Takiej interpretacji przeciwstawia się mowa Zosima przedstawiona w *Żywocie* pod rozdziałem *O Piśmie Świętym w życiu ojca Zosima*. Starzec opowiada w niej m.in. o *Księdze Hioba*, przywołującej w oczywisty sposób temat całego wywodu Inkwizytora – obraz cierpienia, którego nie potrafi sobie wytłumaczyć ograniczony rozum ludzki. Tu również pojawia się problem „tajemnicy”, ale w odwrotnym ujęciu. O ile bowiem bohater Iwana przekonany jest, że nie tylko nie istnieje możliwość, by człowiek zdołał pojąć przyczynę takiego stanu rzeczy, ale – co więcej – byłoby straszną dla niego katastrofą, gdyby taką możliwość znalazł, o tyle Zosimos głosi, iż *Biblia* tajemnicę ową objawia i, łącząc Boskie z ziemskim, pozwala na jej zrozumienie. Ta dość ortodoksyjna postawa ma jednak mniej ortodoksyjną konsekwencję. Zamysłów Bożych nie da się bowiem, w jego mniemaniu, przełożyć na język ludzki:

w tym właśnie cała wielkość, że jest tu tajemnica – że złączyły się tu w jedno znikomy proch ziemski i wiekuista prawda. W obliczu sprawiedliwości ziemskiej dokonuje się akt sprawiedliwości wiekuistej. [337]

Dlatego też uczonej interpretacji *Pisma* Zosimos przeciwstawia jego czytanie, i to przede wszystkim – wbrew idei Inkwizytora – czytanie „prostaczkom”:

Otwórzcie przed nimi tę księgę i zacznij czytać bez różnych tam arcymądrości i bez pychy, bez wynoszenia się nad nich, ale tkliwie i łagodnie, samemu radując się tym, że im czytasz, a oni słuchają i rozumieją, samemu kochając te słowa, czasem tylko zatrzymaj się i objaśnij jakiś niezrozumiały dla prostaczków zwrot, nie ma obawy, wszystko pojmą, wszystko zrozumie prawosławne serce! [338]

Można więc powiedzieć, że oba utwory wewnętrzne – poemat Iwana i zapiski Aloszy – proponują dwa odmienne podejścia do biblijnego tekstu: jego interpretację, tłumaczenie i wykorzystanie w pierwszym przypadku oraz jego czytanie w drugim. Jeśli pierwszy zawartą w *Piśmie* prawdę wypacza, to drugi pomaga ją ukazać.

Tym samym oba teksty wpisują się w przedstawione poprzednio opozycje *sacrum–profanum* oraz prawda–fałsz. Co więcej: pokazują też, jak się wydaje, przejście od jednego członu opozycji do drugiego, i to na kilka sposobów. Po pierwsze, przejściem takim jest sama interpretacja (przełożenie *Pisma* na mowę ustną). Po drugie, *Żywoł* zawiera przeniesione do wewnątrz powieści motto (J XII, 24): „Zaprawdę, zaprawdę mówię wam: jeśli ziarno pszeniczne, wpadłszy w ziemię, nie obumrze, samo zostawa; lecz jeśli obumrze, wielki owoc przynosi” (357). To zaś alegorycznie ujęta potrzeba ofiary (Chrystus zapowiada tu swoją śmierć), opartej na paradoksie: idea (życie) zamieniona w swoje przeciwieństwo (śmierć) powraca do dawnej postaci, ale udoskonalonej (życie wieczne). Otóż w motcie tym, sędzę, zawiera się istota przyjętej w *Braciach Karamazow* strategii, polegającej na przemianie jednego członu wymienionych opozycji w drugi. Dotyczy to nie tylko działań językowych, ale i całego poziomu zdarzeń, co również znajduje swoje źródło w *Żywocie Zosima*: niczym innym bowiem nie jest przekształcenie przez tekst zewnętrzny uformowanego w *Żywocie* schematu nawrócenia, tak że historia Aloszy, przekształcenia te wieńcząca, odwzorowuje właśnie takie odwrócenie pierwotnej idei (bądź też je zapowiada)<sup>41</sup>.

Sformułujmy podstawowe wnioski: *Wielki Inkwizytor* oraz *Ustępy z żywota świętej pamięci starca-eremity ojca Zosima* zawierają koncepcję języka (czy raczej stosunku do niego) determinującą obraz mowy w całej powieści *Bracia Karamazow*, a także – reprodukowany i przetwarzany przez tekst zewnętrzny – schemat fabularny. Ten zaś jest przy tym w dużym stopniu powiązany, dzięki figurującemu w *Żywocie* motto, z taką właśnie wizją języka.

Ostatnie dzieło Dostojewskiego stanowi więc swoistą opowieść o utraconym źródle wszelkiego – a więc ideowego i językowego – Sensu. Sensu gwarantującego zarówno wzajemne rozumienie się ludzi, związek języka z rzeczywistością, jak i poznanie tej rzeczywistości. Przenikająca wszystkie poziomy utworu opozycja *sacrum–profanum* wskazuje, iż źródłem tym jest boskość. Zrekonstruowana dyglosja podpowiada natomiast, iż drogą poznania, a także przywołania owej boskości może być język. Ale właśnie jedyny język nieskażonej „epifanii” upadł<sup>42</sup>. Bo-

<sup>41</sup> Dotyczy to także motta, które parodiowane jest przez diabła.

<sup>42</sup> Wiele cytatów biblijnych pojawia się w tej powieści w postaci zniekształconej lub zgoła

skość znalazła się w świecie człowieka, który wykorzystuje język do własnych, praktycznych celów. Tworzy różnego rodzaju fikcje, tak jak fikcyjna jest dokonana przez prokuratora rekonstrukcja zabójstwa Fiodora Pawłowicza, jak fikcyjne są zmyślane przez starego Karamazowa błazeńskie historie i tworzone systemy ideologiczne. Kłopot polega jednak na tym, iż nie wiadomo, jak odróżnić fikcję od prawdy. I czym wreszcie jest sama prawda?

### Zamknięcie

Warto sformułować parę wniosków dotyczących ogólnie miejsca, jakie zajmuje, i funkcji, jaką pełni w prozie Fiodora Dostojewskiego to, co nazwaliśmy tekstem wewnętrznym. Po pierwsze, pozostaje on zwykle w silnym związku ze światem przedstawionym, nie tylko zresztą jako jego model. Prawie nigdy nie występuje „obiektywnie”, jako oddzielny zapis. Zawsze zostaje zanurzony w świadomości którejś z postaci. Nawet *Żywot Zosima* stanowi utrwaloną przez Aloszę z pamięci opowieść starca, do której, jak domniemywa narrator, najmłodszy z braci dołączył „w swej notatce co nieco z wcześniejszych rozmów ze swoim nauczycielem” (330). Można więc – podobnie jak przy lekturze *Don Kichota* – zadać pytanie o pierwowzór, „autentyk”, którego postać jest właściwie nieznaną. Po drugie, zostaje on, by tak rzec, „przepuszczony” przez stojącą doń w opozycji rzeczywistość. W perspektywie lektury porządkuje on *quasi-rzeczywistość* utworu, nadaje jej znaczenie, a także sam pozostaje przez nią przemieniony. Można zaryzykować stwierdzenie, iż powieści rosyjskiego prozaika pokazują próbę realizacji tekstu w życiu. Jak już wspominałem, prowadzi to do interakcji: ani rzeczywistość, ani ów tekst nie zachowują dawnej postaci. Wysiłek bohatera zmierzający do swoistego wcielenia takiej narracji kończy się zwykle klęską, która podważa znaczenie tekstu wewnętrznego (najczęściej utopii indywidualnej bądź społecznej). A zatem – po trzecie – tekst wewnętrzny stanowi tutaj coś w rodzaju katalizatora (w sensie czynnika wspomagającego fabułę i sens utworu).

Jednak nie to wydaje się tu najważniejsze. Istotny jest bowiem sam „problem rzeczywistości” postawiony w utworach rosyjskiego pisarza. Rzeczywistości, która zdradza swoją tekstową, „estetyczną” podstawę (*Białe noce*, *Gospodyni*), która zastępuje organizujący ją (czyli porządkujący) mit swoistym antymitem (*Biesy*), która oddala się od swojego transcendentnego źródła (*Bracia Karamazow*)... W przedstawieniu tych „kłopotów z egzystencją” odgrywa kluczową rolę właśnie tekst wewnętrzny: czy to jako model naśladowania i rozumienia (estetyzacji istnienia), czy to jako mit, czy wreszcie jako swoisty „wzorzec” użycia języka przywołującego kategorie decydujące o statusie świata i poznania go przez człowieka. Rzecz jasna, ujęcia te poszerzają znacznie cały zakres możliwości, jakie daje ta technika, w stosunku do jej powieściowego pierwowzoru – *Don Kichota*.

Warto natomiast z naciskiem podkreślić jedno: nigdzie nie obserwujemy tu „rozpłynięcia się” bytu w sferze znakowej, zaniku „poza-tekstu” (by posłużyć się współczesną metaforą). Zmienia się jedynie rozumienie całej opozycji tekst–rze-

bezsensownej. Pod tym względem ciekawa jest jedna z notatek Dostojewskiego, istotna dla naszej interpretacji (cyt. za przypisem Pomorskiego): „Arcyważne. Dziedzic (tj. Fiodor Pawłowicz Karamazow) cytuje *Ewangelię* i robi grubo błąd. Miusow go poprawia i popełnia błąd jeszcze grubszy. Myli się nawet Uczony (tj. Iwan). Nikt nie zna *Ewangelię*” (288).

czywistość. Oba jej człony można bowiem interpretować we wzajemnej zależności, co trzeba odróżnić od przerostu któregośkolwiek z nich. Otóż tekst – wynika to jasno z poprzedniego akapitu – jest u Dostojewskiego czynnikiem niezbędnym w doświadczeniu rzeczywistości: w porządkowaniu tego doświadczenia, w jego interpretacji i w relacjach z transcendentnym źródłem bytu. Czyż natomiast będzie rzeczywistość jako przedmiot literackiego przedstawienia? W wymiarze ludzkim będzie to miejsce, w którym dokonuje się produkcji, interpretacji, wyboru i użycia rozmaitych tekstów; miejsce, na które składają się rozmaite dążenia: pragnienia osobiste (Ordynow, bohater *Białych nocy* i *Notatek z podziemia*) oraz powiązane z nimi ideologie (młody Wierchowieński) tworzące ów mechanizm wyboru narracji (częściowo przez te teksty współkształtowane). Nieredukowalnym elementem tego miejsca jest podmiot: znajdujący, co prawda, swój wyraz w tekście, ale zarazem wybierający tekst i powodowany pragnieniem wyjścia poza „książki”. W wymiarze ponadludzkim (ważnym dla autora *Zbrodni i kary*) będzie to natomiast sfera *sacrum* sytuująca się ponad tekstami tworzonymi przez człowieka i wartość tych tekstów określająca. Jej centrum stanowi, oczywiście, Bóg, jednakże w przeciwieństwie do ludzkiego podmiotu nie jest on siłą daną *a priori*, lecz problemem, zadaniem do rozwiązania (*Bracia Karamazow*).

REALISM OF THE BREAKTHROUGH.  
THE INTERNAL TEXT IN FYODOR DOSTOYEVSKY'S PROSE

The author of the paper analyses the specific construction of Fyodor Dostoyevsky's prose, which he calls the "internal text". He assumes that it is an additional structure of signs placed into a literary text that breaks the text-reality tension (this is what makes it different from a common case of "story within a story" and a quotation). Thus Dostoyevsky's writings transcend not only the borders of broadly understood realism, but also touches the relationship between literature and reality in total. At the same time, the author recalls the older, "pre-Balzacian" type of novel, the sources of which are found in Cervantes's *Don Quixote*. This model questions the narrator's credibility and obviousness of the world presented. Pietrzak proves that in Dostoyevsky's text, both the internal text and the world presented are in a dialectic tension and continuously shape one another.