LISTY TEATRU POLSKIEGO

76

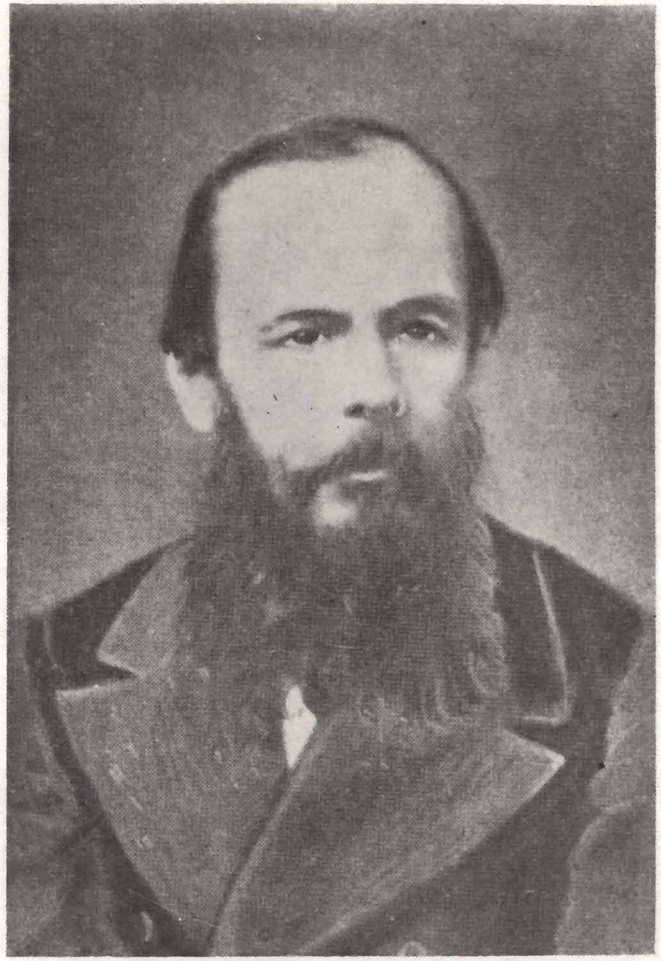
WARSZAWA ROK JUBILEUSZOWY 1963

«LISTY TEATRU POLSKIEGO», ZESZYT 76 WYDANY Z OKAZJI PRAPREMIERY POLSKIEJ «BRACI KARAMAZOW» DOSTOJEWSKIEGO W ADAPTACJI JERZEGO KRASOWSKIEGO NA SCENIE TEATRU POLSKIEGO W DNIU 30 LISTOPADA 1963 ROKU

Redakcja:

Dyrektor Teatru Stanisław Witold Balicki

Adres Wydawnictwa:
Teatr Polski, Warszawa, ul. Karasia 2



Fiodor Dostojewski; fot. z r. 1877

Rosję wyobrażał sobie jako jedną nieokiełznaną bezbrzeżną duszę, jako ocean nieogarnionych przeciwieństw. Ale właśnie ta barbarzyńska, niematerialna, wlokąca się w ogonie cywilizacji kraina Piotrów Wielkich i sekciarskiego samopalenia wydawała mu się najbardziej powołana do obdarzenia świata czymś nowym, jasnym i wielkim. Dostojewski wierzył, że właśnie Rosja odważy się w mękach sięgnąć po wspaniały cel — promienną przyszłość ludzkości.

Wiara w mistyczną istotę ojczyzny zrodzona na Wschodzie i najbardziej namiętnie wyrażona przez biblijnych proroków, znowu przesuwała się stopniowo z Zachodu na Wschód. Francja w okresie Wielkiej Rewolucji ogłosiła się gwiazdą przewodnią świata, odkupicielką ludzkości i obwieściła wojnę pałacom, a pokój chatom. W rozgrabionych przez Napoleona Prusach wielki Fichte głosił, iż naród filozofów i poetów, głęboki narod niemiecki przyniesie ludzkości zbawienie. Dalej, rozdziobana Polska, ustami Towiańskich i Mickiewiczów, ogłosiła nowym Chrystusem torturowanego, łaknącego sprawiedliwości polskiego chłopa. I w swojej słynnej mowie o Puszkinie Dostojewski, w ślad za niektórymi słowianofilami, ale ze znacznie większą otwartością ogłosił naród rosyjski narodem wybranym. Właśnie ze swojego upadku, ze swych mąk, ze swych kajdan może naród rosyjski, według Dostojewskiego, zaczerpnąć te wszystkie niezbędne najwznioślejsze walory duchowe, których nigdy nie uzyska na wskroś mieszczański Zachód.

Była Rosja, Związek Radziecki, spełnia rolę wyzwoliciela całego świata — proletariuszy Zachodu i kolonialnych niewolników Wschodu. Ale stało się to inaczej, niż myślał Dostojewski, zupełnie w innym sensie i zupełnie innymi drogami.

ANATOL ŁUNACZARSKI

Przełożył Wiktor Woroszylski

Aleksy Suworin:

Z DZIENNIKA

(R. 1887)

W dniu zamachu Młodeckiego na Loris-Mielikowa siedziałem u Dostojewskiego.

Zajmował on ubogie mieszkanko. Zastałem go przy okrągłym stoliku w salonie, gdzie nabijał papierosy. Twarz jego przypominała twarz człowieka, który dopiero co wyszedł z łaźni. Widniało na niej jak gdyby piętno potu. Nie potrafiłem widocznie ukryć zdumienia, bowiem spojrzał na mnie, przywitał się i powiedział:

— Dopiero co skończył mi się atak. Cieszę się, bardzo się cieszę.

I dalej nabijał papierosy.

O zamachu żaden z nas jeszcze nie wiedział. Ale rozmowa szybko przeszła na przestępstwa polityczne w ogóle i na wybuch w Pałacu Zimowym w szczególności. Rozstrząsając to wydarzenie, Dostojewski zatrzymał się na dziwnym stosunku społeczeństwa do tych zbrodni. Społeczeństwo jak gdyby solidaryzowało się z nimi albo raczej nie wiedziało, jak ma się do nich ustosunkować.

— Proszę sobie wyobrazić — mówił Dostojewski — że stoimy przed wystawą sklepu Daziaro i oglądamy obrazy. Obok nas stoi człowiek, który udaje, że ogląda. Czeka na coś i coraz to zerka za siebie. Wtem szybko podchodzi do niego inny człowiek i mówi: „Pałac Zimowy zaraz wyleci w powietrze. Nastawiłem maszynerię." Słyszymy tę rozmowę. Proszę sobie wyobrazić, że to słyszymy, gdyż ludzie ci są tak podnieceni, iż nie liczą się z otoczeniem i nie usiłują ściszyć głosu. Jak byśmy postąpili? Poszlibyśmy do Pałacu Zimowego uprzedzić o wybuchu czy też zwrócilibyśmy się do policji, do stójkowego, żeby aresztował tych ludzi? Pan by poszedł?

— Nie, nie poszedłbym...

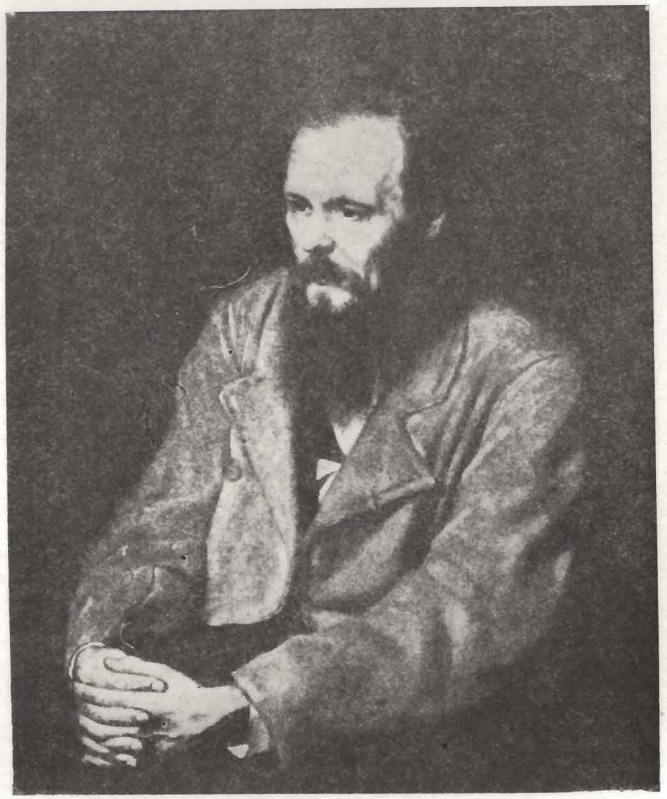
— I ja bym nie poszedł. Dlaczego? Przecież to okropność. To zbrodnia. Może udałoby się nam zapobiec. O tym właśnie myślałem przed pańskim przyjściem, nabijając papierosy. Przetrząsnąłem wszystkie przyczyny, które kazałyby mi to uczynić — przyczyny poważne, rozsądne, a następnie przemyślałem powody, które wzbraniałyby mi to uczynić, powody wręcz błahe. Po prostu — lęk przed reputacją donosiciela. Wyobraziłem sobie, jak przyjdę, jak na mnie popatrzą, jak zaczną mnie wypytywać, konfrontować z innymi, bodaj że zaproponują nagrodę albo będą podejrzewali współudział. Wydrukują: „Dostojewski wskazał przestępców." Czy to moja rzecz? To rzecz policji. Ona do tego służy, bierze za to pie-

niądze. Liberałowie nie wybaczyliby mi tego. Zamęczyliby mnie, doprowadziliby do rozpaczy. A czy to normalne? U nas wszystko jest nienormalne, dlatego tak się dzieje, i nikt nie wie, jak ma postąpić nie tylko w najtrudniejszych okolicznościach, ale i w najprostszych. Napisałbym o tym. Mógłbym powiedzieć i społeczeństwu, i rządowi dużo dobrego i złego, a tego nie wolno. O tym, co najważniejsze, nie wolno u nas mówić.

Długo mówił na ten temat i mówił z ożywieniem. Wtedy też powiedział, że pisze powieść, której bohaterem będzie Alosza Karamazow. Chciał przeprowadzić go przez klasztor i uczynić rewolucjonistą. Dokonałby on przestępstwa politycznego i zostałby stracony. Szukałby prawdy i w trakcie tych poszukiwań naturalnie zostałby rewolucjonistą...

Przełożył Wiktor Woroszylski

Portret Fiodora Dostojewskiego malowany przez W. G. Pierowa w r. 1872



DOSTOJEWSKI JAKO MYŚLICIEL I ARTYSTA

Przypatrując się historii ludzkości — szczególnie historii kultury i literatury — dostrzegamy, iż w okresach stosunkowo spokojnych, kiedy jakaś klasa panująca i ukształtowany przez nią system społeczny rozwija się w ustalonych granicach, osiągając swe apogeum, występują tak zwane klasyczne talenty, które tworzą dzieła niekiedy nieskazitelne, atoli niezbyt wzruszające, stosunkowo ubogie w treści. Najwięksi pisarze (i w ogóle twórcy) zjawiają się akurat podczas gwałtownych kryzysów społecznych, kiedy to, co potocznie nazywa się „duszą", ulega rozbiciu na dwie lub więcej części pod naciskiem potężnych a sprzecznych ze sobą prądów społecznych. Wtedy właśnie osobowość ludzka czuje się wypchnięta z tradycyjnych form życia. Pełna dotkliwych wrażeń i bólu, usiłuje dać wyraz swoim przeżyciom i tym samym staje się głosem podobnych sobie. Tęskni za stworzeniem jakichś trwałych wartości, jakichś nowych ośrodków przyciągania, które pozwoliłyby jej wyrwać się spod władzy społecznego chaosu.

W genialnym artykule o Tołstoju Lenin po prostu pominął Tołstoja jako osobowość, jako talent, jako wielkiego pana, rozpatrując żywioł, który stworzył Tołstoja; potworny kryzys szalejący w kraju i wypełniający cały okres życia pisarza — kryzys wzmożonego natarcia kapitalizmu, pod którego stopami trzeszczała stara Ruś gospodarki naturalnej, kryzys obalania pańskiego dworu i chłopskiej chałupy, kryzys bolesnego wciągania i ziemianina, i chłopa do przebudowy, prowadzącej ku utworzeniu nowej, burżuazyjnej Rosji. Będąc namiętnym przeciwnikem tej nowej Rosji, Tołstoj próbował początkowo bronić przewag moralnych starego świata (zwłaszcza w powieści *Wojna i pokój*), a następnie zaczął ostatecznie głosić świętość na pół głodnego chłopa. Właśnie monumentalny proces tego burzenia kazał Tołstojowi szukać zrębów moralnych i społecznych, w oparciu o które można by było stawiać opór czasom, dosięgając ich zarazem bronią najostrzejszej krytyki.

Obok Tołstoja, nie ustępując mu, być może, talentem i wagą pozostawionej spuścizny, stoi drugi światowej miary genialny twórca rosyjskiej literatury — Fiodor Dostojewski.

Dostrzegamy tutaj objawy tego samego kryzysu. Również i Dostojewski był w zasadzie jego wytworem. Ale podczas gdy Tołstoj odbierał ów kryzys jako obszarnik,

który podjął się reprezentowania wsi, Dostojewski odzwierciedlił go jako mieszkaniec miasta, mieszczanin.

Nie dajmy się zwieść wysiłkom samego Dostojewskiego, próbującego uchwycić się swej dawno minionej szlacheckości, całkiem zaś śmieszne są zapewnienia jego córki, że właśnie on to rodowity szlachcic, a Tołstoj — zwyczajny Niemiec.

Dostojewski mógł w pewnym okresie dostosować się nawet do czarnosecinnej szlachty, jednak on sam, jako typ socjalny, i materiał jego utworów mówią, że to mieszczanin.

Miasto, szczególnie takie miasto jak Petersburg, otoczyło go huraganem kapitalizmu. Huragan ten druzgotał i wieś, ale serce burzy znajdowało się w wielkich miastach.

Każdy mieszczanin, zwłaszcza inteligent, w epoce tej stawał w obliczu zajadłej konkurencji i walki o karierę, o sukces. Kusiły możliwości władzy i bogactwa, pociągał przepych pryncypalnych ulic i styl życia bogaczy. Najbardziej czarujące kobiety wydawały się dostępne, a zarazem zbyt „drogie". Mieszczanin lgnął do słodkiego pucharu życia, ale pragnienia jego prawie nigdy się nie ziszczały. Większość pozostawała odepchnięta, przewrócona, skazana na szarą, beznadziejną wegetację, nawet na nędzę, szczególnie bolesną dla ludzi, których dręczyło tak wielkie pragnienie rozkoszy.

W takiej sytuacji znalazł się Dostojewski, najpierw klepiący gorzką biedę, a potem rzucony na petersburski bruk, z niepohamowanym pragnieniem sławy i splendoru, z ogromnym, ruchliwym talentem i bezgraniczną zdolnością do cierpienia oraz współczucia.

Miotające się w konwulsjach mieszczaństwo (z mieszczańską inteligencją na czele) znalazło w tym ambitnym i chorym człowieku swego wielkiego wyraziciela.

Aby dokładniej zrozumieć miejsce społeczne Dostojewskiego, warto zastanowić się, jakie w ogóle drogi wyjścia z opłakanej sytuacji stały wówczas przed mieszczaninem, zwłaszcza inteligentnym.

Bardziej silne i drapieżne natury przyjmowały świat bezlitosnej konkurencji jako rzecz nieuniknioną; wybierały cynizm. Cynizm odgrywa dużą rolę także u Dostojewskiego, przy tym jest to cynizm idący dalej niż nietzscheańskie hasło nadczołwieka, który ma stać poza dobrem i złem. U Nietzschego, z określonych przyczyn społecznych, nadczłowieka krępuje pewien ideał wzniosłej samodyscypliny. Dewizę cynicznych bohaterów Dostojewskiego stanowi nagie „wszystko wolno — pożeraj wszystkich i wszystko". Tak też było w rzeczywistości. Cynik-mieszczanin epoki Dostojewskiego przy pomocy zębów, pazurów, łokci przepychał się do słodkiego pieroga. I w samym Dostojewskim tkwił mieszczanin takiego typu: konkwistador i sadysta.

Cynik-mieszczanin nawet wtedy, gdy go zwyciężano i spychano w podziemie, bynajmniej nie zawsze rezygnował z cynizmu, ale cynizm jego przybierał rysy żmii, rysy ponurego, syczącego nihilizmu. Dostojewski lubił w swoich utworach dotykać tego jadowitego mieszczańskiego żądła.

Zupełnie inny stosunek do strasznej rzeczywistości wykazywały natury o szerokim umyśle, skłonne do uogólnień i do praktyki nie pozbawionej społecznego rozmachu. Tu mieszczaństwo, wraz z Czernyszewskim i jego ruchem, znajdowało wyjście z mieszczańskiej udręki w sojuszu z „ludem", w utopijnym socjalizmie, który w najpomyślniejszych wypadkach (u Czernyszewskiego, Dobrolubowa) zbliżał się nieomal że do właściwego, przynajmniej teoretycznie, rozstrzygnięcia problemu społecznego. Praktycznie ludzie ci byli oczywiście zbyt słabi: zgubiły ich przedwczesne próby rewolucyjne. Jednakże tym samym uratowali się moralnie, stając się świetlanymi zwiastunami dalszej drogi ludzkości ku rozumnemu szczęściu.

Dostojewski odczuł w najwyższym stopniu wpływ tego wyrwania się z mieszczańskiego piekła. Wzlot ku pietraszewcom*, poszczególne przebłyski dążności do walki rewolucyjnej pozostawiły piętno na całym jego życiu. Nawet straszny cios zadany mu przez carat, nawet katorga nie zabiła w nim głosów jego rewolucyjnej wiosny, ale wykoślawiło to drogi jego życia i kazało zwrócić się do trzeciego wyjścia, jakie znało mieszczaństwo.

Tym trzecim wyjściem była religia.

Wszelako mieszczanin-filister nie szedł do klasztoru. stawiał on ołtarze w gąszczu nieprawości życiowej i zgiełku jarmarcznym, aby poprzez modlitwy, nabożeństwa, świece i kadzidła, sakramenty spowiedzi i komunii dotknąć innego, lepszego świata, gdzie, według niego, panuje pokój i jasność.

Marks mówił, że tęsknota nieszczęśliwego człowieka za tamtym światem obumrze dopiero wówczas, gdy ludzkość realnie przezwycięży cierpienia zrodzone przez układ społeczny.

Dostojewski namiętnie i tęsknie przylgnął do religijnego odczucia świata.

Naszym zdaniem, głównym akordem całego wewnętrznego świata Dostojewskiego była właśnie walka pomiędzy religijnym, rzekomym rozwiązaniem problemu zła, w które sam nie wierzył, a rozwiązaniem tego problemu przez rewolucję, z którą walczył daremnie i zajadle.

Prawosławie, przy całym prymitywizmie swoich form dogmatycznych (jeżeli porównać je z wyrafinowaniem katolicyzmu i ostrością racjonalistycznej krytyki pro-

* Por. *Kilka dat i faktów* w niniejszym zeszycie L.T.P.

testantyzmu), odegrało dla klas panujących Rosji pewną pozytywną rolę nie tylko jako podstawowa forma ideologicznego oszustwa wobec ciemnych mas, lecz również jako swoisty „ośli most" dla najprzemyślniejszego oportunizmu ludzi wysokiej kultury, pragnących pojednania z rzeczywistością. W samej rzeczy, religia chrześcijańska mówiła bądź co bądź o miłości, równości i braterstwie. Wszystko to rozumiano abstrakcyjnie jako zjawisko nieziemskie, po części nawet pozagrobowe, niemniej jednak wnoszące jakiś blask prawdy i człowieczeństwa do stosunków ziemskich.

Najprzyjemniejsze dla klas panujących było to, że prawosławie w gruncie rzeczy nie wymagało żadnych realnych reform, nie pragnęło też wcale jakiegokolwiek autentycznego odzwierciedlenia w rzeczywistości, wyjąwszy takie drobiazgi, jak jałmużna, ofiary na klasztory itd. W życiu wszystko mogło i powinno było pozostawać bez zmian; prawosławny car, prawosławni żandarmi, prawosławni obszarnicy i fabrykanci, prawosławni robotnicy i chłopi. Jedni — w pełnym blasku swoich funkcji wyzyskiwaczy, drudzy — w całej grozie swej sytuacji wyzyskiwanych, a wszyscy w charakterze „braci w Chrystusie", pojednanych, jak tego chciał kościół prawosławny, jedną wspólną wiarą w sprawiedliwość boska, która objawia się w katuszach życia na tym padole i w karach życia pozagrobowego.

Ta sprytna w swej naiwności konstrukcja, polegająca na poszukiwaniu sprawiedliwości niebieskiej usprawiedliwiającej wszelkie nieprawości ziemskie, a nawet realnie łagodzącej je z lekka (przeważnie w słowach, niekiedy zaś „czynami miłosierdzia"), mogła służyć jako forma pojednania z rzeczywistością umysłów przebudzonych dla ostrej krytyki, serc, które zaczynały się wzdragać na widok zła społecznego, następnie jednak musiały cofać swój protest lub go miarkować, aby nie doprowadził do fatalnego starcia z siłą panującą.

Dostojewski bardzo rzadko opiera się na zewnętrznych formach ortodoksji. Chodzi mu nie o to; chodzi o pogłębione „wewnętrzne" rozumienie kościoła, które po części umożliwiało mu nawet przeciwstawienie go państwu. Rzeczywiście, dla Dostojewskiego kościół nie tylko wspiera państwo swoim istnieniem, ołtarz nie tylko stanowi ozdobę i uświęcenie tronu, kazamat, fabryk itd., ale również jest siłą pod wieloma względami przeciwstawną całej reszcie układu życiowego.

Dostojewski naturalnie doskonale rozumie, że synod i całe duchowieństwo to urzędnicy samodzierżawia, że kapłani ci uświęcają działalność ministrów i policjantów. Ale wydaje mu się jeszcze, że przynajmniej najlepsi spośród tych urzędników duchowieństwa oraz sam jego „duch" jest w pewnym sensie — „rewolucyjny".

„Spełni się, spełni" — powiadają u Dostojewskiego natchnieni mnisi. Co „się spełni"? Spełni się to, że kościół ze swoją miłością i braterstwem pokona kiedyś państwo i oparte na własności prywatnej społeczeństwo, że kościół zbuduje jakiś szczególny, prawie nieziemski socjalizm, którego podstawę będzie stanowił ów sobór dusz, jakim Dostojewski usiłuje zastąpić niegdyś przyświecający mu, a następnie odrzucony przezeń ideał socjalizmu, podszepnięty przez przyjaciół-pietraszewców.

Atoli rewolucja kościelna przebiega u Dostojewskiego w jeszcze większej „pokorze" niźli sekciarska rewolucja Tołstoja. To zadanie na setki lat, to odległa przyszłość albo nawet coś nie z tego świata. Możliwe, że zarówno u Tołstoja, jak i u Dostojewskiego harmonijny sobór dusz ma być, według myśli autora, li tylko normatywnym ideałem albo czymś do urzeczywistnienia w wieczności, w nieskończoności, na płaszczyznie metafizycznej.

W ten sposób Bóg, prawosławie, Chrystus jako demokratyczny, indywidualistyczny, ściśle etyczny pierwiastek w kościele — wszystko to było Dostojewskiemu niezbędne, ponieważ umożliwiało mu niezrywanie do końca wewnętrznych związków z socjalistycznym ideałem, przy jednoczesnym całkowitym odżegnaniu się od materialistycznego socjalizmu.

Przełożył Wiktor Woroszylski

(Fragmenty eseju wybitnego radzieckiego literata, filozofa i publicysty, działacza politycznego, ludowego komisarza oświaty RFSRR w latach 1917—1929. Esej napisany jako przedmowa do wydania dzieł Dostojewskiego w r. 1931, w pięćdziesiątą rocznicę śmierci autora *Braci Karamazow*. — Polski przekład w tomie: Anatol Łunaczarski, *Szkice literackie*, PIW, Warszawa 1962).

ARTYSTA

Dostojewski był artystą-lirykiem. Wszystkie jego opowiadania i powieści to jedna ognista rzeka własnych przeżyć, to wyznanie najgłębszej treści duszy, to namiętne dążenie do podzielenia się swoją wewnętrzną prawdą. Taki jest pierwszy i podstawowy moment jego twórczości.

Drugi — to stałe dążenie, by zarazić, przekonać, wstrząsnąć czytelnikiem, spowiadając się przed nim ze swej wiary. Otóż obie te cechy twórczości Dostojewskiego właściwe mu są jak żadnemu innemu lirykowi, jeżeli pod liryką rozumieć wypowiedź wstrząśniętej duszy.

Zewnętrznej urody w jego utworach brak. Ale o to też chodzi, że u Dostojewskiego przykuwa nas genialna

treść. Dąży on do jak najszybszego wstrząśnięcia nami, wyspowiadania się przed nami. I to są dwa podstawowe czynniki określające to, co najważniejsze w twórczości Dostojewskiego.

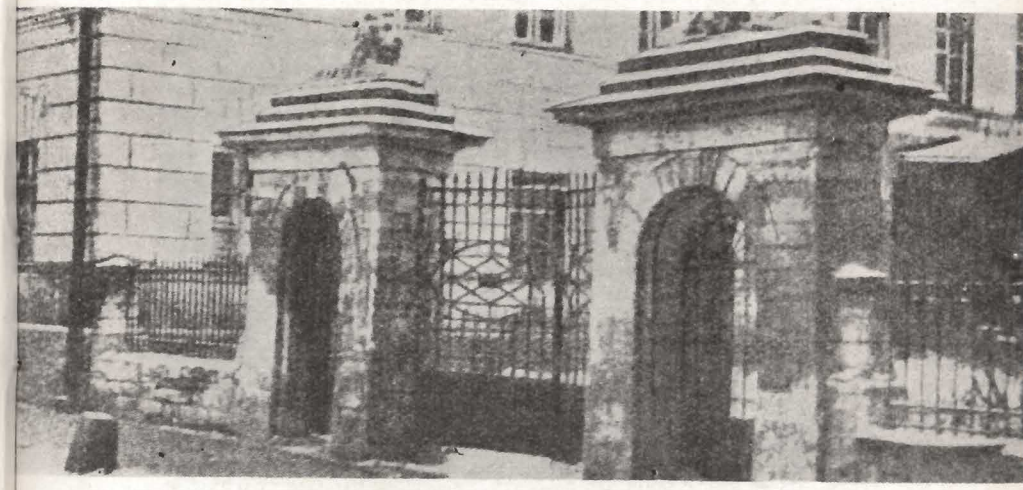
Nad wszystkimi jego dążeniami do wypowiedzenia się, ujawnienia swojej wewnętrznej prawdy dominuje trzeci zasadniczy motyw — ogromny, nieogarniony, potężny instynkt życia. Otóż właśnie ten namiętny, niepokonany instynkt życia czyni Dostojewskiego w pierwszym rzędzie artystą.

Dostojewski rozkoszuje się życiem, rozkoszuje się namiętnie, boleśnie. Wszystkie jego powieści są jednym wielkim spazmem rozkoszy. I sam to doskonale rozumiał. Niejednokrotnie zatrzymywał się na myśli, że wszystkie klęski życiowe, nawet wszelki ból odczuwa jako rozkosz.

Dostojewski umie przeistoczyć rzeczywistość w rozkosz. Często zanurza swe pióro w błocie i rozkoszuje się nawet tym błotem. Ale to nie znaczy, że je usprawiedliwia. Nie. Życiowe błoto przysparza mu cierpień. Często powraca do myśli, że w cierpieniu leży odkupienie. Uważa, że cierpieć powinni wszyscy, bowiem wszyscy są winowajcami każdego grzechu, każdej zbrodni. Zbrodnia jest powszechna, karze podlegają wszyscy. Taki jest światopogląd Dostojewskiego, nierozerwalnie związany z jego manierą artystyczną.

Przełożył Wiktor Woroszylski.

(Zdania z eseju *Dostojewski jako myśliciel i artysta* w zbiorze *Szkice literackie*, PIW, Warszawa 1962.)



Szpital Maryński w Moskwie, gdzie urodził się i spędził pierwsze lata dzieciństwa Fiodor Dostojewski

KILKA DAT I FAKTÓW

Fiodor (Teodor) Dostojewski urodził się w Moskwie 30 października 1821 r., jako drugi syn lekarza wojskowego. Matka była ze stanu kupieckiego, ojciec z racji swego stanowiska zawodowo-służbowego został uszlachcony. Liczna rodzina żyła w trudnych warunkach, zwłaszcza w porównaniu z innymi rodzinami szlachty i wzbogaconego mieszczaństwa. Będzie to jednym z kompleksów pisarza. Matka umarła, gdy miał lat szesnaście, a ojciec, zresztą pijak, rozpustnik i despota, tak tyranizował chłopów w kupionej wiosczynie, że go w r. 1839 zamordowali. Fakt ten, niewątpliwie znany autorowi *Braci Karamazow*, został zatajony przez rodzinę i biografów, ujawnili go niedawno badacze radzieccy. Dostojewski głoszący publicznie, że urodził się w rodzinie patriarchalnej i „bogobojnej", z pewnością nadał Fiodorowi Karamazowowi rysy ojca, rozrachowując się w ten sposób z przeszłością.

Od r. 1837, wraz ze starszym bratem Michałem, Fiodor przebywa w Petersburgu, gdzie kończy szkołę inżynierów wojskowych ze stopniem oficerskim i fachowym. Ale po krótkim pobycie na państwowej posadzie porzuca ją dla literatury. Tłumaczy m. in. *Eugenię Grandet* Balzaca, a w r. 1845 ogłasza powieść *Biedni ludzie*, zainspi-

rowaną *Płaszczem* Gogola. Zdobywa zainteresowanie i uznanie, wchodzi w krąg literacki Bielińskiego, do którego należeli również Niekrasow i Turgieniew.

Dn. 22 grudnia 1849 r. na placu Siemionowskim w Petersburgu stanął Dostojewski, wśród szesnastu skazańców obleczonych w śmiertelne całuny, przed lufami plutonu egzekucyjnego. Już po rozkazach dla plutonu „gotuj broń" i „cel" — odczytano skazańcom carskie ułaskawienie i skazanie na syberyjską katorgę. Przyczyną aresztowania, wyroku oraz inscenizacji egzekucji była przynależność do koła „pietraszewców", uczestników piątkowych zebrań, organizowanych przez Michała Pietraszewskiego, wyznawcę utopijnych teorii socjalistycznych Fouriera i Saint-Simona; na zebraniach m.in. dyskutowano problem zniesienia pańszczyzny, wprowadzenia sądów przysięgłych itp. Dostojewski na jednym z „piątków" odczytał głośny list Wissariona Bielińskiego do Gogola (z lipca 1847 r.), protestujący przeciw „upijaniu się pięknością samodzierżawia", przeciw „okropnemu widowisku kraju, w którym ludzie handlują ludźmi" i postulujący, że „Rosja widzi swe zbawienie nie w mistycyzmie, nie w ascezie, nie w pietyzmie, ale w osiągnięciach cywilizacji".

Spisku politycznego wśród „pietraszewców" żadnego nie było, ale Mikołaj I, pamiętający powstanie dekabrystów, terroryzował społeczeństwo śmiertelnym strachem egzekucji. Dla Dostojewskiego, cierpiącego na epilepsję, dzień ten i jego następstwa były olbrzymim wstrząsem fizycznym, psychicznym i światopoglądowym.

Cztery lata katorgi na Syberii w Omsku, odzwierciedlone zostały przez niego w *Zapiskach z martwego domu** wstrząsającym, choć najspokojniejszym dziele Dostojewskiego. „Ileż młodości bezużytecznie pogrzebano w tych ścianach — pisał w tej książce o chłopach-katorżnikach — ile wielkich sił zginęło tu napróżno! Trzeba przecie wszystko powiedzieć; przecie lud ten nie był zwykłym ludem. Przecie to jest, być może, najsilniejszy, najbardziej utalentowany lud ze wszystkiego ludu naszego. Ale potężne siły przepadły na próżno, zginęły bez prawa powrotu. A kto temu winien?"

Jedyną książką, jaką posiadał i czytał w katordze, była Ewangelia. Przeżycia, doświadczenia i ta właśnie lektura zaważyły na dalszej myśli i pisarstwie Dostojewskiego. W Omsku zetknął się Dostojewski i z polskimi katorżnikami. Wspomina o nich w *Zapiskach*. Byli to powstańcy związani z ruchem radykalnym ks. Ściegiennego. O Dostojewskim też jeden z nich, Tokarzewski, pisze w pamiętniku *Siedem lat w Rosji i na Syberii*. Dostojewski nie lubił Polaków z przyczyn dyktowanych przez własną osobowość psychiczną oraz jako nacjonalista, czego echa znajdujemy w sylwetkach Polaków w jego powieściach.

* W wydaniu PIW tytuł brzmi *Wspomnienia z domu umarłych*.

Maria Isajew, pierwsza żona pisarza

Po katordze, zdegradowany na prostego żołnierza, przebywał na zesłaniu w Semipałatyńsku (Kazachstan), gdzie odzyskał stopień oficera i ożenił się z wdową po zesłańcu, Marią Isajew. Małżeństwo nie było dla obu stron szczęśliwe; zmarłą w r. 1864 żonę „sportretował" w koszmarnej Katarzynie Iwanownie Marmieładow ze *Zbrodni i kary*.

W dziesięć lat od wyroku skazującego udało się Dostojewskiemu z trudem uzyskać zgodę cara na powrót do Petersburga, gdzie oddał się całkowicie pracy zawodowego literata i dziennikarza, obfitującej w okresy nędzy i długów, grożących mu nawet więzieniem. Wraz z bratem Michałem wydaje konserwatywne pismo „Wriemia", a następnie „Epoka". Brat umiera w tym samym roku, co żona pisarza.

Dostojewski, który w młodości zbliżał się do ruchów radykalnych, teraz stale cierpiąc na kompleks antyzachodni w swych czasopismach reprezentuje tendencje neosłowianofilów. Słowianofile między innymi zwalczali europejskie reformy Piotra Wielkiego, głosili powrót do samobytności plemiennej, wspólnoty rolnej, przeciwstawiali się rozwojowi kapitalizmu przemysłowego i rewo-

Michał Dostojewski, brat pisarza, r. 1847
Rysunek ołówkiem K. Trutowskiego

lucji form wytwórczych, popierali feudalne obszarnictwo i miejskich posiadaczy, podpory caratu. Neosłowianofile zaś aprobując reformy Piotra Wielkiego, pozostawali konserwatywnymi słowianofilami.

W swej działalności politycznej i publicystycznej ścierał się Dostojewski z ideologią przebywającego na emigracji przywódcy radykalnej myśli rewolucyjnej, Aleksandra Hercena, którego kiedyś poznał osobiście. Hercen, jak wiadomo, popierał polski ruch powstańczy, zakończony klęską 1863 r.

W r. 1865 pisze Dostojewski *Zbrodnię i karę*. Drukuje ją od stycznia 1866 r. w miesięczniku „Russkij Wiestnik". Powieść wywołuje wśród czytelników potężne wrażenie. Dostojewski, który sprzedał się lichwiarzowi-wydawcy, dla przyspieszenia swej pracy angażuje dwudziestoletnią stenografkę Annę Snitkin. Została wkrótce jego żoną, bezgranicznie mu oddaną, która w sposób pełen miłości i wyrozumienia, choć udręczana, zorganizowała mu życie, a przeżywszy pisarza stała się sumiennym jego twórczości bibliografem i opiekunem.

Anna Snitkin, druga żona pisarza

Urzekającą sylwetkę wspaniałej żony chorego geniusza znajdzie Czytelnik w książce Stanisława Mackiewicza *Dostojewski* (PIW, Warszawa 1957). Autor przede wszystkim, warto na to zwrócić uwagę, tropi dokumenty i ślady tragicznych przeżyć Dostojewskiego w artystycznej rzeczywistości jego dzieł i wypowiada w książce, niejednokrotnie kontrowersyjnej, szereg uwag na temat, jak życie pisarza wpływało na jego twórczość.

W latach 1867—71, w ucieczce przed wierzycielami, przebywał Dostojewski wraz z żoną zagranicą, głównie w Dreźnie, Genewie i Florencji, gdzie powstały powieści *Idiota* i *Biesy*.

Po powrocie do kraju redaguje pismo „Graždanin", wydaje cyklicznie „Dniewnik Pisatiela" (Dziennik pisarza), o dużym rozgłosie z racji treści filozoficzno-artystycznych i o sukcesie materialnym, z ważniejszych drukuje powieść *Młodzik*. Życie wiedzie spokojniejsze, nie tak wstrząsająco tragiczne jak dawniej.

W r. 1880 kończy Dostojewski ostatnią powieść, *Bracia Karamazow*, pisaną przez dwa lata, wykorzystującą wcześniejszy pomysł. W niej zamierzał pisarz zamknąć największe obszary swej myśli ideologicznej, stąd swobodna, o odrębnych, oryginalnych, bogatych i kunsztownych partiach, konstrukcja dzieła. „Psychologiczną autoanalizą" nazwano też tę powieść, wywodząc, że sam Dostojewski rozczłonkował siebie na trzy powieściowe postacie braci Karamazow: Dymitra, Iwana i Aleksego. Rzecznik tej tezy, Stanisław Mackiewicz, dał piękną charakterystykę *Braci Karamazow* w takich słowach.

„Dwie rzeczy w Rosji można postawić obok siebie, nie tylko jako klasę twórczego geniuszu, ale jako dzieła podobne, duchowo pokrewne: to *Braci Karamazow* Dostojewskiego i słynną cerkiew, sobór Pokrowski, czyli tak zwanego Wasilia Błażennawo na Krasnej Płoszczadi w Moskwie. W połowie XIV wieku był chłopak u szewca. Ktoś zamawiał u szewca buty, na kilka lat, a chłopiec wybuchnął śmiechem, za co dostał po pysku, lecz objaśnił że śmieje się, ponieważ zamawiający buty na kilka lat ledwo do jutra dożyje. Tak się też stało. Chłopak stał się później świętym, „jurodiwym", czyli szaleńcem, epileptykiem; zachowała się pamięć o jego cudach. Raz chciano go oszukać: ponieważ miał na sobie szubę bogatą, którą mu ktoś darował, pewien złodziej zaczął udawać zmarłego, a jego towarzysz wezwał świętego, aby szubą okrył zwłoki nieszczęsnego. Wasilij istotnie zrzucił szubę z ramion, lecz wyrzekł: „Niech się tak stanie, jak mówiłeś" — i okryty szubą zmarł natychmiast. Wasilij Błażenny żył długo, a Iwan Groźny, postrach Rosji, bał się go i szanował, a nawet odwiedzał w chorobie.* Iwan Groźny wybudował także sobór, który później otrzymał nazwę Wasilia Błażennawo, który ma osiem kopuł, lecz każda jest inna, każda ma inny zupełnie rytm architektoniczny, połączenie ich ze sobą robi wrażenie dziwnego szaleństwa. Wewnątrz soboru trudno doszukać się nawy, jest tylko krętowisko korytarzyków, raptem przechodzących w jakieś kaplice, które z powrotem wpełzają w korytarzyki. Człowiek odczuwa jednak, że wielkie mistrzostwo tkwi w tym szaleństwie. To samo można powiedzieć o *Braciach Karamazow*. W ogóle budynek cerkiewny Wasilia Błażennawo i powieść Dostojewskiego *Bracia Karamazow* są to dwie rzeczy tak fantastycznie do siebie podobne, że z łatwością można się pomylić i jedno wziąć za drugie i odwrotnie."

Pisanie *Braci Karamazow* zakończył Dostojewski 8 listopada 1880 r. Jest już poważnie chory, grozi mu wciąż pęknięcie naczyń krwionośnych w płucach.

W tym samym roku, 6 czerwca, przeżył w Moskwie radosny dzień triumfu. Z okazji odsłonięcia pomnika

* Stosunek carów do „jurodiwych" dokumentuje też Aleksander Puszkin *w Borysie Godunowie*, co uwypukla inscenizacja Teatru Polskiego. (Przyp. Red.).

Puszkina wygłosił mowę, przerywaną oklaskami uznania i uwielbienia. Przeciwnik Dostojewskiego, Turgieniew, przesyła mu w czasie czytania przemówienia całusa. Gdy Dostojewski skończył, część podnieconej do histerii sali rzuca się na estradę — z okrzykami „prorok, prorok!" — by całować z płaczem jego ręce. Zahipnotyzowana sala przyjmowała poglądy Dostojewskiego, godząc różne jego sprzeczności, jako wykład idei Puszkina. Gdy mowa ukazała się drukiem, rozpoczęto z nią polemikę, stała się bowiem wykładnikiem poglądów narastającej reakcji.

Dostojewski jest podniecony wielkim powodzeniem *Braci Karamazow*, rozpoczyna pracę nad częścią drugą, wznawia wydawnictwo „Dziennik pisarza".

Dn. 28 stycznia 1881 r. przychodzi śmierć, na skutek wewnętrznych krwotoków. W nocy z 25 na 26 stycznia obsadka z pióra, którą także zwykł był napychać tytoń do tutek papierosowych, upadła mu na podłogę i potoczyła się pod szafę z książkami. Dostojewski odsunął szafę, wysiłek fizyczny spowodował katastrofę.

Dostojewski wśród prób młodzieńczych miał dwa dramaty: o Marii Stuart i Borysie Godunowie. Oba zagubione. W jego korespondencji znajdują się uwagi dotyczące teatru. Ale ważniejsze, iż jego powieści dla wielu miały wybitne walory sceniczne, choćby ze względu na partie dialogowane. Mądrze o twórczości Dostojewskiego powiedział W. Niemirowicz-Danczenko, że pisze on jak romansopisarz, ale myśli jak dramaturg i że jego wyobraźnia ma walory sceniczne. Dwie powieści Dostojewskiego z r. 1859 noszą wyraźne wpływy wielkich utworów teatralnych: *Wieś Stiepanczikowo i jej mieszkańcy* z postacią Fomy ma swego poprzednika w Molierowskim *Tartufie*, a *Sen wujaszka*, oryginalna powieść-scenariusz, przypomina *Rewizora* Gogola i *Śmierć Tarełkina* Suchowo-Kobylina.

Dzieje sceniczne twórczości Dostojewskiego, stanowiącej w każdym pokoleniu teatralnym bogaty i podatny materiał dla inscenizatorów (a za nimi przyszli reżyserzy filmowi), zaczynają się w r. 1870, kiedy to adaptacja *Snu wujaszka* miała być recytowana przez aktorkę moskiewską E. Wasiliewą w czasie tournée w Petersburgu, ale cenzura zabroniła występów.

Pierwszą teatralną realizacją Dostojewskiego była *Wieś Stiepanczikowo i jego mieszkańcy* w adaptacji K. S. Stanisławskiego, zagrana przez Towarzystwo Sztuki i Literatury w Moskwie w r. 1891. „Postanowiłem przystosować *Wieś* do sceny — pisze w *Moje życie w sztuce* * Stanisławski — tym bardziej że wdowa po zmarłym pisarzu opowiadała mi, że mąż jej zamierzał początkowo napisać nie opowieść, lecz sztukę. Zaniechał jednak tego zamiaru, gdyż starania wprowadzenia sztuki na scenę

* Tłum. Z. Petersowa, wyd. PIW, Warszawa 1954.

oraz otrzymanie zezwolenia cenzury dla przedstawień publicznych nastręczały wiele trudności, a Dostojewski potrzebował pieniędzy. Moja przeróbka została przez cenzurę zakazana. Wówczas, stosując się do rad ludzi kompetentnych, zmieniłem nazwiska postaci scenicznych; Fomę Opiskina nazwałem Fomą Oplewkinem, Obnoskowa — Otriepiewem, Mizinczikowa — Palczikowem. W tej redakcji sztuka* została przez cenzurę zaaprobowana prawie bez skreśleń.

Rola wujaszka, jak i cała sztuka *Wieś Stiepanczikowo* miały dla mnie, jako aktora, wyjątkowe znaczenie [...]. Tylko jednostki oceniły Dostojewskiego na scenie i naszą pracę przy inscenizacji. Słynny pisarz-beletrysta Dymitr Grigorowicz, kolega i rówieśnik Dostojewskiego i Turgieniewa, wbiegł rozentuzjazmowany za kulisy, mówiąc, że po *Rewizorze* scena nie widziała nigdy tak żywych, barwnych postaci. Geniusz Dostojewskiego porwał go i wskrzesił w nim wspomnienia..."

W r. 1899 w Petersburgu Stowarzyszenie Artystyczno-Literackie dało próbę teatralnej realizacji *Zbrodni i kary;* w tym samym roku w Teatrze Małym w Moskwie M. Jermołowa pierwsza dała interpretację Nastasji Filipowny w *Idiocie.*

O zwycięstwie losów teatralnych Dostojewskiego zadecydował MCHAT i W. Niemirowicz-Danczenko, który w r. 1910 przy współpracy W. Łużskiego zrealizował *Braci Karamazow* w adaptacji rozdzielonej na dwa wieczory. Inscenizacja zagrana 12 i 13 października utrzymała się na afiszach MCHAT'u do r. 1925. Z przedstawienia tego publikujemy w niniejszym zeszycie „Listów Teatru Polskiego" portrety czołowych, znakomitych wykonawców. W październiku 1913 r. dał Niemirowicz-Danczenko adaptację *Biesów* pt. *Mikołaj Stawrogin,* której przygotowanie spotkało się z ostrym protestem Gorkiego. W r. 1917 Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko reżyserowali *Wieś Stiepanczikowo.* W r. 1929 Niemirowicz-Danczenko wprowadził jeszcze na scenę MCHAT'u *Sen wujaszka* w reżyserii G. Sachnowskiego.

Za tymi przełomowymi realizacjami poszło wiele innych. Po dziś dzień na scenach radzieckich Dostojewski jest niesłychanie popularny. Może nawet przedstawienia Dostojewskiego mają większe wzięcie niż jego książki. Teatralny Dostojewski był i jest popularny w całej Europie. Gra się go też w Ameryce. Dla przykładu: E. F. Burian w Czechosłowacji inscenizował *Białe noce* i *Wieś Stiepanczikowo;* J. Copeau we Francji — *Braci Karamazow* a G. Baty — *Zbrodnię i karę;* we Włoszech C. Alvaro — *Braci Karamazow,* Diego Fabri — *Biesów,* a L. Visconti — *Zbrodnię i karę;* w Anglii L. Irwing — *Zbrodnię i karę,* a R. Achland ten sam utwór na scenach Anglii i Stanów Zjednoczonych. Głośne było opracowanie *Zbrodni i kary* przez Camusa. — Dostojewski posłużył też jako libretto do oper. Sergiusz Prokofiew napisał *Gracza,* realizowanego już w r. 1916, a czeski kompozytor Otokar Jeremiaš operę *Bracia Karamazow,* wystawioną w r. 1928 w Pradze przez Národní divadlo.

W Polsce do r. 1939 najgłośniejszą była inscenizacja i reżyseria Leona Schillera *Zbrodni i kary,* dana na scenie naszego Teatru Polskiego 28 marca 1934 r. i powtórzona 44 razy. „Powieść dramatyczna w 6-ciu częściach" miała scenografię Władysława Daszewskiego. Obsada była następująca: Raskolnikow — D. Damięcki, jego matka — St. Słubicka, Dunia — Z. Tatarkiewicz-Woskowska, Marmieładow — K. Junosza-Stępowski, Katarzyna Iwanowna — I. Solska, Sonia — J. Andrzejewska, Porfiry — Al. Zelwerowicz, Zamietow — St. Żeleński, Ilia Pietrowicz — K. Kijowski, Swidrygajłow — K. Justian, Łuzin — T. Chmielewski, Razumichin — K. Fabisiak, Zosimow — Z. Koczanowicz, Lebiezatnikow — Z. Przeradzki, Lichwiarka — J. Munclingrowa, Elżbieta — M. Karpowiczówna, Mikołaj — J. Pichelski, Duszkin — A. Bogusiński, Student — Z. Karpiński, Oficer — L. Jabłoński, Koch — R. Jaglarz, Anastazja — H. Sokołowska, Mieszczanin — M. Brokowski, Amalia Karłowna — H. Łapińska, Robotnik — M. Zajączkowski, Stróż I — E. Magnuszewski, Stróż II — J. Koecher, Kelner — J. Józefowicz, Pop — R. Jaglarz, Doktor — A. Rokossowski, Policjant — B. Kępiński, Żołnierz — E. Dobrowolski, Gość I — J. Zakrzewski, Gość II — A. Hubert, Gość III — L. Józefowicz, Gość IV — B. Kępiński, Gość V — E. Dobrowolski, Handlarz — M. Zajączkowski, Handlarka — G. Błońska.

Na scenach Polski Ludowej od kilku lat obserwujemy coraz żywsze zainteresowanie Dostojewskim jako materiałem dla teatru.

Adaptacja Jerzego Krasowskiego *Braci Karamazow* jest pierwszą w Polsce insenizacją tej powieści.

Red.

* Stanisławski zmienił też tytuł na, po prostu, *Foma.*

Bracia Karamazow w realizacji W. Niemirowicza-Danczenki przy współpracy W. Łużskiego w MCHAT w r. 1910

W. Łużski w roli Fiodora Karamazowa

L. Leonidow w roli Dymitra

W. Kaczałow w roli Iwana

W. Gotowcew w roli Aloszy

M. Germanowa w roli Gruszeńki

O. Gzowska w roli Katarzyny Iwanowny

Fiodor Dostojewski:

BRACIA KARAMAZOW

DWIE SCENY W ADAPTACJI JERZEGO KRASOWSKIEGO

I

(Słychać narastający ostry dźwięk. Ciemno. Po chwili światło eksponuje krzesło oskarżonego, gdzie siedzi wpatrzony w jeden punkt Iwan. Światło wydobywa postać Diabła.)

DIABEŁ

Posłuchaj — poszedłeś do Smierdiakowa po to, aby się dowiedzieć...

IWAN

Tak... Zresztą teraz wszystko jedno... jestem teraz jakby w malignie... gadaj, co ci się żywnie podoba — ja i tak wiem, że to ja, ja sam mówię, a nie ty!

DIABEŁ

C'est charmant; jak Boga kocham, zaczynasz mnie już pomalutku uważać za coś rzeczywistego.

IWAN

Jesteś kłamstwem, moją chorobą, jesteś marą. Tylko nie wiem, jak cię zniszczyć. W skroniach boli... i ciemię... zmoczę ręcznik i przyłożę do głowy, może znikniesz *(wykonuje czynność z nieistniejącym rekwizytem)*... Jesteś wcieleniem moich myśli, ale najbardziej obmierzłych i głupich...

DIABEŁ

Jeśli zgadzam się z tobą w myślach — to tylko dla mnie zaszczyt.

IWAN

Tylko moje złe myśli bierzesz pod uwagę, a przede wszystkim — głupie!

DIABEŁ

Wiem, że byłeś wczoraj u lekarza... no, jak się czujesz? Co ci lekarz powiedział?

IWAN

Głupiec.

DIABEŁ

Za to ty jesteś mądry. A teraz znowu reumatyzmy...

IWAN

Głupiec...

DIABEŁ

Ty znowu swoje, a ja w zeszłym roku dostałem takiego reumatyzmu, że go do tej pory wspominam.

IWAN

Diabeł ma reumatyzm?

DIABEŁ

Czemu nie? Przyjmuję postać ludzką, więc ponoszę konsekwencje. Szatan jestem i nic ludzkiego nie jest mi obce.

IWAN

Jak, jak? Szatan jestem i nic ludzkiego... Wcale nie głupi koncept jak na diabła.

DIABEŁ

Rad jestem, że ci wreszcie dogodziłem.

IWAN

Ale przecież wziąłeś to nie ode mnie... to mi nigdy do głowy nie przychodziło. Dziwne.

DIABEŁ

Przyjacielu! W snach, a zwłaszcza w koszmarach widzi człowiek czasem taką artystyczną, taką skomplikowaną, ale realną rzeczywistość, że, przysięgam ci, Lew Tołstoj tego by nie napisał. A przecież takie sny widzą niekoniecznie pisarze, lecz najprzeciętniejsi ludzie, urzędnicy, felietoniści... Pewien minister przyznał mi się, że najlepsze myśli przychodzą mu do głowy we śnie. Tak samo i teraz: chociaż jestem twoją halucynacją, ale wcale nie powtarzam twoich myśli. A więc przeziębiłem się, ale jeszcze t a m.

IWAN

Gdzie t a m?

DIABEŁ

W przestworzach, w eterze, w tej ciemności, która unosi się nad wodami — taki tam mróz! Przedstaw sobie: sto pięćdziesiąt stopni poniżej zera! Znasz zabawę wiejskich

dziewuch: na trzydziestostopniowym mrozie proponują frycowi liznąć siekierę. Język w mig przymarza i gamoń do krwi zdziera sobie skórę.

IWAN

A czy tam może znaleźć się siekiera?

DIABEŁ

Siekiera?

IWAN

No tak, co się tam stanie z siekierą?

DIABEŁ

Co się stanie w przestworzach z siekierą? Quelle idée? Jeśli trafi w oddalone sfery, myślę, że zacznie krążyć dookoła ziemi, sama nie wiedząc po co, w postaci satelity. Astronomowie wyliczą wschód i zachód siekiery...

IWAN

Zmyślaj mądrze, bo nie będę cię słuchał.

DIABEŁ

Ależ ja nie zmyślam, wszystko to prawda; niestety, prawda niemal zawsze jest niedowcipna.

IWAN

Nie filozofuj, ośle.

DIABEŁ

Na mocy jakiegoś przedwiecznego wyroku, którego nigdy nie mogłem pojąć, przeznaczono mi przeczyć. „Idź przeczyć, bez przeczenia nie będzie przecie krytyki, a cóż to za pismo, które nie ma działu krytycznego." Bez krytyki będzie tylko „hosanna". No, i kazali pisać w dziale krytycznym i wyszło życie. Ludzie uważają tę całą komedię za coś poważnego. To stanowi ich dramat.

IWAN

Lepiej byś powiedział jaką anegdotkę!

DIABEŁ

Owszem, znam anegdotkę, jest to właśnie na nasz temat. Będzie to legenda o raju. Był, powiadają, u was na ziemi taki myśliciel, filozof, wszystko odrzucał: prawo, sumienie, wiarę, a zwłaszcza życie przyszłe. Umarł, myślał, że idzie w mrok i śmierć, a tu przed nim życie przyszłe. Zdumiał się i rozgniewał. „To, powiada, sprzeciwia się moim przekonaniom." Za to go zasądzono, aby w mroku przeszedł kwadrylion kilometrów. I kiedy przejdzie ten kwadrylion, to mu otworzą rajskie wrota i wszystko przebaczą.

IWAN

A jakie jeszcze są męki u was?

DIABEŁ

Nie pytaj nawet. Dawniej było tak i siak, a teraz zaczęły się przeważnie moralne, wyrzuty sumienia. No, i kto na tym wygrał? Wygrali ludzie bez sumienia, bo i co mu z wyrzutów sumienia, kiedy wcale tego sumienia nie ma. Za to cierpią ludzie porządni, którzy jeszcze zachowali sumienie i honor... Tak właśnie wyglądają reformy na nieprzygotowanym gruncie i w dodatku żywcem wzięte z obcych instytucji. — No, więc ów skazany na kwadrylion postał, popatrzył i położył się w poprzek drogi: „Nie chcę iść, z pryncypialnych względów nie pójdę." Weź duszę rosyjskiego wykształconego ateisty i zmieszaj z duszą proroka — będziesz miał charakter tego myśliciela, który się położył na drodze.

IWAN

No i co, i dotąd leży?

DIABEŁ

Otóż właśnie, że nie. Przeleżał prawie tysiąc lat, a potem podniósł się i poszedł.

IWAN

No, no, i cóż było kiedy doszedł?

DIABEŁ

Skoro mu więc otworzono wrota raju, skoro w nie wszedł, nie minęły dwie sekundy, kiedy zawołał, że za te dwie sekundy nie tylko kawdrylion, ale kwadrylion kwadrylionów kilometrów przejść warto i to nawet do kwadrylionowej potęgi. Słowem, zaśpiewał „hosanna", no, i przesolił tak, że niektórzy nie chcieli mu nawet ręki podać. Rosyjska natura.

IWAN

Zostaw mnie, obijasz się w moim mózgu jak nieodstępna zmora — dręczysz mnie!

DIABEŁ

Powtarzam: miarkuj swoje wymagania, nie żądaj ode mnie wszelkiej wzniosłości i piękna, a zobaczysz, jak zgodnie będziemy żyli z sobą.

IWAN

Milcz, bo cię zabiję!

DIABEŁ

Mnie zabijesz? Nie, wybacz, ale co mam do powiedzenia powiem. Mój przyjacielu, znam pewnego arcyuczo-

nego i arcyprzyjemnego paniczyka: to młody myśliciel i wielki miłośnik literatury i rzeczy pięknych. Jego tylko miałem na myśli.

IWAN

Wszystko, co jest głupie w mojej naturze, wszystko, co jest zmielone w moim umyśle, odrzucone jak padlina — wszystko podajesz mi teraz jako coś nowego.

DIABEŁ

O, lubię marzenia moich przyjaciół, zapalonych, młodych, rwących się do życia. „Nowi ludzie — zdecydowałeś — zamierzają zburzyć wszystko i zacząć od ludożerstwa. Głupcy — pomyślałeś — mnie się nie spytali! Nie trzeba nic burzyć, trzeba jedynie zburzyć w ludzkości ideę Boga, od tego trzeba zacząć, o, ślepcy! Skoro tylko ludzkość wyrzeknie się Boga, to, samo przez się, bez ludożerstwa runie dawny światopogląd i cała dawna moralność, i przyjdzie wszystko nowe. Człowiek uniesie się poczuciem boskiej, tytanicznej dumy i ujawni się człowiek-Bóg. Każdy się dowie, że jest śmiertelny bez zmartwychwstania i przyjmie śmierć dumnie i spokojnie jak Bóg"... No, i tam dalej, tam dalej w tym guście.

(Iwan zasłania uszy rękoma)

Pytanie teraz polega na tym — myślał mój młody filozof — czy taki okres kiedyś nastąpi, czy nie. Lecz każdy, kto uświadamia sobie już teraz prawdę, ma prawo urządzić się, jak mu się tylko podoba, na nowych podstawach. W tym sensie „wszystko jest dozwolone". Dla Boga nie ma praw! Gdzie Bóg stanie, tam już miejsce boże! Gdzie ja stanę, tam już od razu będzie pierwsze miejsce... „wszystko jest dozwolone"... i basta! To bardzo miłe! tylko jeżeli zechciał mój filozof siebie oszukiwać, to po cóż mu jeszcze sankcja prawdy? Ale taki już jest nasz współczesny człowieczek w Rosji: bez sankcji nie zdecyduje się nawet na oszustwo, tak bardzo ukochał prawdę.

(Iwan rzuca w Diabła nieistniejącym przedmiotem; słychać brzęk szkła.)

Przypomniałeś sobie kałamarz Lutra!

(Słychać potężny łomot, powtarzający się kilkakrotnie. Odgłos cichnie aż do normalnego kołatania w drzwi.)

II

EPILOG

(Na pustej scenie centralnie stoi Dymitr, nieco w przodzie, po lewej, obok niego Alosza. Po prawej w przodzie — Iwan.)

IWAN

Człowieka można kochać, gdy jest ukryty, ledwo zaś pokaże swoją twarz, miłość znika.

ALOSZA

Twarz człowieka często nie pozwala ludziom niedoświadczonym w miłości kochać człowieka. Ale przecież wiele jest miłości w ludzkich sercach, miłości podobnej do miłości Chrystusowej. Sąm o tym wiem, Iwanie...

IWAN

Mój rozum mówi mi, że na ziemi jest cierpienie, że winnych nie ma i że wszystko wypływa logicznie jedno z drugiego. Co mi z tego, Alosza, że nie ma winnych — domagam się odwetu. Domagam się odwetu nie gdzieś tam, kiedyś, w wieczności, ale tu, na ziemi. Nie po to cierpiałem, żeby moje cierpienia i występki i ja sam służyły jako nawóz do użyźniania jakiejś przyszłej harmonii. Chcę być tu, gdy wszyscy dowiedzą się naraz, po co to wszystko tak było. Na tych pragnieniach opierają się wszystkie religie, a ja wierzę. Wolę zostać przy swoich niepomszczonych cierpieniach, przy oburzeniu, choćbym i nie miał racji.

DYMITR

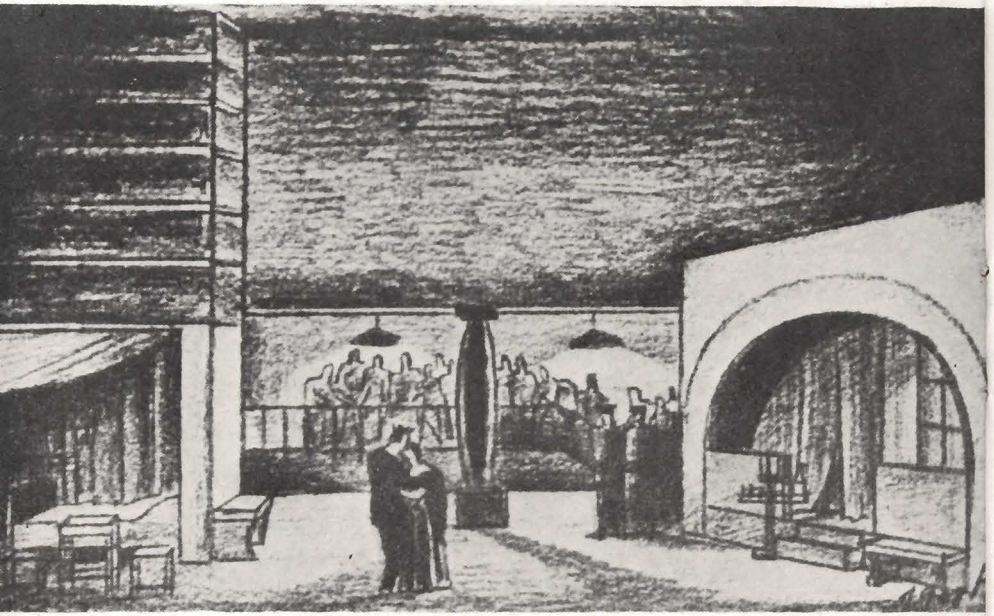
Jeżeli ucieknę z katorgi, to nie w szczęście i radość, ale na gorszą katorgę, bo pójdę na obczyznę, odejdę od Rosji. Ja kocham Rosję, Alosza, kocham rosyjskiego Boga, chociaż sam jestem podły...

IWAN

Głupota jest jasna i niewymyślna, rozum zaś wykręca się i zasłania; rozum jest podły, głupota zaś uczciwa i prosta. Odsłoniłem wam moją rozpacz, a im głupiej to przedstawiłem, tym dla mnie wygodniej.

Tekst według przekładu Aleksandra Wata, wyd. PIW, Warszawa.

Projekty dekoracji do opery Otokara Jeremiaša *Bracia Karamazow* wystawionej w Národním divadlo w r. 1928



Andrzej Walicki:

BUNT IWANA KARAMAZOWA

W okresie *Braci Karamazow* i *Mowy o Puszkinie*, kiedy poglądy polityczne autora *Biesów* uległy pewnej ewolucji, kiedy na nowo nawiązywać się poczęła nić porozumienia między pisarzem a postępową młodzieżą, starać się będzie Dostojewski o maksymalny obiektywizm w ocenie niepokojących go zjawisk życia ideologicznego. We wspaniałej *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* * walczyć będzie z prześladującą go wizją, interpretując ją zarazem od najlepszej strony, nie pozbawiając jej żadnej z racji mogących przemówić na jej korzyść.

Legendę o Wielkim Inkwizytorze poprzedza „bunt" Iwana Karamazowa. Wynika to z „dialektyki samowoli", zgodnie z którą właśnie jednostkowy bunt prowadzi do despotyzmu, a w ostatecznym rezultacie rodzi wizję takiego społeczeństwa, w którym wszelki bunt staje się niemożliwy.

Posługując się terminologią Gorkiego powiedzieć można, że indywidualizm Iwana to nie „indywidualizm mieszczański", lecz „indywidualizm heroiczny", indywidualizm wielkich romantyków. Iwan Karamazow podejmuje swój samotny bunt nie w imieniu własnego, jednostkowego, zamkniętego „ja", lecz w imieniu całej ludzkości, w imieniu cierpiących bliźnich. Źródłem tego buntu jest nie „wola mocy", nie zawiść w stosunku do Boga, lecz stwierdzenie straszliwej dysharmonii między prawami obiektywnego świata a postulatami moralnymi, sprzeczności pomiędzy rozumem historii a losem konkretnych, żywych ludzi. Nie absorbuje go zagadnienie, „czy człowiek stworzył Boga, czy Bóg człowieka", pokornie przyznaje, że jego ziemski „euklidesowy" umysł nie jest w stanie rozwiązać takich zagadnień; samą myśl o Bogu uważa za wielką i świętą. Cóż jednak z tego, że założymy istnienie Boga, skoro los człowieka na ziemi nie ulegnie wskutek tego najmniejszej zmianie? „Ja nie Boga odrzucam, zrozum to — mówi Iwan do Aloszy — lecz świata przezeń stworzonego, świata Bożego nie przyjmuję i nie mogę przyjąć."

Spór Iwana i Aloszy jest tylko pozornie sporem teologicznym. W istocie rzeczy chodzi tu o historiozofię, o zagadnienie, czy rozumność procesu historycznego może być uznana za wystarczającą sankcję ludzkiego cier-

* *Legendy o Wielkim Inkwizytorze*, dużej partii powieści *Bracia Karamazow*, nie wykorzystuje adaptacja sceniczna dzieła Dostojewskiego ze względów dramaturgicznych. (Przyp. Red.)

pienia. Dostojewski, jak wiadomo, zamierzał tłumaczyć *Filozofię dziejów* Hegla, książkę zawierającą wszystkie argumenty owej historiozoficznej teodycei *, przeciwko której zbuntował się Iwan Karamazow. Teodyceę tę sformułował Plechanow w sposób następujący: „Nie ma zgodności między indywidualnym rozumem a rozumem świata. Nie ma zgodności między rozumem świata a ideałami indywidualnymi. Hegel odpowiadał: wasze ideały nie mają sensu. Nasz subiektywny rozum nie może być miarą rozwoju społecznego. Cała filozofia Hegla skierowana była na uśmierzenie osobowości."

Cały bunt Iwana Karamazowa był buntem w obronie osobowości jako wartości samoistnej, czegoś więcej niż jedynie narzędzia dla realizacji celów rozwijającego się w historii ducha.

Przytoczona wyżej Plechanowowska interpretacja heglizmu da się zastosować jedynie do politycznych poglądów późnego Hegla, świadomego ideologa prusactwa. Historiozoficzna teodycea jest w istocie rzeczy mało oryginalna, znaczenie filozofii Hegla polega na czym innym niż „uśmierzanie osobowości". Nie zmienia to jednak faktu, że Hegel, jako autor *Filozofii prawa* i *Filozofii dziejów*, rzeczywiście uczynił swą filozofię narzędziem przemocy nad jednostką. Obraz zmagań z tą filozofią znajdujemy między innymi w korespodencji Bielińskiego *.

Bunt Bielińskiego przeciwko heglizmowi jest całkowicie analogiczny do buntu Iwana Karamazowa przeciw historiozoficznej teodycei. I analogia ta wydaje się nieprzypadkowa.

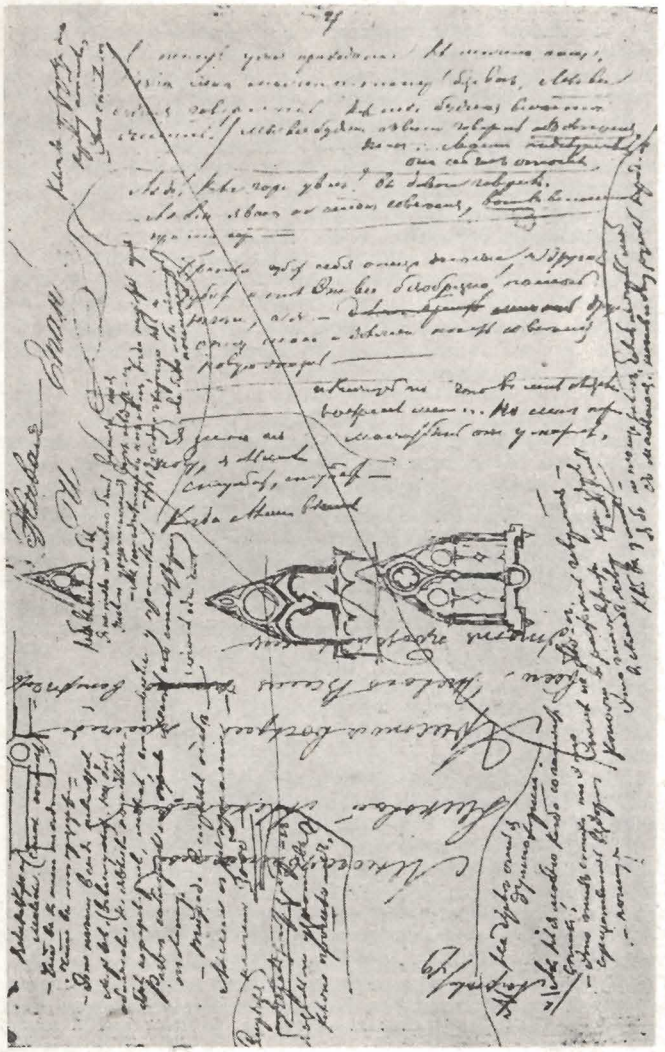
Powiedzieliśmy już, iż Dostojewski przez całe życie wiódł spór z własną młodością. Jak słusznie pisze Zasławski, był to przede wszystkim spór z jego byłym „nauczycielem", z Bielińskim.

Stosunek Dostojewskiego do Bielińskiego nie był jednakowy w różnych okresach jego życia. W okresie pisania *Biesów* Bieliński był dla Dostojewskiego „najhaniebniejszym zjawiskiem życia rosyjskiego". W końcu życia pisarza, w okresie *Braci Karamazow*, ocena ta uległa radykalnej zmianie. Dostojewski przyznaje wówczas, że Bieliński był jednym z najszlachetniejszych przedstawicieli pokolenia lat czterdziestych, że był zjawiskiem organicznie wyrastającym z rodzimej gleby; pierwsze spotkanie z „Wissarionem szalonym" nazywa „najbardziej zachwycającą chwilą w swoim życiu".

---

* *Teodycea* — część teologii lub filozofii religijnych, poświęcona próbom uzgodnienia sprzeczności, powstającej między faktem istnienia zła i niesprawiedliwości w świecie, a wiarą w dobrego i wszechmocnego Boga. (Słownik Wyrazów Obcych, PIW Warszawa).

* Wissarion Bieliński (1811—1848) — rewolucyjny demokrata rosyjski, krytyk literacki, postulujący związanie literatury z życiem społecznym, filozof, który przeszedł twórczą drogę poszukiwań od idealizmu do materializmu. (Przyp. Red.)



Facsimile jednej ze stronic notatek szkicowych Dostojewskiego do *Braci Karamazow*

W r. 1876, a więc w okresie pracy Dostojewskiego nad *Braćmi Karamazow*, ukazuje się pierwsza szeroko ujęta biografia Bielińskiego (pióra Pypina). Czyż jest rzeczą możliwą, by książka ta, od dawna wyczekiwana przez inteligencję rosyjską, uszła uwagi Dostojewskiego?

Wydaje się to nieprawdopodobne. Niezależnie wszakże od takiej czy innej odpowiedzi na to pytanie, pozostaje fakt obiektywnej zbieżności między „spowiedzią" Iwana a stanem duchowym Bielińskiego w okresie zmagań z heglizmem. Na szczególną uwagę zasługuje tu list Bielińskiego do Botkina z dn. 1 marca 1841 r., zamieszczony w obszernych wyjątkach w książce Pypina.

Podobnie jak Iwan Karamazow, nie podejmuje w nim Bieliński dociekań teoretycznych. Nie obala heglizmu, lecz go odrzuca, ponieważ w „obiektywnym królestwie myśli nie ma moralności", ponieważ „los podmiotu, los jednostki jest ważniejszy od losu całego świata i zdrowia cesarza chińskiego (tj. *Allgemeinheit* Hegla)". „Dziękuję uniżenie, Jegorze Fiodoryczu*, chylę czoła przed pańskim filozoficznym kołpakiem; ale z całym należnym pańskiemu filozoficznemu filisterstwu szacunkiem mam zaszczyt donieść Panu, że gdyby nawet udało mi się wspiąć na najwyższy szczebel drabiny rozwoju, to i tam poprosiłbym Pana o zdanie mi sprawy ze wszystkich ofiar warunków życia i historii, ze wszystkich ofiar przypadku, zabobonów, inkwizycji Filipa II itp., itp.; w przeciwnym wypadku z owego najwyższego szczebla rzucam się głową w dół. Nie chcę szczęścia nawet za darmo, jeśli nie będę spokojny o los każdego z moich braci, krew z krwi mojej, kość z kości mojej. Powiadają, że dysharmonia jest warunkiem harmonii; być może, jest to pożyteczne i przyjemne dla melomanów, ale z pewnością nie dla tych ludzi, którym przypadło w udziale przez los swój wyrazić ideę dysharmonii. Co mi z tego, że rozum zwycięży, że przyszłość będzie piękna, jeśli los kazał mi być świadkiem triumfu przypadku, nierozumności, zwierzęcej siły?"

A teraz tok wzburzonych myśli Iwana Karamazowa: „Jestem przekonany jak dziecko, że rany się zagoją i blizny wygładzą, że cały krzywdzący komizm sprzeczności ludzkich zniknie jak żałobny miraż, że w finale świata, w momencie wiecznej harmonii zdarzy się, zjawi się coś tak cennego, czego wystarczy dla wszystkich serc, na ukojenie każdego gniewu, na odkupienie wszystkich podłości ludzkich, wszystkiej przelanej przez ludzi krwi, wystarczy, aby nie tylko było możliwe przebaczyć, lecz również usprawiedliwić wszystko to, co stało się z ludźmi — niechaj tak będzie, niech się to zjawi, lecz ja tego nie przyjmę i nie chcę przyjąć".

Podobnie jak Bieliński, odrzuca Iwan przyszłą „harmonię", żąda bowiem „zdania sprawy ze wszystkich ofiar", spłacenia rachunku krzywd — w przeciwnym razie pozostaje mu tylko samobójstwo — być może, nie

* Umowne imię Hegla w kółku dyskutantów. (Przyp. Red.)

dosłowne, lecz moralne, owo „rzucenie się głową w dół", o którym pisał Bieliński. „Żądam odpłaty, inaczej przecież zniszczę sam siebie. Odpłaty nie gdzieś i kiedyś, w nieskończoności, lecz tu, na ziemi, żebym sam był świadkiem. [...] Nie po to cierpiałem, aby moje cierpienie stało się dla kogoś nawozem pod przyszłą harmonię." Czyż jednak odpłata taka jest możliwa? Czy przyszła harmonia zdolna jest odkupić chociażby jedną łzę niewinnie zamęczonego dziecka? Iwan, podobnie jak Bieliński, odrzuca samą ideę harmonii, jeśli warunkiem jej jest dysharmonia. „Nie chcę harmonii, przez miłość człowieczeństwa nie chcę jej. Niech lepiej pozostanę wraz z mym nie odemszczonym cierpieniem i nie ukojonym oburzeniem, chociażbym nawet nie miał racji. Zbyt wysoko zresztą oceniona została harmonia, nie na naszą kieszeń tyle płacić za wejście."

Alosza nazywa to buntem. Iwan chciałby uniknąć tego słowa. „Nie można żyć buntem, a ja chcę żyć." Nie można żyć samą negacją. Trzeba rozwiązać tragiczny węzeł. Rozwiązanie to podaje w alegorycznej formie *Legenda o Wielkim Inkwizytorze.*

Tradycyjna teodycea utrzymywała zawsze, iż źródłem zła na świecie jest wola dana człowiekowi. Teodycea historiozoficzna głosiła, iż źródłem zła w historii jest subiektywizm jednostek i całych narodów, stających w poprzek rozumnemu rozwojowi ducha. Cóż więc trzeba uczynić, by usunąć zło? Odpowiedź narzuca się wprost: trzeba zniszczyć wolność.

Na tym właśnie polega system Wielkiego Inkwizytora; system odbierający ludziom wolność po to, aby dać im „szczęście". Nie trudno zauważyć, że nie przezwycięża on teodycei — przeciwnie, właśnie przez nią jest podpowiedziany, wyrasta z jej ducha.

W *Braciach Karamazow* nie zdołał Dostojewski w sposób sugestywny i przekonywający obalić logiki Wielkiego Inkwizytora. Teokratyczna utopia ojca Zosimy nie może na serio wchodzić w rachubę jako przeciwwaga genialnej *Legendy* — zresztą trudno ją nawet właściwie zrozumieć bez wszechstronnego powiązania z całokształtem światopoglądu Dostojewskiego i z szeregiem przemyśleń jego poprzedników (słowianofilów).

Sama *Legenda* wszakże nie pozostawia chyba wątpliwości o m o r a l n y m zwycięstwie milczącego Chrystusa, a więc moralnym zwycięstwie wolności i wiary w człowieka. Jest ona w istocie rzeczy jednym z utworów najżarliwiej w literaturze świata broniących wolności sumienia. Można porównać do niej pod tym względem chyba tylko Schillerowskiego *Don Karlosa*, dramat o czasach Inkwizycji, z zachwytem czytywany przez młodego Dostojewskiego. „Klnę się — powiada Wielki Inkwizytor — że człowiek jest słabszym, podlejszym stworzeniem, niż Ty o nim myślałeś." Gdy Dostojewski pisał to zdanie, musiały dźwięczeć mu w uszach słowa mar-

kiza Pozy, skierowane pod adresem protektora Inkwizycji, Filipa II: *Der Mensch ist mehr, als Sie von ihm gehalten.**

(Fragment rozprawy naukowej pt. *Dostojewski a idea wolności*, ogłoszonej w czasopiśmie „Slavia Orientalis" w r. 1958 i w tomie *Osobowość a historia; Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej*, PIW, Warszawa 1959.)

Aleksander Rogalski:

WOLTEROWSKI PROTEST

W wigilię 1877 roku kreśli Dostojewski w notatniku: [...] „Napisać rosyjskiego *Kandyda*".

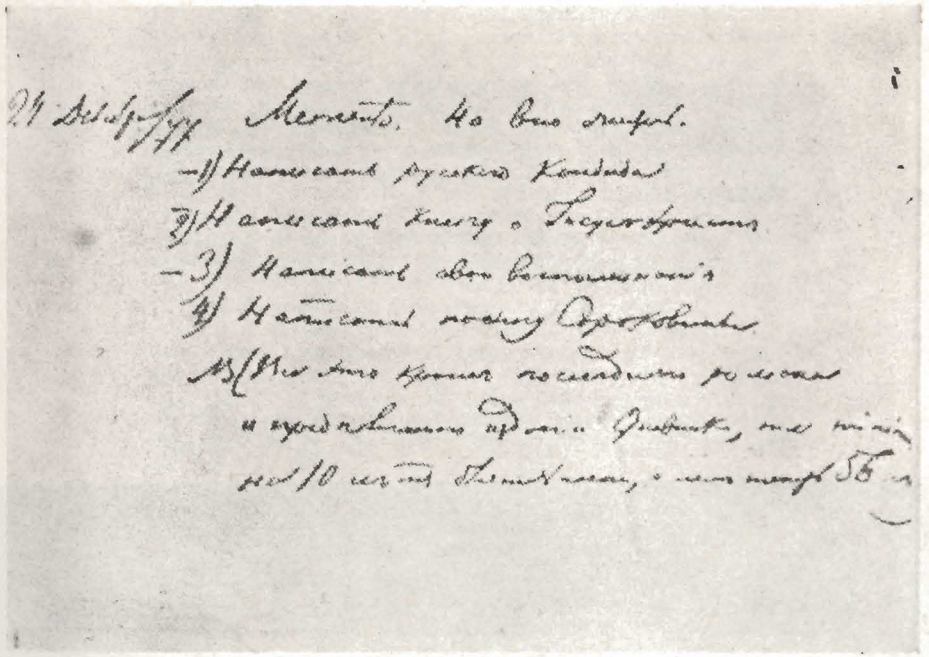
Rosyjskiego *Kandyda* Dostojewski nie napisał. Ale ten plan tkwił mu mocno w głowie, gdy pracował nad *Braćmi Karamazow*. I dlatego w dziele tym tak wiele się znalazło śladów lektury Woltera, a szczególnie *Kandyda*.

Rozdział, w którym pisarz prezentuje czytelnikowi Aloszę, wskazuje na to, że najmłodszemu z braci wyznaczona została rola rosyjskiego Kandyda: jest on, podobnie jak jego francuski prototyp, naiwny, pełen ufności i miłości do ludzi i do życia. Ale z biegiem czasu Dostojewski uzmysłowił sobie, że problemy, jakie postawił był przed Aloszą, są za obszerne i za ciężkie jak na jednego bohatera. Dlatego poważną ich część przeniósł na barki drugiej swej kreacji: Iwana. I jemu to powierzył przeprowadzenie bezwzględnej krytyki istniejącego świata, a w jej rezultacie — odrzucenie dzieła Boga.

Wolter ironicznie konfrontuje tezę Leibniza * o „tym najlepszym ze wszystkich możliwych światów" z rzeczywistym obrazem życia. Ta konfrontacja staje się najostrzejszym protestem przeciwko porządkowi świata i tragizmowi losu ludzkiego na ziemi oraz okrutną drwiną z optymizmu, który określony został jako „obłęd dowo-

* „Człowiek jest czymś stokroć wyższym, niż sądzisz, królu..." (*Don Karlos* Fr. Schillera, tłum. K. Iłłakowiczówna, PIW, Warszawa 1954.)

* G. W. Leibniz (1646—1716) — niemiecki filozof i matematyk; w pracy pt. *Théodicée*, która stanowiła próbę pogodzenia istnienia zła z istnieniem Boga, doszedł do wniosku, że wprawdzie świat nie jest dobry, ale jest najlepszy z możliwych. (Przyp. Red.)



Facsimile Dostojewskiego: „24 grudnia 77 — Memento na całe życie. — 1) Napisać rosyjskiego *Kandyda*..."

dzenia, że wszystko jest dobrze, kiedy nam się dzieje źle". Wszakże jednocześnie przedstawiwszy sytuację człowieka jako tragiczną, ukazał on jego istotę bez sentymentu i bez złudzeń, które do niego żywił Rousseau *. Jawi się on przed nami w całej swej krwiożerczości, przewrotności i głupocie. Myślenie o rzeczywistości przywiodło starego uczonego Marcina z *Kandyda* do wiary w manicheizm *: „Obejmując wzrokiem ten świat albo raczej światek — powiada on — myślę, że Bóg wydał go na łup jakiejś złośliwej istoty."

Z tych dwóch względów: okrucieństwa życia na ziemi i okrucieństwa samego człowieka Iwan Karamazow od-

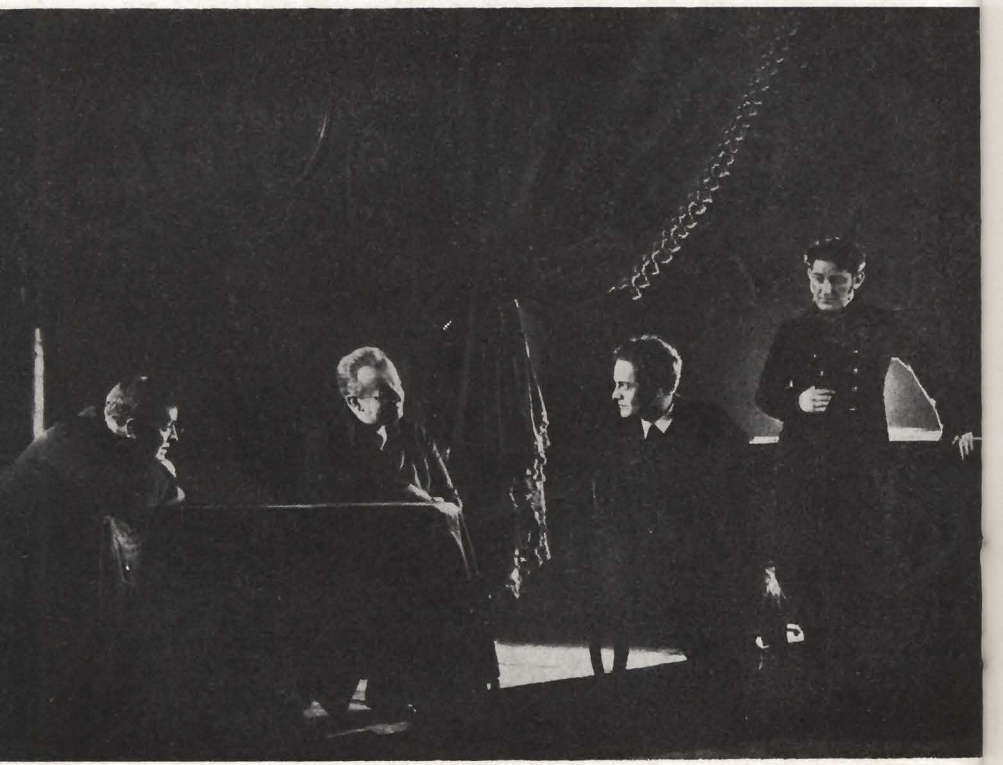
* J. J. Rousseau (1712—1778) — francuski pisarz Oświecenia i filozof; jego doktryna społeczno-polityczna legła u podstaw ideologii Wielkiej Rewolucji Francuskiej. (Przyp. Red.)

* Prąd religijny, będący mieszaniną elementów chrześcijańskich i staroperskiej religii — mazdeizmu, opartej na walce dobra ze złem o zwycięstwo światła nad ciemnością; prąd rozpowszechniony w imperium rzymskim w początkach III w.n.e. (Przyp. Red.)

rzuca świat. Podkreśla on, że nie Boga nie uznaje, lecz świata przezeń stworzonego, świata Bożego nie uznaje. W swej *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* wyraźnie sugeruje, iż świat jest we władaniu szatana. Co do człowieka to podobnie jak zdaniem autora *Kandyda*, tak i jego zdaniem (namiętnie głoszonym i podkreślanym) nie ma w świecie drugiej równie dzikiej, złośliwej i drapieżnej bestii i „tak artystycznie, tak po mistrzowsku, tak wyszukanie okrutnej."

(Fragment z książki *Rosja — Europa. Wzajemne związki, wpływy i zależności kulturalno-literackie*. Wyd. „Pax", Warszawa 1960.)

Zbrodnia i kara w Teatrze Polskim. Premiera 28 marca 1934 r. Inscenizacja i reżyseria L. Schillera, scenografia W. Daszewskiego. Od lewej: K. Fabisiak (Razumichin), Al. Zelwerowicz (Porfiry), D. Damięcki (Raskolnikow), St. Żeleński (Zamietow).



W DZIENNIKU STEFANA ŻEROMSKIEGO

Warszawa, 7.III. (poniedziałek) 1887 * r.

Wczoraj całą prawie noc przepędziłem na czytaniu pierwszego tomu *Priestuplenje i nakazanje* [*Zbrodnia i kara*] Dostojewskiego. Ani Zola, ani Bourget, ani Prus nawet psychologią tego rodzaju poszczycić się nie mogą. Po spełnieniu zbrodni obraz i sposób myślenia tego Raskolnikowa jest tak uprzytomniony, że zgasiłem lampę i rzuciłem się ze strachem na łóżko, czując że nie podobna tego czytać, gdyż formalnie przejmujesz się jego myślami, zdaje ci się, że ty jesteś tym monomanem. Żadna książka, *Placówka* chyba, nie rwała mię tak za serce. Jest to psychologia nadzmysłowa, boć wątpię, żeby Dostojewski przeżył sam kryzys tego rodzaju. Tymczasem jest tam zanotowana każda myśl z taką prawdą, że nie podobna przypuścić... tworzenia. Jest to więc genialna intuicja. Straszny artyzm odgadywania myśli... Zresztą te obrazy — są wstrząsające, gniotące, niemożebne do czytania. Razumichin i Tania, jedyne typy dodatnie, zachwycają cię, czepiasz się ich z radością, bo straszno się robi, boleśnie. To nie ludzie, ale psy sparszywiałe, wyrzucone na gnojowiska. Taka Sonia — prostytutka, utrzymująca ojca pijaka. Straszne! Obudziłem się dziś rano z bólem głowy i radością niewysłowioną, że ja nie zabiłem nikogo.

Pieniądze otrzymałem. Źli to towarzysze: kobietki zwracać zaczynają moją uwagę. A taki jestem czysty, tak lubię teraz przyglądać się z daleka, z daleka młodziutkim panienkom ze świecącymi się włosami, gdy jakiś pukielek wiatr na słońce wypędzi, z buziami maleńkimi i maluchnymi nóżkami, idącymi po trotuarze: stuk, stuk!

Dziś jeszcze Dostojewskiego drugi tom czytać będę, a jutro, jeśli czas pozwoli, zejdę w głąb siebie i zdam sobie rachuneczek z wielu poglądzików, smuteczków, nadziejek... Trzeba, trzeba pogadać ze sobą we cztery oczy. Zbiera się na to.

*

Kielce, 5.VII (czwartek) 1888

Czytałem Heinego, *Pana Wołodyjowskiego* i romans Dostojewskiego pt. *Bratja Karamazowy*. Nie mam czasu na recenzowanie tych wspaniałych rzeczy. Zmęczył mię Dostojewski. To piekło, przez całą długość którego wlecze się autor, ukazując najpodlejsze, najnikczemniejsze zjawiska: wszystkie wrzody ludzkości, gnój i rany zbiera w gromadkę i każe ci gorzko płakać. To nie powieść — to ciężkie roboty, katorga.

Jakże łaskawym jest Sienkiewicz, że ratuje nas z objęć

* Stefan Żeromski urodził się w r. 1864

Dostojewskiego! Oto on w ostatnim wierszu *Wołodyjowskiego:*

„Na tym się kończy ten szereg książek, pisany w niemałym trudzie w ciągu długich lat — dla pokrzepienia serc." *

Jakżem mu wdzięczny za trzy ostatnie wyrazy!

(Stefana Żeromskiego *Dzienniki*, tomów I—III, ogłosiło Wyd. Czytelnik, Warszawa w latach 1953—6, w opracowaniu Instytutu Badań Literackich.)

Maksym Gorki:

O «KARAMAZOWSZCZYŹNIE»

Dostojewski — to geniusz; niewątpliwie i bezsprzecznie. Ale — to nasz zły geniusz. Zadziwiająco głęboko poczuł on, zrozumiał i z rozkoszą przedstawił dwie choroby wykształcone w człowieku rosyjskim przez jego kaleką historię, ciężkie i poniżające życie: sadystyczne okrucieństwo absolutnie rozczarowanego nihilisty i — jego przeciwieństwo — masochizm istoty zajeżdżonej, zastraszonej, zdolnej do rozkoszowania się swoim cierpieniem i nie bez złośliwej radości popisującej się nim przed wszystkimi i przed samym sobą. Był bezlitośnie bity, czym się oto chwali.

Główna i najbardziej wnikliwie odczuta przez Dostojewskiego postać to Fiodor Karamazow, niezliczoną ilość razy — częściowo i w całości — powtórzony we wszystkich powieściach „okrutnego talentu". Jest to bez wątpienia dusza rosyjska, bezkształtna i pstra, jednocześnie tchórzliwa i bezczelna, a przede wszystkim — chorobliwie zła: dusza Iwana Groźnego, Sałtyczychy *, obszarnika, który szczuł dzieci psami, chłopa bijącego na śmierć ciężarną żonę, dusza tego mieszczucha, który zgwałcił swoją narzeczoną i natychmiast oddał ją na gwałt tłumowi chuliganów.

Jest to dusza skażona i nie ma się w niej czym zachwycać.

* Cytat nie dokładny, zapewne z pamięci. (Przyp. Red.)

* Sałtyczycha — ziemianka, która wsławiła się okrutnym traktowaniem chłopów pańszczyźnianych.

Być może szuka ona jakiegoś kręgosłupa, jakiegoś trwałego oparcia, które umocniłoby ją, skrystalizowało, ukształtowało i dlatego buntuje się, wszystko niszcząc i brudząc? Ale błotem, męczeństwem i krwią nie uda jej się zaleczyć swojej rany i zanim, szalona, znajdzie sobie oparcie lub karę, ileż — po drodze do klasztoru lub na katorgę — wyleje na świat zgniłego jadu, ile otruje dzieci i młodzieży!

Dostojewski — sam wielki inkwizytor i człowiek o chorym sumieniu — lubił opisywać właśnie tę ciemną, zbłąkaną, wstrętną duszę. Wszyscy jednak dobrze czujemy, że Fiodor Karamazow, „człowiek z podziemia", Foma Opiskin, Piotr Wierchowieński i Swidrygajłow — to jeszcze nie wszystko, co posiadamy. Przecież w nas płonie nie tylko to, co zwierzęce i złodziejskie. Dostojewski zaś widział tylko te cechy, a chcąc wyobrazić coś innego, pokazywał nam Idiotę lub Aloszę Karamazowa, zmieniając sadyzm na masochizm, karamazowszczyznę na karatajewszczyznę. Platon Karatajew, jak i Fiodor Karamazow to żywi, po dziś dzień żyjący wokół nas ludzie. Ale czy możliwe jest istnienie narodu, który dzieli się na lubieżnych anarchistów i na poły martwych fatalistów?

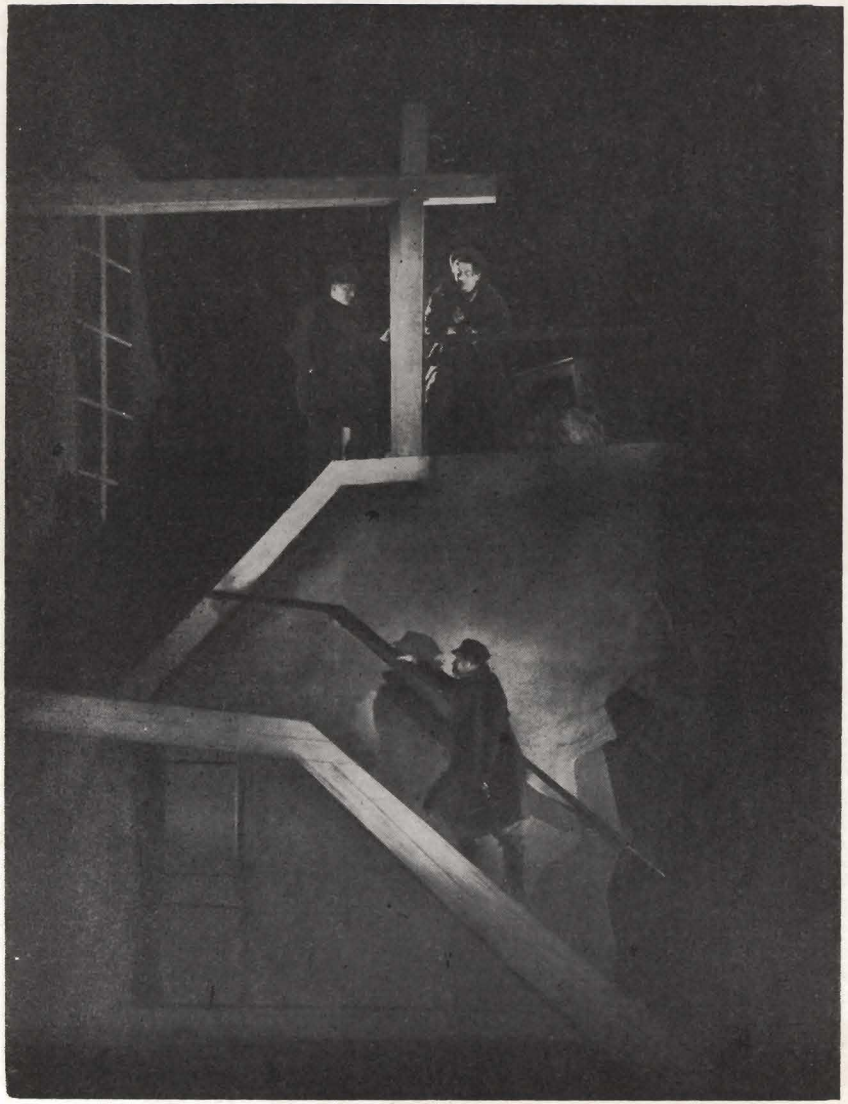
Oczywiście, że nie te dwa charaktery stworzyły i rozwijają chociaż powoli, kulturę Rosji. [...]

Czeka na nas ogromny trud wewnętrznej reorganizacji, nie tylko w sensie społeczno-politycznym, ale i psychologicznym. Musimy uważnie zbadać wszystko, co odziedziczyliśmy z chaotycznej przeszłości, i wybrawszy, co cenne i korzystne, bezwartościowe odrzucić, złożyć w archiwum historii. Nam bardziej niż komukolwiek nieodzowne jest duchowe zdrowie, świeżość, wiara w twórcze siły umysłu i woli.

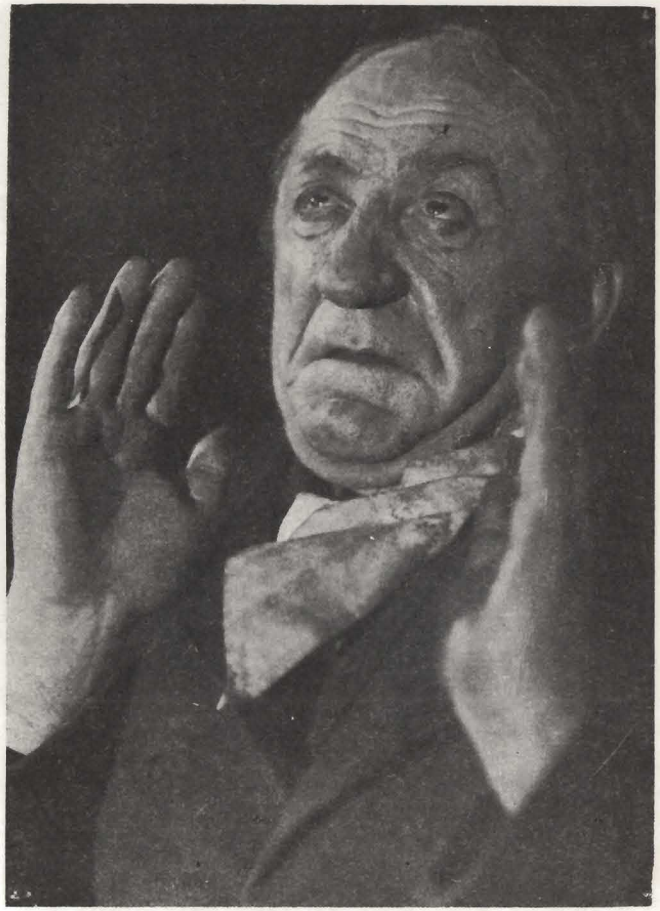
Przełożył Roman Zimand

(Fragment artykułu, wydrukowanego w dzienniku „Russkoje Słowo" nr 219 z r. 1913, w którym Gorki protestował „z punktu widzenia pedagogii społecznej" przeciwko wprowadzeniu do repertuaru MCHAT'u — po *Braciach Karamazow* — inscenizacji *Biesów.*)

Zbrodnia i kara w Teatrze Polskim. Premiera 28 marca 1934 r. Inscenizacja i reżyseria L. Schillera, scenografia W. Daszewskiego



Zbrodnia i kara w Teatrze Polskim. Premiera 28 marca 1934. Inscenizacja i reżyseria L. Schillera, scenografia W. Daszewskiego. Od lewej: J. Andrzejewska (Sonia), D. Damięcki (Raskolnikow), Z. Tatarkiewicz-Woskowska (Dunia), St. Słubicka (Matka Raskolnikowa), K. Fabisiak (Razumichin).



Kazimierz Junosza-Stępowski w roli Marmieładowa w *Zbrodni i karze* na scenie Teatru Polskiego w r. 1934.

Irena Solska w roli Katarzyny Marmieładow w *Zbrodni i karze* na scenie Teatru Polskiego w r. 1934

NOWE PIĘKNO — PIERWOTNA CHMURNOŚĆ PRYMITYWÓW

Mówiłaś, żeś widziała parę obrazów Ver Meera; zdajesz sobie sprawę, że to są fragmenty jednego świata, że to jest zawsze — przy całym talencie malarza — ten sam stół, ten sam dywan, ta sama kobieta, ta sama nowa i jedyna piękność, zagadka, w owej epoce, w której nic nie jest do niej podobne ani jej nie tłumaczy, jeżeli nie będziemy szukali powinowactw w tematach, ale zechcemy wydobyć swoiste wrażenie koloru. I ot, to nowe piękno pozostaje identyczne we wszystkich dziełach Dostojewskiego; kobieta Dostojewskiego (również odrębna jak kobieta Rembrandta) ze swoją tajemniczą twarzą, której ujmujący czar zmienia się nagle, tak jakby wprzód grała komedię dobroci, w straszliwe zuchwalstwo (mimo iż w gruncie zdaje się, że jest raczej dobra), czyż to nie jest zawsze ta sama osoba, czy nią będzie Nastasja Filipowna, pisząca listy miłosne do Agłai i wyznająca, że jej nienawidzi, lub w wizycie zupełnie identycznej — identycznej z tą również, w czasie której Nastasja Filipowna znieważa rodziców Gani — Gruszeńka, tak miła u Katarzyny Iwanowny (która spodziewała się, że ona jest straszna), potem nagle odsłaniająca swoją złość, znieważając Katarzynę Iwanownę (mimo że Gruszeńka w gruncie jest dobra); Gruszeńka, Nastasja, postacie równie oryginalne, równie tajemnicze nie tylko jak kurtyzany Carpaccia, ale jak Bethsabe Rembrandta. Trzeba zauważyć, że on nawet nie znał i nie umiał przedstawić tej twarzy pełnej światła, podwójnej, nagle tracącej wyraz dumy, wskutek czego kobieta wydaje się inną, niż jest. („Ty nie jesteś taka" — mówi Myszkin, będąc z wizytą u rodziców Gani, i tymi samymi słowami mógłby się zwrócić Alosza do Gruszeńki podczas wizyty u Katarzyny Iwanowny.) Szukając natomiast „pomysłów do obrazów", nigdy nie znajduje nic inteligentnego i rezultatem tych poszukiwań byłyby co najwyżej obrazy Minkali, gdzie Myszkin chciałby widzieć skazanego na śmierć człowieka, w momencie gdy... itd., Matkę Boską, w momencie gdy... itd. Ale żeby wrócić do nowego piękna, które za sprawą Dostojewskiego przybyło światu, jak Ver Meer tworzy pewną duszę, pewien kolor materyj i miejsc, tak on tworzy nie tylko ludzi, lecz i mieszkania. Tragiczny dom w *Zbrodni i karze* z jego dwornikiem czyż nie jest prawie równie cudowny jak arcydzieło tragicznego domu u Dostojewskiego, ten ciemny i tak długi, i tak wysoki, i tak obszerny dom Rogo-

żyna, gdzie Rogożyn zabija Nastasję Filipownę? To nowe i straszliwe piękno domu, to nowe i złożone piękno twarzy kobiecej, oto co Dostojewski przyniósł jedynego światu, a zestawienia, jakie krytycy czynią między nim a Gogolem lub Paul de Kockiem są całkiem czcze, jako obce tej tajemnej piękności. Mówiłem, że w różnych powieściach powtarza się ta sama scena; ale także w jednej powieści powtarzają się te same sceny, te same figury, jeżeli powieść jest bardzo długa. Mógłbym ci łatwo dowieść, że w *Wojnie i pokoju* jest pewna scena w powozie...

— Nie chciałam ci przerywać, ale skoro widzę, że porzucasz Dostojewskiego, boję się, żebym zapomniała. Kochanie, coś ty chciał powiedzieć kiedyś mówiąc; „To jest tak jak ów posmak Dostojewskiego u pani de Sévigné." Przyznam się, żem nie zrozumiała. Te rzeczy wydają mi się tak różne.

— Chodź, dziewuszko, niech cię uściskam, aby ci podziękować, że tak dobrze pamiętasz to, co mówię; potem wrócisz do pianoli. I przyznaję, że to, com wtedy mówił, było dość głupie. Ale powiedziałem to z dwóch przyczyn. Pierwsza — szczególna. Faktem jest, że pani de Sévigné, jak Elstir, jak Dostojewski, zamiast pokazywać rzeczy w porządku logicznym, czyli zaczynając od ich przyczyny, pokazuje najpierw skutek, złudę, która nas uderza. W ten właśnie sposób Dostojewski pokazuje osoby. Ich postępki wydają nam się równie zwodne jak owe efekty Elstira, gdzie morze robi wrażenie nieba. Ze zdumieniem dowiadujemy się, że jakiś skryty mruk jest w gruncie przezacnym człowiekiem lub odwrotnie.

— Tak, ale daj mi przykład z pani de Sévigné.

— Wyznaję — odparłem śmiejąc się — że to jest bardzo naciągane; ale ostatecznie mógłbym znaleźć przykłady.

— Ale czy Dostojewski zamordował kiedy kogo? Wszystkie jego powieści, które znam, mogłyby mieć tytuł *Historia pewnej zbrodni*. To u niego istna obsesja; to nie jest naturalne, że on wciąż o tym mówi.

— Nie sądzę, Albertynko; nie znam na tyle jego życia. Pewne jest, że, jak wszyscy, i on poznał grzech, w tej czy innej formie, a prawdopodobnie w formie wzbronionej przez prawo. W tym sensie musiał być trochę zbrodniarzem, jak jego bohaterowie, którzy nie są zresztą całkowicie zbrodniarzami, mają prawo do okoliczności łagodzących. A nawet nie było może konieczne, aby on był zbrodniarzem. Nie jestem powieściopisarzem; możebne jest, iż twórców pociągają pewne formy życia, których nie doświadczyli osobiście. Jeśli z tobą pojadę do Wersalu, jakeśmy się umówili, pokażę ci portret najzacniejszego człowieka, najlepszego męża. Choderlos de Laclos, który napisał najokropniejszą, najprzewrotniejszą książkę *; a na wprost niego portret pani de Genlis, która pisała opowiastki moralne, a nie tylko zdradzała księżnę

* *Niebezpieczne związki.* (Przyp. tłum.)

Orleańską, ale zadręczyła ją odciągając od niej dzieci. Uznaję jednak, że u Dostojewskiego ta obsesja morderstwa ma coś szczególnego i czyni mi go kimś bardzo obcym. Już to mnie zdumiewa, kiedy słyszę w ustach Baudelaire'a:

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
*C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.**

Ale mogę bodaj przypuszczać, że Baudelaire nie jest szczery. Podczas gdy Dostojewski... Wszystko to wydaje mi się niesłychanie odległe ode mnie, chyba że posiadam w sobie strefy, których nie znam, człowiek bowiem realizuje się jedynie stopniowo. U Dostojewskiego znajduję studnie straszliwie głębokie, ale poniekąd odosobnione od duszy ludzkiej. Ale to jest wielki twórca. Zresztą świat, który on maluje, robi naprawdę wrażenie, że jest stworzony przez niego. Wszystkie te powtarzające się wciąż błazny, wszystkie te Lebiediewy, Karamazowy, Iwołginy, Segriewy, cała ta nieprawdopodobna zgraja to ludzkość fantastyczniejsza od tej, która zaludnia *Ront nocny* Rembrandta. I może jest ona fantastyczna w ten sam sposób, przez oświetlenie i kostium, a w gruncie jest zwyczajna. W każdym razie jest zarazem pełna głębokich i jedynych prawd, właściwych tylko Dostojewskiemu. Te błazny niemal robią wrażenie typu, który już nie istnieje, jak pewne typy starożytnej komedii, a jednak jak one odsłaniają prawdziwe stany duszy! Drażni mnie uroczysty sposób w jaki się mówi i pisze o Dostojewskim. Czy zauważyłaś rolę jaką miłość własna, duma grają u jego figur? Można by rzec, że dla niego miłość i najzacieklejsza nienawiść, dobroć i zdrada, nieśmiałość i bezczelność to jedynie dwa stany jednej i tej samej natury, ile że miłość własna, duma nie pozwala Agłai, Nastasji, kapitanowi, którego Mitia ciągnie z brodę, Krasotkinowi, wrogowi, a zarazem przyjacielowi Aloszy, pokazać się takimi, jakimi są w istocie. Ale są tam jeszcze inne skarby. Bardzo mało znam jego książek. Ale czyż to nie jest iście rzeźbiarski i prosty motyw, godny najstarożytniejszej sztuki, nieprzerwany i powtarzający Zemstę i Ekspiację — ta zbrodnia starego Karamazowa wpędzającego w ciążę biedną wariatkę, tajemniczy, zwierzęcy, wytłumaczony odruch, pod wpływem którego matka, stając się bezwiednym narzędziem mściwego losu, posłuszna również bezwiednie instynktowi macierzyńskiemu, może mieszaninie urazy i fizycznej wdzięczności wobec gwałciciela, idzie rodzić u starego Karamazowa? Oto pierwszy epizod, tajemniczy, wielki, dostojny jak stworzenie Kobiety w rzeźbach w Orvieto.

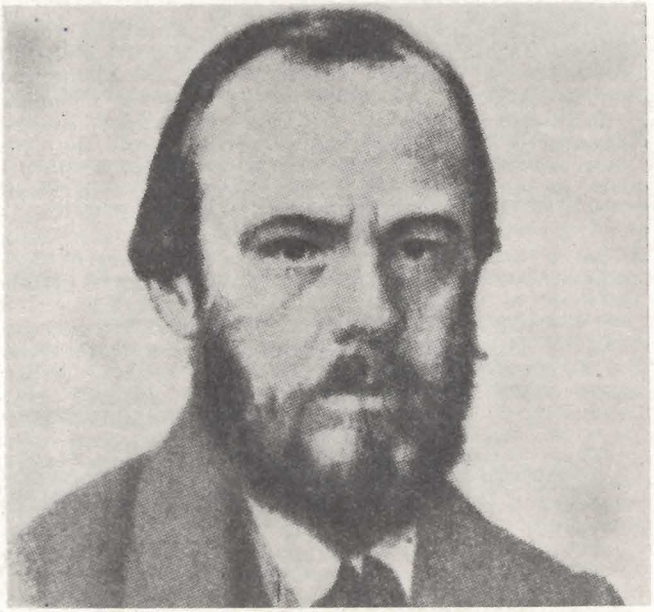
* Jeśli gwałt, trucizna, sztylet i pożar nie zahaftowały dotąd swoim ucieszny wzorem banalnej kanwy naszego mizernego istnienia, to dlatego, że dusza nasza nie jest, niestety, dość śmiała. (Przyp. tłum.)

A jako odpowiednik — drugi — epizod, o dwadzieścia lat późniejszy: zamordowanie starego Karamazowa, hańba spadająca na ród Karamazowych przez tego syna wariatki, Smierdiakowa; a rychło potem ten sam akt tajemniczo monumentalny i niewytłumaczony, o równie ciemnym i naturalnym pięknie jak urodzenie w ogrodzie starego Karamazowa — to Smierdiakow wieszający się po spełnieniu zbrodni. Co się tyczy Dostojewskiego, nie porzuciłem go tak bardzo, jak ci się zdawało, kiedym wspominał o Tołstoju, który go mocno naśladował. U Dostojewskiego jest w stanie posępnego zgęszczenia wiele z tego, co się rozwinie u Tołstoja. Jest u Dostojewskiego ta pierwotna chmurność prymitywów, którą uczniowie rozjaśnią.

— Kochanie, jak to źle, że ty jesteś taki leniwy. Pomyśl, o ileż ty patrzysz na literaturę bardziej interesująco, niż jak jej uczą w szkole.

Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy)

(Fragment z *Uwięzionej*, tomu V cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. — *Uwięzioną* napisał Proust (1872—1922) po r. 1913. — Tytuł fragmentu od nas, zaczerpnięty z tekstu.)



Fiodor Dostojewski

Aleksander Rogalski:

W KRĘGU «DOKTORA FAUSTUSA» I «BRACI KARAMAZOW»

Tak się złożyło, że podczas gdy *Czarodziejska góra* rodziła się pod znakiem „rosyjskiego Homera" — Lwa Tołstoja, to największe dzieło podeszłych lat Tomasza Manna, *Doktor Faustus* *, krystalizowało się w klimacie duchowym i intelektualnym, w którym poważną rolę odgrywała osobowość i twórczość Dostojewskiego.

Potwierdzają to osobiste wyznania Manna. Pisał on bowiem wyraźnie: „Epokę mojego życia stojącą pod znakiem *Faustusa* znamionowało moje zainteresowanie apo-

* Ukończone w styczniu 1947 r. (Przyp. Red.)

kaliptyczno-groteskowym światem cierpienia Dostojewskiego, które osiągnęło przewagę nad moim, zresztą głębszym ciążeniem ku homeryckiej prasile Tołstoja." *

Z bezpośrednich oświadczeń Manna dowiadujemy się też o takich szczegółach jak ten, że czytywał on na nowo w tym czasie *Wspomnienia z domu umarłych* i że przez kilka tygodni pracował nad prelekcją o Dostojewskim, którą też wygłosił w Royce Hall w Westwood, w obecności przedstawiciela konsulatu rosyjskiego.

Jak w przypadku każdego wielkiego przedsięwzięcia epickiego, tak i tym razem przeprowadzał pisarz studia, które imponują swą rozległością i gruntownością. Byłoby zatem uproszczeniem, gdyby się orzekło, że *Doktor Faustus* wyrósł z rozważań jego twórcy nad Dostojewskim i nad jego twórczością. Wystarczy, jeśli zaznaczymy, że ponowna lektura pism Dostojewskiego i medytacje nad nim stały się integralną częścią tego olbrzymiego i tragicznego dzieła, jakim jest *Doktor Faustus.*

Jedną z najtrudniejszych do opracowania scen powieści był (wedle zwierzeń samego autora) dialog Leverkühna z diabłem. Na ukształtowanie się tej kreacji wpłynęła przemożnie obok Mefista Goethego — postać czy raczej zjawa szatana z *Braci Karamazow* będąca jedną z najbardziej sugestywnych w literaturze światowej personifikacji zła. Wspomniana scena z *Doktora Faustusa* narzuca tak nieodparcie skojarzenia z analogiczną sceną z *Braci Karamazow,* że sprawia wrażenie tylko jednego z jej wariantów. Jest rzeczą oczywistą, iż „satanistyczna" koncepcja Dostojewskiego zapłodniła wyobraźnię Tomasza Manna.

Lektura dzieł Dostojewskiego posiadała duże znaczenie w toku przygotowywania *Doktora Faustusa* jeszcze z jednego powodu. Jest to głównie opowieść zarówno o patologii narodu, kultury i sztuki, jak i o patologicznym geniuszu. Jej bohaterem jest genialny kompozytor niemiecki, który skutkiem nieuleczalnej choroby popadł w obłęd i zmarł przedwcześnie. Z owym chorym geniuszem wiązać się musiał w umyśle autora zupełnie naturalnie ten pisarz rosyjski, którego od dawna już określał jako uosobienie „geniuszu choroby". Choroba i rozkład były tymi zjawiskami, które magnetycznie przyciągały uwagę Manna, zaprzątały jego myśl już od samych początków jego twórczości. Olbrzymi więc epos poświęcony analizie chorego geniusza, jakim był Adrian Leverkühn, był w istocie tylko rozwinięciem i pogłębieniem tematu, który urzekał pisarza przez całe życie.

(Fragment z książki *Rosja — Europa,* wyd. „Pax", Warszawa 1960. — Tytuł fragmentu od nas.)

* W książce *Jak powstał „Doktor Faustus"* ogłoszonej w r. 1949. (Przyp. Red.)

Andrzej Walicki:

USUWANIE NIEPOROZUMIEŃ

> Uważam się za najbardziej liberalnego, ponieważ nigdy nie zamierzam się uspokoić.
>
> Dostojewski, *Dziennik pisarza*

Dostojewski był człowiekiem z pogranicza trzech epok — feudalizmu, kapitalizmu i socjalizmu. Żył problematyką każdej z nich. Stąd ogromne bogactwo jego twórczości. W epoce mieszczańskiej stabilizacji dziewiętnastowiecznej Europy był pisarzem mało znanym i niedocenianym na Zachodzie. Nic dziwnego — Dostojewski znajduje swego czytelnika w okresach, które odczuwa się jako przejściowe, w okresach kryzysu i bolesnych narodzin nowego, wśród ludzi wewnętrznie rozdartych między nadzieją a rozpaczą.

Wokół twórczości Dostojewskiego nagromadziło się wiele nieporozumień. Wypływają one przeważnie z utożsamienia go z taką czy inną grupą jego bohaterów. Nie można istotnie przeczyć, że Dostojewski nie zdołałby przedstawić tak wspaniałej galerii „samowolnych" — od „człowieka z podziemia" do Iwana Karamazowa — gdyby nie odczuwał swego bliskiego duchowego pokrewieństwa z nimi. Ale nie można wysnuwać stąd pochopnych wniosków. A tym bardziej nie można utożsamiać pisarza z papierową postacią Aloszy lub ojca Zosimy — to nie Dostojewski, to tylko utopia Dostojewskiego.

Dostojewski jest, naszym zdaniem, wybitnym filozofem, lecz jego filozofia nie jest zawarta w wypowiedziach jego bohaterów ani tym bardziej w jego publicystyce. Filozofię jego trzeba w pewnej mierze zrekonstruować. Trzeba ją odczytać z jego dzieł, z wewnętrznej, obiektywnej logiki utworów. A u podstaw każdego jego utworu leży ogromny, trójjedyny problem d o b r a (i z ł a), o s o b o w o ś c i i w o l n o ś c i.

Wyjaśnimy tę myśl przykładem. Czy w *Zbrodni i karze* można utożsamić Dostojewskiego ze „stirneryzmem" * Raskolnikowa? W żadnym wypadku. Być może, „prawdziwy" Dostojewski to wobec tego ewangeliczna mądrość Soni? Sam Dostojewski zapewne tak uważał, ale nas to nie obowiązuje. Widzimy przecież, że racja jest także po stronie Raskolnikowa, że tradycyjna argumentacja Soni jest wobec niej banalna i bezsilna. Czy więc istnieje w ogóle rozwiązanie problemu? Rzecz w tym, że n i e m a c a ł k o w i t e g o r o z w i ą z a n i a — ale dlatego właśnie problem jest żywy, dlatego do dziś dnia *Zbrodnia i kara* szarpie nerwy i myśli ludzkie. C z ę ś c i o w e rozwiązanie jest w niej jednakże zawarte. Mówi ono, że człowiek nie może być ś r o d k i e m dla drugiego człowieka. Czy apologia „świętej" wojny o Konstantynopol — apologia przelewu krwi w celach zaborczych — nie pozostaje w sprzeczności z tą zasadą? Oczywiście, że jest z nią sprzeczna. Ale też kto bardziej zasługuje na miano filozofa: autor *Zbrodni i kary* czy autor *Dziennika pisarza*? Odpowiedź nie może chyba nasuwać wątpliwości.

Patrząc w ten sposób na Dostojewskiego, zakładając, że jego poglądy nie są czymś zamkniętym, że jego filozofią jest twórczy niepokój, a nie martwa utopia, można, wydaje się, sprostować niektóre nieporozumienia interpretacyjne.

Na nieporozumieniu oparte jest, naszym zdaniem, przypisywanie Dostojewskiemu poglądu Saint-Martina i de Maistre'a, że człowiek jest z natury istotą złą, a tym bardziej poglądu Stirnera i Nietzschego, że istota ludzka znajduje się w ogóle „poza dobrem i złem". Interpretacja taka pozostaje w jaskrawej sprzeczności z charakterystyczną dla Dostojewskiego apoteozą prostego człowieka, człowieka z ludu, a więc istoty, w której natura ludzka przejawia się najpełniej, w sposób najmniej skażony przez rozwój cywilizacji. Trafna jest uwaga Zienkowskiego, że „antropologia" Dostojewskiego bliska jest w istocie rzeczy doktrynie Rousseau, głoszącej, iż człowiek jest „z natury dobry". Dostojewski nie odrzucił więc radykalnie swych młodzieńczych poglądów na naturę ludzką — odrzucając fatalistyczną teorię środowiska, zdejmującą z jednostek moralną, o s o b i s t ą odpowiedzialność za swe czyny — głosi jedynie pogląd, iż źródeł zła nie można odnaleźć tylko w zewnętrznych w stosunku do jednostki warunkach społecznych, wskazywał, iż należy uzdrowić także naturę ludzką, pierwotnie dobrą — o czym świadczy lud, dzieci — lecz głęboko wypaczoną w rozwoju historycznym. Tragedia dobra i zła ma swe źródło nie w n a t u r z e ludzkiej, lecz w jej wypaczeniu przez indywidualistyczną samowolę. Dobro nie jest dobrem, gdy jego realizacja neguje wolność, wolność staje się samowolą jeśli oderwana jest od idei dobra. Sprzeczność tę można jednak przezwyciężyć, i to właśnie w oparciu o niespaczoną naturę człowieka; prawdziwe dobro, wedle najgłębszych przekonań autora *Legendy o Wielkim Inkwizytorze*, nie może pozostawać w sprzeczności z prawdziwą wolnością. [...]

* Maks Stirner — Niemiec, zbuntowany młodoheglista, ideolog anarchizmu, „oszalały drobnomieszczanin", według wyrażenia Gorkiego, głosił m.in.: „Jestem Jedyny! Nie ma dla Mnie nic wyższego ode Mnie!" Teoria Raskolnikowa, zdaniem A. Walickiego, pokrywa się z poglądami Stirnera, zawartymi w wydanej w r. 1845 książce pt. *Jedyny i jego własność*. (Przyp. Red.)

Zagadnienie wolności. O tym także napisano wiele rzeczy niesłusznych. Szestow utożsamiał postawę Dostojewskiego z absolutną nietzscheańską samowolą „człowieka z podziemia". Gorki dostrzegał w Dostojewskim hiszpańskiego inkwizytora. W każdym z tych twierdzeń — jeśli brać za punkt wyjścia psychologiczne „pokrewieństwo" pisarza z jego bohaterami — jest ziarno słuszności, trudno jednak o większą niesprawiedliwość wobec Dostojewskiego-myśliciela. Przecież on właśnie wykazał i zdemaskował głęboki wewnętrzny związek między samowolą a inkwizytorską uzurpacją cudzej wolności; przecież on właśnie, z największą siłą potępiając subiektywistyczną samowolę, na najwyższy piedestał wyniósł wolność człowieczą. Autor *Braci Karamazow* nie usiłował rozwiązać problemu wolności na płaszczyźnie teoretycznej; w dziełach jego uwidacznia się jednak głębokie, praktyczne uchwycenie prawdy, że nie ma przeciwieństwa między wolnością i koniecznością, istnieje natomiast realne przeciwieństwo wolności i przymusu, konieczności i subiektywistycznego pogwałcenia praw natury i historii, że konieczność realizuje się w dziejach w sposób zakłócony, najbardziej prawidłowy w ł a ś n i e p r z e z s p o n t a n i c z n o ś ć, przez jak najbardziej swobodne, nieograniczone zewnętrznym przymusem działanie podmiotu; przymus natomiast jest wyrazem subiektywizmu, samowolnym pogwałceniem swobodnej konieczności historycznej. Upiorna wizja „szygalewszczyzny" *, królestwa zniewolonych umysłów i sumień, była w ujęciu Dostojewskiego zaprzeczeniem zarówno wolności, jak konieczności, rezultatem samowoli łamiącej podstawowe prawa życia społecznego.

(Końcowy fragment rozprawy naukowej pt. *Dostojewski a idea wolności* — Tytuł fragmentu od nas.)

* Szygalow — postać z *Biesów*, której „system" głosił — „podział ludzkości na dwie nierówne części. Jedna dziesiąta uzyskuje wolność indywidualną i bezgraniczną władzę nad pozostałymi dziewięciu-dziesiątymi. Ci zaś powinni zatracić osobowość, stać się czymś w rodzaju stada i w warunkach bezgranicznego posłuszeństwa osiągnąć — po szeregu przekształceń — pierwotną niewinność, coś jakby raj utracony, z tą zresztą różnicą, że będą pracować..." (Przyp. Red.)

Adolf Rudnicki:

NIEBIESKIE KARTKI

Przypominam sobie pewną anegdotę: Przychodzi młody pisarz do Tołstoja i radzi się go, jak pisać. — Pisz prawdę, tylko prawdę — odpowiada Tołstoj. Ten sam młody człowiek zadaje to samo pytanie Dostojewskiemu. — Aby pisać, trzeba się przedtem wiele nacierpieć, w cierpieniu tkwi idea...

Te odpowiedzi dobrze oddają różnicę pomiędzy dwoma największymi pisarzami rosyjskimi.

*

Podczas gdy cywilizacja, kultura, nauka stanowią próbę uśmierzenia cierpień, polityk, działacz, wódz, naukowiec, wszyscy oni chcą oddalić od nas cierpienia, tym zwykle zaczynają swój program — podczas gdy powiększeniem sumy zapomnienia zajmuje się także cała sztuka — Dostojewski nie daje nam nic prócz cierpienia swoich bohaterów. Lecz im więcej, im dłużej się go czyta, tym jaśniej się widzi, iż całe życie dusza w nas czekała na tego pisarza, na nieludzkie cierpienia jego bohaterów, którzy cierpią — dla nas. Raskolnikow zabija — dla nas. Zabija, by cierpieć, by siebie po ogromnych cierpieniach oczyścić, a także oczyścić nas. Niczego większego nie można otrzymać od artysty.

*

Oczyszczenie.

Kiedy w naszej prasie ukazują się artykuły, w których pisarze wybrzydzają się na literaturę, powiadają, że nie należy przeceniać jej znaczenia, ludzie ci mówią jedynie i wyłącznie o sobie. Łopata w ich miękkich dłoniach nie wchodzi zbyt głęboko w ziemię. Gdy literatura — jest nie tylko literaturą, jest inżynierem dusz, jest inżynierem dusz, jest inżynierem dusz!

Literaturą jest także film, telewizja i teatr, i wszystkie inne sztuki wizualne (stanowiące chorobę świata dzisiejszego), których duszę stanowi właśnie literatura. Potężna ławica tych wszystkich sztuk swoją kolorowością, łatwizną, sexem, rozkłada człowieka dzisiejszego, pogłębia w nim nerwice, choroby psychiczne. Po siedmiu czy siedemnastu łatwych, kolorowych, wspaniałych przygodach w ciągu miesiąca człowiek wraca nieszczęśliwy i wypluty do swojego ograniczonego losu, ograniczonego przez

zmysły, możliwości. Jeśli sztuka nie powróci do swojej podstawowej roli, do oczyszczenia, do zorganizowania człowieka, to człowiek ją znienawidzi.

*

Można być „wielkim malarzem obyczajów", „wielkim epikiem" można rozwiązywać „zagadnienia społeczne", można także być wielkim pisarzem wierzchnich warstw duszy, ale wtedy jest się wielkim pisarzem wierzchnich warstw duszy, niczym więcej. Dostojewski jest dowodem na to, że nie jest obojętne, co pisarz w nas atakuje.

*

W roku 1877 w swoim *Dzienniku pisarza* Dostojewski nadmienia, że od trzydziestu lat zastanawia go jedno zdanie, szczególnie uporczywie powtarzane przez krytykę rosyjską. Oto ono: W naszej epoce, kiedy literatura rosyjska znajduje się w takim upadku... W naszej epoce, kiedy literatura rosyjska znajduje się w takim zastoju... Ta całkowita pustynia literatury rosyjskiej... I Dostojewski dodaje od siebie, że pustynią krytycy nazywają okres, kiedy pojawiły się ostatnie dzieła Puszkina, kiedy żył i tworzył Gogol, Ostrowski, Gonczarow, Turgieniew (Dostojewski nie wymienia ani Tołstoja, ani siebie, a był już po *Zbrodni i karze*, po *Idiocie* i po *Biesach*).

Zjawiskowa literatura, jedna z najgłębszych, która prawdopodobnie będzie szła za ludzkością do końca jej dziejów, jak Grecja czy Francja, nie zadowoliła ówczesnych smakoszy. Wyobrażam sobie ten szał zachwytu, gdy ówcześni mędrcy z emfazą wymawiali słowo p u s t y n i a.

Ślepi do końca. Ślepi do ostatka i zdaje się, że nie ma na to rady. W samej istocie krytyki musi tkwić jakieś kalectwo, które czyni ją za każdym razem ślepą na rzeczy główne, a każe jej korzyć się przed głupstwami.

*

Oni także — mówię o starych pisarzach rosyjskich — podobnie jak my, byli zaangażowani. Budowali Rosję, nienawidzili lub kochali Europę, czyli byli za lub przeciw Europie, nie mogli uwolnić się od zagadnień podstawowych, elementarnych, tym się różnili od artystów zgniłego Zachodu, który nie stawiał swoim artystom podobnych zadań i nie domagał się odpowiedzi na nie, w każdym razie nie domagał się pilnej odpowiedzi. Starzy Rosjanie podobnie jak my zaczynali od podstaw i musieli odpowiadać na pytanie zasadnicze, podstawowe, „przeklęte". Ich wielkość wynikała właśnie z zaangażowania. Punktem wyjścia dla nich była Biblia, która leży także u podstaw dzieła Dostojewskiego. Ich punktem wyjścia była Biblia, naszym marksizm.

*

Pisarz jest emanacją, tajemnicą, treścią narodu. Dostojewski był jednym z najgłębszych wyrazów Rosji. Ponieważ narody nie zmieniają się tak szybko, należy przypuszczać, że jest. Że ciągle jest.

*

Dostojewski. Jest to pisarz, który już dawno przestał być tylko pisarzem, który stał się pojęciem, programem politycznym, poglądem na świat, sojusznikiem lub wrogiem na śmierć i życie. Jest to także pisarz, który dał początek pojęciu: p i s a r z t o i n ż y n i e r d u s z. Jest to pisarz, który dla Rosji zrobił więcej aniżeli Piotr Wielki, a pisarzy nauczył dumy, ujawnił im ich siłę. Jego dzieło zawiera nie mniejszą sumę geniuszu ludzkiego aniżeli sztuczne księżyce. Jest to pisarz, którego oddziaływanie na Zachodzie wciąż trwa i nie widać, by się miało skończyć. W Polsce młode pokolenie nie ma już zainteresowania dla tego pisarza. Podobnie jak w Związku Radzieckim. Film *Popiół i diament* wyjaśnił mi, dlaczego tak jest.

*

Problematyka, personaż Dostojewskiego mają potężną fascynację i raz po raz w literaturze czy w filmie zgłasza się ktoś z jego klanu i ten ktoś dzięki mistrzowi od razu narzuca się opinii. Sława Camusa była sławą ucznia Dostojewskiego, Camus ani na krok nie przekroczył kręgu zakreślonego światłem tamtego. Visconti jest nowym dowodem żywotności i aktualności Rosjanina. Po Viscontim (jak po Camusie) zadajemy sobie jednak pytanie: A więc powrót do źródła? Tak? Ale to przecież niemożliwe! Przecież tak nie może być! Dostojewski nie mógł niczemu zapobiec, nienawidził, przestrzegał, ale nie uchronił nas przed niczym. Generalna próba, mówię o drugiej wojnie światowej i o piecach, miała miejsce bez żadnych przeszkód, a my dzisiaj wiemy już, że trzeba nas koniecznie uchronić przed nowymi piecami, przed wojną atomową, że musimy się włączyć do obrony, jeśli mamy uniknąć zagłady, tym razem ostatecznej.

Ale gdzie jest ta linia, która nas uchroni? Czy leży ona na przedłużeniu linii Dostojewskiego? Czy znajduje się całkiem gdzie indziej?

*

Żył i umarł w domu, przed którym stoję. Tablica pamiątkowa w murze mówi o tym, że tutaj spędził lata życia i że właśnie tutaj powstała jedna z największych

książek, jaka kiedykolwiek wyszła spod ręki ludzkiej: *Bracia Karamazow*. Nie widać teraz tablicy, dom majaczy w słabym świetle, noc. Aniołowie przede mną, aniołowie za mną, aniołowie zawieszeni w powietrzu, aniołowie grozy i ciszy, ciemno, późno, samotno, wszystko może się stać, wszystko może nastąpić, ktoś może mi wbić nóż w plecy, mogę także usłyszeć tajemnicę, której próżno szukałem w wielu kątach świata i czasu. Domu nie widać, tablicy nie widać, ale byłem tutaj kilka godzin temu, teraz przyszedłem po raz drugi. Dom śpi, nigdzie światła w oknach, sklepy zabite na amen, nawet bazar naprzeciwko śpi. Jakieś dwie osoby krążą wokół ciężarówki z małym krzykliwym światłem lampki elektrycznej. Stoję na rogu ulicy Kuźniczej i ulicy Dostojewskiego, która za jego życia nazywała się Jamska. Tutaj żył, nieraz z pewnością stawał w tym miejscu, gdzie ja teraz stoję. Wiele lat czekałem na tę chwilę.

Większość swego życia spędził w tym mieście, w Leningradzie. Jak wielu innych próbował opisać to miasto, które mocno się na nim odcisnęło, aż z kolei on sam mocno odcisnął się na tymże mieście, którego architektura zdumiewała go brakiem charakteru i twarzy własnej. Widział w tym mieście wpływ wszystkich ideek i wszystkich mód świata, ale kiedy sam brał pod pióro jakąkolwiek uliczkę tutejszą, czynił ją niepowtarzalną i niezatartą na wieki. Jego opisów Petersburga w *Białych nocach*, w *Skrzywdzonych i poniżonych* nie da się zapomnieć. Był pisarzem najnędzniejszych, najmroczniejszych uliczek gdzieś za placem Siennym — dzisiejszym placem Pokoju. Wojny, rewolucja i czas nie naruszyły ich kształtu, i dzisiaj bez trudu można prześledzić wszystkie kroki Raskolnikowa. Jego czytelnikom Leningrad dostarcza bardzo szczególnych, bardzo niezwykłych wzruszeń, spowija ich w rodzaj snu, rozbija czas, rzeczywistość. Domy pozostały nietknięte, choć ich charakter się zmienił; nie ma prostytutek, nie ma śmierdzących szynczków, nędzy krzyczącej pod niebo, krzyk nędzy uleciał, choć gdy się skupić, to słychać i krzyk.

*

Ten bazar obok, Kuznieczny Rynok, w czasach Dostojewskiego nadawał charakter całej okolicy i upodabniał ją do placu Siennego. W domu, przed którym stoję, mieszkał już pod koniec życia, kiedy materialnie miał się nieco lepiej. Wiele takich domów widziałem w życiu jak ten, w którym powstali *Bracia Karamazow*. Z takich domów składała się przed wojną Chmielna, Złota nie przy Marszałkowskiej, lecz bliżej Żelaznej. Gdy kilka godzin temu byłem tutaj po raz pierwszy, cały czas miałem w oczach ulicę Pawią sprzed drugiej wojny światowej, zanim spłonęła. Tłum, błotko, szyldy, domy, tramwaje, Ormianie, u których kupowałem granaty, cały czas myślałem o Pawiej. Ten dom tutaj należał do lepszych, przedtem mieszkał gorzej, niżej, nigdy wyżej, nigdy na przykład nie dotarł do Newskiego Prospektu. Często zmieniał mieszkania. Jego biografowie wykryli, że miał szczególne zamiłowanie do narożnych domów. Nie podsuwają żadnego tłumaczenia, być może, że to przypadek, być może, iż te domy jego szukały.

Dom w Petersburgu (Leningradzie), gdzie mieszkał przez ostatnie lata i umarł Dostojewski

Późno, na całej ulicy do tego miejsca tutaj nie spotkałem więcej niż pięć osób, byli to młodzi ludzie parki.

*

Pusto naokoło. Chciałem zrzucić kamień czasu, cofnąć się o osiemdziesiąt lat, ale nie udaje mi się to w stosunku do tej ulicy. Jestem w innej nocy, w innej przeszłości, widzę jakąś warszawską ulicę w mroku gazowej lampy, słyszę głosy, czuję oddech ludzi, których niegdyś widziałem, a których już nie ma. Tysiące podobnych domów stoją w różnych miastach świata, ale tylko w tym jednym dokonało się wtajemniczenie .Wtajemniczenia odbyły się wszędzie, ale tutaj zostawiły ślad. Przybyłem jak pątnik, aby pokłonić się śladom.

*

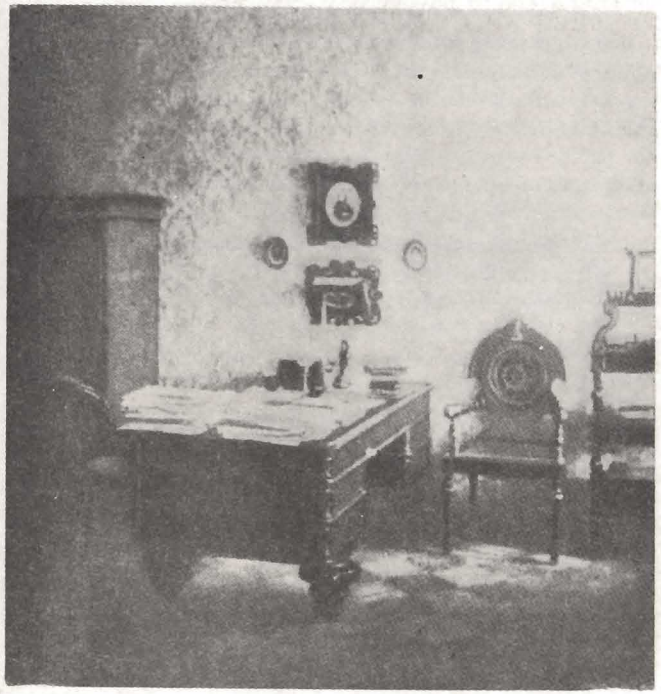
Za tymi oknami to się stało. To tu stworzony został świat niepodobny do żadnego innego. Krew z krwi, kość z kości jego... Był tym, który dokonał ostatniego czynu w literaturze. Tylko literatura, która prowokuje do czynu, do naśladownictwa, ujarzmia ludzi, wpływa na świat, reszta jest miłym spędzeniem czasu, miłą pogwarką, miłym tłumaczeniem rzeczy, które właściwie nie mogą być wytłumaczone. Czyny w literaturze muszą być niesłychanie trudne, skoro pojawiają się tak rzadko. Potrzeba im bardzo głębokich korzeni, potrzeba im soków bardzo rzadko spotykanych. To on dokonał ostatniego czynu w literaturze, dał Raskolnikowa. Po Raskolnikowie nie było już czynu w literaturze, choć minął wiek. Wszystkie czyny w literaturze zachodniej są właściwie tłumaczeniami z Raskolnikowa. Sto lat minęło, a nie widać, by ktoś go miał zastąpić. Okazuje się, że można wymordować dziesiątki milionów ludzi, spalić ich w piecach, wymazać kraje z mapy świata, ale wszystko to razem nie starczy za czyn, za czyn w literaturze, który ma całkiem inną autonomię i logikę. Raskolnikow to nie portret pojedynczego zabójcy, to wszystko, co na temat zabójstwa człowieka można powiedzieć. Raskolnikow posiada większą wyrazistość aniżeli tyrani, którzy przyszli po nim i wsławili się uczynkami, od których wyobraźnia blednie. Sto lat temu Raskolnikow zabił, potem mieliśmy Oświęcim, Treblinkę, Hiroszimę, ale kiedy szukamy portretu zabójcy, wracamy do Raskolnikowa.

Wszystko, co jest czynem w literaturze europejskiej, tłumaczone jest z niego, z tego człowieka, który siedział za jednym z tych okien w tej obskurnej kamienicy tej podejrzanej części miasta. Po stu latach książkę odczytuje się inaczej, widocznie Zachód nie był już zdolny do czynu, do czynu zdolni byli ci tutaj. Wszystko, co Europa podsuwa nam jako literaturę dzisiaj, nadal potwierdza tylko tę niezdolność do czynu. O niezdolności do czynu świadczy wszystko, co wychodzi z ręki Ionesco, Sartre'a, Faulknera. Człowiekiem, który na własną rękę szukał czynu, był na

Zachodzie może Hemingway. Ale nie wyszedł poza fason. Kiedy patrzy się na tłumy tutaj, czuje się jak przez skórę, iż czyn znów rośnie, choć nie ma on na razie kształtu.

(Kompozycja fragmentów z *Niebieskich kartek*, z tomików pt. *Narzeczony Beaty* (PIW, 1960), *Obraz z kotem i psem* (PIW, 1962) i *Kupiec łódzki* (PIW, 1963).

Gabinet Dostojewskiego w jego petersburskim mieszkaniu tuż po śmierci pisarza



Nie możemy nawet utrzymywać, że my sami, czyli środowisko, które świadomie i ofiarnie buduje socjalizm, jesteśmy w pełni zabezpieczeni przed dostojewszczyzną. Przecież walka o socjalizm toczy się nie tylko na zewnątrz człowieka, ale i w jego wnętrzu, zaś starych, mieszczańskich przesądów, jak mówił Lenin, mnóstwo jest i w proletariuszu, niekiedy i w komuniście. Cała psychologia zwątpień i wahań, osobistych uraz, cała ta gmatwanina polityczno-obyczajowych stosunków wzajemnych, ku wielkiemu wstydowi, jest pokrewna dostojewszczyźnie.

Oto dlaczego Dostojewski i dla nas stanowi żywy i jaskrawy wskaźnik takich ujemnych mocy świadomości i postępowania, które musimy studiować za Dostojewskim dla własnej praktyki, bowiem znać ludzi w tych nie wykorzenionych jeszcze słabościach — to obecnie niemałe zadanie dla każdego organizatora, dla każdego budowniczego.

Jednakże musimy tu mocno podkreślić, że jeśli mamy się uczyć na Dostojewskim, to w żaden sposób nie powinniśmy uczyć się od Dostojewskiego.

ANATOL ŁUNACZARSKI

Przełożył Wiktor Woroszylski

Bracia Karamazow Fiodora Dostojewskiego grani są w Teatrze Polskim w adaptacji i reżyserii Jerzego Krasowskiego. Scenografia Krystyny Zachwatowicz, muzyka Krzysztofa Pendereckiego.

Obsada: Władysław Hańcza (Fiodor Karamazow), Stanisław Jasiukiewicz (Dymitr), Stanisław Zaczyk (Iwan), Henryk Boukołowski (Alosza), Bronisław Pawlik (Smierdiakow), Stanisław Jaśkiewicz (Miusow), Józef Maliszewski (Starzec Zosima), Jan Kobuszewski (O. Paisij), Michał Pawlicki (Rakitin), Justyna Kreczmarowa (Gruszeńka), Zofia Petri (Katarzyna Iwanowna). Eugenia Herman (I Baba), Zofia Komorowska (II Baba), Jolanta Czaplińska (III Baba), Szczepan Baczyński (Grzegorz), Barbara Pietkiewicz (Fienia), Wiktor Nanowski (Pan Wróblewski), Zygmunt Bończa-Tomaszewski (Gospodarz zajazdu), Maciej Maciejewski (Sędzia śledczy), Leon Pietraszkiewicz (Sprawnik), Ryszard Piekarski (Sędzia), Józef Kalita (Prokurator), Tadeusz Jastrzębowski (Obrońca), Czesław Bogdański, Andrzej Chomiński, Ludwik Jabłoński, Jerzy Kaczmarek, Krzysztof Kowalewski, Adam Sirko (Chłopi), Bożena Biernacka, Aleksandra Dmochowska, Halina Dunajska, Celina Mencner, Mirosława Wyszogrodzka (Dziewczęta), Piotr Pawłowski (Diabeł).

Zakł. Graf. Dom Słowa Polskiego. Zam. 7905. L-18

CENA ZŁ 4.—

TEATR POLSKI

Warszawa, ul. Karasia 2

Sezon 1963-1964

Dyrektor Teatru: Stanisław Witold Balicki

Kierownictwo artystyczne: Stanisław Witold Balicki, Jerzy Krasowski, Krystyna Skuszanka

---

FIODOR DOSTOJEWSKI

BRACIA KARAMAZOW

Adaptacja sceniczna: Jerzy Krasowski

Fiodor Karamazow	Władysław Hańcza
Dymitr, synowie Fiodora	Stanisław Jasiukiewicz
Iwan, synowie Fiodora	Stanisław Zaczyk
Alosza, synowie Fiodora	Henryk Boukołowski
Smierdiakow	Bronisław Pawlik
Piotr Miusow	Stanisław Jaśkiewicz
Starzec Zosima	Józef Maliszewski
Ojciec Paisij	Jan Kobuszewski
Michaił Rakitin	Michał Pawlicki
Gruszeńka	Justyna Kreczmarowa
Katarzyna Iwanowna	Zofia Petri
Baba I	Eugenia Herman
Baba II	Zofia Komorowska
Baba III	Jolanta Czaplińska
Grzegorz	Szczepan Baczyński
Fienia	Barbara Pietkiewicz / Aleksandra Dmochowska
Pan Wróblewski	Wiktor Nanowski
Gospodarz zajazdu	Z. Bończa-Tomaszewski
Sędzia śledczy	Maciej Maciejewski
Sprawnik	Leon Pietraszkiewicz
Sędzia	Ryszard Piekarski
Prokurator	Józef Kalita
Obrońca	Tadeusz Jastrzębowski / Zygmunt Listkiewicz
Diabeł	Piotr Pawłowski

Dziewczęta: Bożena Biernacka, Aleksandra Dmochowska, Halina Dunajska, Celina Mencnerówna, Mirosława Wyszogrodzka

Chłopi: Czesław Bogdański, Andrzej Chomiński, Ludwik Jabłoński, Jerzy Kaczmarek, Krzysztof Kowalewski, Adam Sirko

Scenografia: Krystyna Zachwatowicz

Muzyka: Krzysztof Penderecki

Reżyseria: Jerzy Krasowski

Asystent reżysera: Tadeusz Jastrzębowski
Układ tańca: Wiktor Nanowski
Muzyka zrealizowana w Studio Eksperymentalnym PR i T przy współpracy technicznej Bogdana Mazurka

Zakł. Graf. „Tamka", W-wa. 7000. Zam. 195/64. Z-65.