SCENA NOWA

SCENA NOWA
SCENA NOWA
SCENA NOWA
SCENA NOWA
SCENA NOWA
SCENA NOWA
SCENA NOWA

PAŃSTWOWY TEATR NOWY W POZNANIU
sezon 1979/80

PREMIERA:
niedziela, 8 czerwca 1980 r.

FIODOR DOSTOJEWSKI

DIABEŁ

wg rozdz. 6–9 Ks. XI powieści „Bracia Karamazow"

Tłumaczenie — Aleksander WAT
Adaptacja — Wojciech SZULCZYŃSKI

Obsada

Iwan Karamazow — Lech ŁOTOCKI
Smierdiakow, Diabeł — Michał GRUDZIŃSKI
Głos Aloszy — Wiesław KOMASA

Reżyseria — Wojciech SZULCZYŃSKI
Scenografia — Sławomir DĘBOSZ
Muzyka — Jerzy SATANOWSKI

Inspicjent — Dorota KUCZYŃSKA-STANDEŁŁO
Sufler — Barbara BILICKA

Tomasz Mann

DOSTOJEWSKI — Z UMIAREM

Propozycja „Dial Press", abym napisał przedmowę do krótkich powieści Dostojewskiego — a raczej do sześciu opowiadań objętych niniejszym tomem — od razu mnie skusiła. Umiarkowanie wydawcy, ograniczającego się do rozmiarów tej książki, uspokaja i dodaje otuchy komentatorowi, który wzdragałby się, żeby nie powiedzieć: drżał przed tym, by zająć się omówieniem i rozważaniem całego ogromnego kosmosu, jakim jest dzieło Dostojewskiego. Nigdy w życiu nie porwałby się on na złożenie wielkiemu Rosjaninowi krytycznej daniny, gdyby nie ta sposobność, która pozwala uczynić to lekką ręką, na ograniczonej przestrzeni, dla określonego celu; słowem, tak się samemu ograniczając, jak dobroczynnie nakazuje cel.

Osobliwa rzecz: moja praca pisarska pociągnęła za sobą liczne i rozległe studia tak nad Tołstojem, jak nad Goethem. Nie pisałem natomiast nigdy o związku mojej twórczości z dwoma innymi przeżyciami artystycznymi, które równie głęboko wstrząsnęły moją młodością i które z niezmienną uwagą zgłębiałem w dojrzałych latach. Jestem nie mniej dłużny Nietzschemu i Dostojewskiemu niż Goethemu i Tołstojowi. Nie napisałem jednak rozprawy o Nietzschem, której często domagali się ode mnie przyjaciele, a która leżała — jak się zdaje — na mojej drodze. I chwilami tylko, szybko znowu znikając, wyłania się w moich pismach „głębokie zbrodnicze oblicze świętego, oblicze Dostojewskiego" (tak to kiedyś wyraziłem). Skąd to milczenie, unikanie i uchylanie się, w przeciwieństwie do niedoskonałej zapewne, ale radosnej elokwencji, jaką budziła we mnie wielkość tamtych dwu mistrzów? Nietrudno się domyślić. Łatwo mi było składać entuzjastyczne, poufałe i przepojone tkliwą ironią hołdy przed obrazami ubóstwianych i błogosławionych — przed prawdziwymi dziećmi natury, pełnymi wzniosłej prostoty i wspaniałego zdrowia: przed autobiograficznym arystokratyzmem twórcy osobistej i majestatycznej kultury Goethem, i przed niedźwiedzią siłą epicką, ogromną, naturalną świeżością „wielkiego pisarza Rosji", Tołstoja, z jego potężnie niezręcznym i nigdy nie udanym usiłowaniem moralistycznego uduchowienia swojej pogańskiej cielesności. Ale głęboka, mistyczna, zmuszająca do milczenia nieśmiałość ogarnia mnie wobec religijnej wielkości przeklętych, wobec geniuszu jako choroby i choroby jako geniuszu, wobec typu ludzkiego, który obejmuje nawiedzonych i opętanych, gdzie święty i zbrodniarz stają się tym samym...

W moim odczuciu właściwiej byłoby wyrażać to, co demoniczne, w twórczości niż opisywać w publicystyce. Demonizm mógłby wówczas przemawiać z głębi dzieła możliwie w osłonie humorystycznej. Poświęcanie mu zaś krytycznych rozpraw wydaje mi się, delikatnie mówiąc, niedyskrecją. Możliwe, że bronię tylko mojego lenistwa i tchórzostwa (nawet na pewno). Nieskończenie lżej i znośniej jest pisać o bosko-pogańskim zdrowiu niż o świętej chorobie. Można pokpiwać z błogosławionych dzieci natury, z ich szczególnej naiwności; z dzieci ducha, z wielkich wyklętych i grzeszników — nigdy. Żadną miarą nie mógłbym stroić żartów z Nietzschego czy Dostojewskiego, jak to uczyniłem w powieści o Goethem, egoistycznym dziecku szczęścia, albo w eseju o olbrzymim, niezdarnym bezsensie Tołstojowskiego moralizmu. Mój szacunek dla powierników piekła, dla wielkich wyznawców i chorych jest więc o wiele głębszy niż dla synów światła — i jedynie dlatego bardziej małomówny. Dobrze więc się stało, że mam ująć ten szacunek w słowa ograniczone i powściągliwe.

„O bladym przestępcy" — ilekroć czytam ten tytuł rozdziału w „Zaratustrze" (dziele geniuszu powstałym, jak wiadomo, z chorobliwego natchnienia), zawsze zjawia się przede mną bolesne i niesamowite oblicze Fiodora Dostojewskiego, znane nam z wielu dobrych portretów. Co więcej, nie mogę się oprzeć przypuszczeniu, że oblicze to majaczyło także przed oczami dręczonego migreną nieszczęśliwca z Sils Maria. Dzieło Dostojewskiego odgrywało bowiem szczególną rolę w jego życiu; wspomina o nim często tak w listach, jak w książkach, nie zauważyłem natomiast, aby poświęcił Tołstojowi choćby jedno słowo; nazywa go najgłębszym psychologiem literatury światowej i z szczególnym, skromnym entuzjazmem mówi o nim jako o swym „wielkim nauczycielu", chociaż w rzeczywistości nie może być mowy o uczniowskim stosunku Nietzschego do jego brata duchowego ze Wschodu,

Fiodora Dostojewskiego. Byli bowiem braćmi; braćmi z ducha, towarzyszami losu, wyrastającymi w tragicznej grotesce ponad wszelką mierność i przeciętność. Różnili się jednak zasadniczo tradycją i pochodzeniem — niemiecki profesor, którego luceferyczny geniusz rozwinął się, pobudzony przez chorobę, z połączenia klasycznego wykształcenia, filologicznej uczoności, idealistycznej filozofii i muzycznego romantyzmu — i bizantyjski chrześcijanin, któremu w ogóle brakowało pewnej humanistycznej powściągliwości, warunkującej twórczość Nietzschego; jeśli zaś w Dostojewskim widział niekiedy swego „wielkiego nauczyciela" to po prostu dlatego, że tamten nie był Niemcem (najgłębszym dążeniem Nietzschego było wydobycie się ze swej niemieckości), dlatego, że pomagał wyzwolić się z mieszczańskiego filisterstwa i rzucić mu psychologiczne wyzwanie, popełnić zbrodnię całkowitego poznania.

Nie można mówić o geniuszu Dostojewskiego, żeby nie narzuciło się słowo „zbrodniczy". Wybitny krytyk rosyjski Mereżkowski używa często tego wyrazu w rozmaitych studiach o autorze „Braci Karamazow". Raz odnosi się on do samego Dostojewskiego i jego „zbrodniczej żądzy poznania", kiedy indziej zaś — do przedmiotu poznania, do ludzkiego serca, którego najskrytsze i najbardziej zbrodnicze poruszenia Dostojewski obnaża. „Kiedy czytamy Dostojewskiego — mówi Mereżkowski — ogarnia nas często strach przed jego wszechwiedzą, przed wdzieraniem się w cudze sumienie. Spotykamy u niego nasze własne tajemne myśli, których nigdy nie wyjawilibyśmy nie tylko przyjacielowi, ale nawet sobie samemu". Tylko pozornie mowa tu o obiektywnym, jak gdyby lekarskim badaniu i rozeznaniu — w istocie zaś o psychologicznej liryce, w najszerszym tego słowa znaczeniu, o spowiedzi i składaniu niesamowitych wyznań o bezlitosnym odsłanianiu zbrodniczych głębi własnego sumienia; stąd straszliwa siła Dostojewskiego, jego religijne wręcz, pełne grozy znawstwo duszy. Porównajmy z nim Prousta, nowinki, zaskoczenia i klejnoty psychologiczne, od jakich roi się dzieło Francuza. Od razu dostrzec można różnicę w tonie i moralnym zabarwieniu: odkrycia i zuchwalstwa Prousta są zabawką w porównaniu do bladych objawień Dostojewskiego, człowieka, który był w piekle. Czy Proust mógłby napisać „Zbrodnię i karę", największą powieść kryminalną wszystkich czasów? Wiedzy by mu nie zabrakło, ale sumienia... Goethe,

który także — od „Wertera" aż do „Powinowactw z wyboru" — był psychologiem najwyższej miary, oświadczał szczerze, że nie słyszał o żadnej zbrodni, do której nie czułby się sam zdolny. Jest to wyznanie człowieka wychowanego na pietystycznym roztrząsaniu sumienia, ale przeważa w nim grecka niewinność. Zapewne, spokojne słowa Goethego to wyzwanie rzucone mieszczańskiej cnocie, nie mniej jednak są chłodne, raczej pełne pychy aniżeli chrześcijańskiej skruchy, bardziej śmiałe niż religijnie głębokie. Tołstoj, mimo swych chrześcijańskich zachcianek, był w dużym stopniu do niego podobny: „Nie mam nic do ukrycia przed ludźmi — zwykł mówić — niech wszyscy wiedzą, co czynię". Porównajmy to znów z wyznaniami bohatera „Wspomnień człowieka z lochu", gdzie opowiada o swych tajemnych zboczeniach. „Wówczas już — mówi — loch nosiłem w swojej duszy. Bałem się okropnie, żeby mnie ktoś nie zobaczył, nie spotkał, nie poznał". W życiu bohatera „Wspomnień", który ukrywał przed światłem dnia swe rozpaczliwie szczere wyznania, panuje tajemnica piekła.

Trudno wątpić, że podświadomość, a nawet świadomość Dostojewskiego obarczona była zawsze poczuciem ciężkiej winy, poczuciem zbrodni. Poczucie to nie miało na pewno nic wspólnego z przewrażliwieniem: wiązało się z chorobą, która była chorobą „świętą", par excellence mistyczną, a mianowicie — epilepsją. Cierpiał na nią od młodości, ale pod wpływem procesu, jaki mu w roku 1849 (miał lat dwadzieścia osiem) najniesprawiedliwiej wytoczono, oskarżając o współudział w spisku politycznym, oraz wstrząsu spowodowanego wyrokiem śmierci (stał już pod słupem i patrzył śmierci w oczy, gdy w ostatniej chwili nadeszło ułaskawienie, skazujące go na cztery lata ciężkich robót na Syberii) — choroba wzmogła się fatalnie i według mniemania samego Dostojewskiego, musiała się skończyć całkowitym wyczerpaniem sił ducha i ciała, śmiercią lub obłędem. Napady występowały przeciętnie raz w miesiącu albo częściej, czasem nawet dwa razy w tygodniu. Opisywał je Dostojewski często, zarówno bezpośrednio, jak też przypisując to cierpienie najciekawszym psychologicznie postaciom swoich powieści: straszliwemu Smierdiakowowi, księciu Myszkinowi, bohaterowi „Idioty", nihiliście i opętańcowi Kiryłowowi w „Biesach". Padaczce, mówił Dostojewski, właściwe są dwie cechy: nieporównane uczucie zachwytu, wewnętrznej światłości, harmonii, najwyższej

rozkoszy, poprzedzającej przez kilka chwil atak drgawek, który występuje wśród nieludzkiego, nieartykułowanego krzyku, po czym przychodzi stan okropnej depresji i głębokiego smutku, duchowej pustki i rozprzężenia, zamykający napad choroby. Ten ostatni wydaje się dla jej istoty bardziej znamienny aniżeli zachwyt, który poprzedza atak. Zachwycenie to opisuje Dostojewski jako tak silne i rozkoszne, że „człowiek za błogość tych kilku sekund oddałby dziesięć lat życia albo nawet i całe życie". Końcowy zaś stan najgłębszej depresji, mówił wielki chory, polegał na tym, że „czuł się jak zbrodniarz", że zdawało mu się, iż ciąży na nim nieznana wina, ciężkie przestępstwo.

Nie wiem, co neurolodzy sądzą o „świętej chorobie", moim zdaniem tkwi ona korzeniami w życiu seksualnym i jest szczególną, dziką i wybuchową formą jego dynamiki, przemienionym i odkształconym aktem płciowym mistycznym zboczeniem. Za podobnym wyjaśnieniem przemawia bardziej końcowy stan skruchy i depresji, pełen tajemniczego poczucia winy, niż uprzednie sekundy błogości, „za które człowiek oddałby całe życie". Jakkolwiek choroba poważnie zagrażała władzom umysłowym Dostojewskiego, nie ulega wątpliwości, że była ona nierozerwalnie związana z geniuszem pisarza, z jego psychologiczną intuicją, wiedzą o zbrodni, o tym co Apokalipsa nazywa „głębiami szatańskimi", przede wszystkim zaś z umiejętnością narzucania swym — w znacznej mierze potwornym — bohaterom poczucia tajemnych przewinień, które ciążą na ich życiu. Tak więc przeszłość Swidrygajłowa w „Zbrodni i karze" kryje w sobie kryminalną aferę, pełną zwierzęcej, można by powiedzieć fantastycznej dzikości, aferę, za którą najprawdopodobniej zesłano by go na Sybir. Mniej lub bardziej wrażliwej wyobraźni czytelnika pozostawia Dostojewski odgadnięcie, o co tu właściwie chodzi: prawdopodobnie o zbrodnię seksualną, może o zgwałcenie dziecka? — zgwałcenie, które było także tajemnicą albo częścią tajemnicy życia lodowatego i pełnego wzgardy „nadczłowieka", przed którym tarzali się w prochu słabi wielbiciele, tajemnicą Stawrogina z „Biesów" — najbardziej chyba pociągającej swą niesamowitością postaci literatury światowej. Istnieje rozdział z „Biesów" ogłoszony dopiero później osobno jako „Spowiedź Stawrogina", w którym opowiada on między innymi o zgwałceniu małej dziewczynki. Najwidoczniej więc to haniebne przewinienie stale zajmowało moralną wyobraźnię

pisarza. Podobno wyznał pewnego dnia swemu sławnemu koledze Turgieniewowi, którego zachodnioeuropejskie sympatie budziły w nim gniew i pogardę, iż sam popełnił podobny grzech. Było to jednak na pewno wyznanie kłamliwe, może chciał wprawić w zakłopotanie i przestraszyć na wskroś ludzkiego i całkiem obcego szatańskim sprawom Turgieniewa.

Już jako czterdziestoletni mężczyzna i autor książki, nad którą płakał sam car, Dostojewski opowiadał w gronie pewnej rodziny, gdzie znajdowały się dzieci, młodziutkie dziewczęta, o literackim zamierzeniu swojej młodości, mianowicie powieści, w której pewien szlachcic, zacny, miły i zamożny człowiek, przypomina sobie naraz, że przed dwudziestu laty, po przehulanej nocy, zniewolił za namową pijanych przyjaciół dziesięcioletnią dziewczynkę.

— Fiodorze Michajłowiczu — zawołała wówczas pani domu załamując ręce — miej litość! Dzieci słuchają!

Dziwnym musiał się wydawać współczesnym ten człowiek, Fiodor Michajłowicz...

Nietzsche nie cierpiał na padaczkę, jakkolwiek można sobie bardzo dobrze wyobrazić autora „Zaratustry" i „Antychrysta" jako epileptyka. Dzielił on los wielu artystów, a zwłaszcza uderzającej liczby muzyków (do których można by go poniekąd zaliczyć): zniszczyło go porażenie postępujące, choroba, która łączy się w oczywisty sposób z życiem seksualnym; nauka od dawna uznała ją za skutek zakażenia syfilitycznego. Z lekarsko-naturalistycznego punktu widzenia (a więc z bardzo zapewne ograniczonej perspektywy) rozwój duchowy Nietzschego nie był niczym innym jak historią związanego z porażeniem rozpętania i zwyrodnienia — to znaczy, wdarciem się wybitnie uzdolnionej „normalności" w lodowatą i groteskową strefę zabójczego poznania i moralnego osamotnienia: osiągnięciem przerażającego i zbrodniczego stopnia wiedzy, do którego ten delikatny i dobrotliwy człowiek, po każdym względem wymagający spokoju, bynajmniej nie był urodzony, lecz tylko, jak Hamlet, wezwany rozkazem.

„Zbrodniczość" — powtarzam to słowo, aby zaznaczyć psychiczne pokrewieństwo między przypadkami Nietzschego i Dostojewskiego. Nie darmo rosyjski pisarz wywarł tak wielki wpływ na Nietzschego, iż ten nazwał go swoim „wielkim nauczycielem". Wspólne im było zamiłowanie do przesady, nieprzytomne rozpa-

sanie poznania oraz religijny, a ściślej sataniczny moralizm, który u Nietzschego nazywał się antymoralizmem. Nietzsche nie znał mistycznego poczucia winy, jakie męczyło epileptyka Dostojewskiego. Ale z pewnego aforyzmu Nietzschego, którego w tej chwili nie mogę znaleźć i zacytować, który jednak dokładnie pamiętam, wynika, że jego własny sposób odczuwania życia uczynił mu postawę zbrodniarza czymś intymnie bliskim. Mówi bowiem, że wszelka myślowa samodzielność, wszelkie duchowe odosobnienie i oddalenie się od mieszczańskości jest ściśle spokrewnione i z bezwzględnością właściwą egzystencji i istocie zbrodniarza i umożliwia wejrzenie i wczucie się w nią. Uważam, że można pójść dalej i uznać, że podobnie jest z wszelką oryginalnością twórczą, z wszelkim artyzmem — w najszerszym znaczeniu tego słowa. Francuski malarz i rzeźbiarz Degas powiedział, że artysta musi przystępować do dzieła w takim stanie ducha jak zbrodniarz do swego czynu.

„Stany wyjątkowe — mówił sam Nietzsche — warunkują artystę. Są one wszystkie tak spokrewnione i zrośnięte z chorobliwymi zjawiskami, że trudno przypuścić, aby ktoś, będąc artystą, nie był zarazem chory". Niemiecki myśliciel nie znał prawdopodobnie istoty swej choroby, wiedział jednak, co jej zawdzięcza; pisma Nietzschego, listy i książki pełne są heroicznych pochwał znaczenia choroby dla poznania. Porażenie postępujące ma bowiem tę właściwość, że niesie z sobą — prawdopodobnie wskutek przekrwienia zaatakowanych części mózgu — fale szczęśliwości i mocy, subiektywne poczucie wzmożenia sił życiowych, a także rzeczywisty, choć według określenia medycyny, patologiczny wzrost zdolności twórczych. Zanim choroba pogrąży swą ofiarę w duchowej nocy i zabije, obdarza ją złudnymi — złudnymi z punktu widzenia zdrowia i normalności — doświadczeniami mocy, swobodnej, świetlistej lekkości, uszczęśliwiającej inspiracji, doświadczeniami, które budzą dreszcz szacunku dla samego siebie, przekonanie, że „niczego podobnego nie było od wieków", oraz pozwalają odczuwać i widzieć w sobie narzędzie boskie, naczynie łaski, a nawet samego Boga. Znamy opisy takich rajskich nawiedzeń i przemożnych natchnień z listów Hugona Wolfa, u którego zwykle następowały potem okresy duchowej pustki i niemocy artystycznej. Najwspanialszy jednak opis natchnienia, związanego z porażeniem, prawdziwe cacko stylistyczne

znajduje się w „Ecce homo" Nietzschego, w trzecim fragmencie rozdziału o Zaratustrze. „Czy ma ktoś — pyta niemiecki myśliciel — dziś, w końcu XIX wieku, jasne pojęcie o stanie, który poeci wielkich epok nazywali natchnieniem? Jeśli nie, opiszę ten stan". Widać tu, że Nietzsche odczuwa swoje przeżycie jako coś atawistycznego, demonicznego, przynależnego do innych, dawnych, „większych" i bliskich bogom czasów i stosunków: jako coś, co nie mieści się w psychicznych możliwościach słabowitej rozumności naszych czasów. Opisuje też dalej „prawdziwie" — ale co jest prawdziwe: przeżycie czy medycyna? — zgubny stan podrażnienia, jaki szyderczo poprzedza paralityczną zapaść.

Myśl o „wiecznym powrocie zdarzeń", do której Nietzsche przywiązywał ogromną wagę, jest prawdopodobnie owocem podobnej euforii, słabo kontrolowanej umysłowo i bynajmniej nie własnością Nietzschego, lecz reminiscencją. Mereżkowski dawno zwrócił uwagę, że idea „nadczłowieka" zjawia się już u Dostojewskiego, właśnie w wypowiedziach wspomnianego przeze mnie epileptyka Kiryłowa w „Biesach". „Przyjdzie inny człowiek — mówi nihilistyczny jasnowidz Dostojewskiego — wtedy nowe życie, a wtedy nowy człowiek, wszystko nowe... Historię będą dzielili na dwa okresy: od goryla do strącenia Boga i od strącenia Boga do... fizycznego przekształcenia ziemi i człowieka" — a więc do pojawienia się człowieka-Boga, nadczłowieka. Zdaje mi się jednak, że Mereżkowski pominął, iż u Dostojewskiego zjawia się także koncepcja wiecznego powrotu zdarzeń, a to w rozmowie Iwana z diabłem w „Braciach Karamazow". „Ależ ty myślisz ciągle o naszej obecnej ziemi! — mówi diabeł. Przecież obecna ziemia sama może bilion razy się powtarzała, no, wskrzeszała się, lodowaciała, pękała, rozsypywała się, rozkładała na elementy i znowu wody pokryły ziemię, potem znowu kometa, znowu słońce, znowu ze słońca ziemia — przecież ten proces może już nieskończoną ilość razy się powtarza i wciąż tak samo do najmniejszego szczegółu. Arcynieprzyzwoite nudy...!

Dostojewski nazywa więc przez usta diabła „arcynieprzyzwoitą nudą" to, co Nietzsche dionizyjsko błogosławi, wołając: „ponieważ kocham cię, o wieczności!" Myśl jest jednak podobna; gdy chodzi o nadczłowieka, sądzę, że jest to zbieżność zrozumiała u duchowych braci, ideę „wiecznego powrotu zdarzeń" natomiast

skłonny jestem uważać za wynik lektury, nieświadome, zabarwione „inspiracją" przypomnienie Dostojewskiego.

Może to być zresztą moja chronologiczna pomyłka, sprawę pozostawiam do zbadania historykom literatury. O co im idzie? Po pierwsze, o pewną równoległość myślenia obu wielkich chorych, po drugie zaś o zjawisko choroby jako geniuszu czy też geniuszu jako choroby; określenie zależy od perspektywy, z której patrzy się na chorobę, ujmowaną bądź jako pomniejszenie, bądź jako wzmożenie życia. Lekarski punkt widzenia okazuje się przy badaniu wielkości jako choroby i choroby jako wielkości nie wystarczający i filisterski, a przynajmniej jednostronnie naturalistyczny: problem ma bowiem aspekt duchowy i kulturalny, związany z samym życiem i wpływający na jego spotęgowanie i rozwój, a niezrozumiały w pełni dla lekarza i biologa. Powiedzmy to wyraźnie: dojrzewa lub powstaje z zapomnienia nowy humanizm, odbierający biologii prawo do określenia pojęcia życia i zdrowia — prawo, które biologia uważa za swój wyłączny przywilej — i zobowiązujący się używać tych pojęć swobodniej i lepiej, a przede wszystkim bardziej zgodnie z rzeczywistością. Człowiek nie jest bowiem wyłącznie istotą biologiczną.

Zagadnienie choroby sprowadza się w końcu do tego, k t o jest chory, obłąkany, dotknięty porażeniem czy epilepsją: czy przeciętny głuptak, którego cierpienie nie ma na pewno duchowego czy kulturalnego znaczenia, czy też jakiś Nietzsche albo Dostojewski. W ich przypadku choroba wyjawia coś, co dla życia i jego rozwoju jest ważniejsze i bardziej pomocne niż jakakolwiek uznana przez lekarzy normalność. Życie nigdy nie obywało się bez choroby i trudno byłoby zacytować coś głupszego niż zdanie: „Chory zrodzić z siebie może tylko rzeczy chore". Życie nie robi ceregieli i można z pewnością powiedzieć, że stokrotnie milsza mu jest choroba darząca twórczym geniuszem, choroba, która dumnym galopem bierze przeszkody i w odważnym podnieceniu rzuca się ze szczytu na szczyt, niż przeciętne zdrowie, wlokące się noga za nogą. Życie nie jest małostkowe i na pewno nie robi żadnej moralnej różnicy między zdrowiem a chorobą. Chwyta śmiały owoc choroby, wchłania go, trawi i skoro go tylko przyswoi — przemienia w zdrowie. Cała wataha tego pokolenia wrażliwych i tryskających zdrowiem młodych ludzi rzuca się na dzieło chorego geniuszu, genialne właśnie przez swą chorobliwość, podziwia je,

chwali , bierze dla siebie, przekształca i wreszcie oddaje kulturze, która żyje nie tylko pospolitym chlebem zdrowia. Na imię wielkiego chorego składać będą przysięgę wszyscy, którzy dzięki jego szaleństwu nie muszą już szaleć. Będą z jego szaleństwa pożywać w pełnym zdrowiu i on sam w nich stanie się zdrowy.

Innymi słowy: pewne osiągnięcia poznawcze i duchowe nie wydają się możliwe bez obłędu, choroby i duchowej zbrodni; wielcy zaś chorzy są ofiarami, męczennikami, złożonymi na rzecz ludzkości dla rozszerzenia jej doznań i poznania, mówiąc krótko, w imię jej wyższego zdrowia. Dlatego życie tych ludzi wyraźnie otacza religijna aura, która głęboko wpływa na ich własną świadomość. Dlatego także te ofiary są pełne jak gdyby antycypowanych uczuć mocy i zwycięstwa oraz życia spotęgowanego mimo cierpień — triumfalnych uczuć, które tylko płaski rozsądek lekarski uznaje za zwodnicze; w ich istocie dokonało się zjednoczenie choroby i siły, urągające potocznemu skojarzeniu wyobrażeń o chorobie i s ł a b o ś c i, a swoją paradoksalnością przyczyniające się do religijnego zabarwienia ich życia. Musimy gruntownie przekształcić naszą wiedzę o pojęciach zdrowia i choroby, o stosunku choroby i życia; wielcy męczennicy uczą nas ostrożności wobec pojęcia „choroby", któremu zbyt chętnie nadajemy biologicznie negatywny odcień. Mówi właśnie o tym odkryta po śmierci Nietzschego notatka do „Woli mocy": „Ostrożnie z pojęciami zdrowia i choroby! — pisał. — Miarą niech będzie rozkwit ciała, sprężystość, odwaga i wesołość ducha — ale także to, i l e c h o r o b l i w o ś c i m o ż e o n n a s i e b i e w z i ą ć i p r z e z w y c i ę ż y ć — u z d r o w i ć (podkreślenia Nietzschego). To, co zgubiłoby wątłych, może w i e l k i z d r o w i e tylko — pobudzić".

Nietzsche czuł się właśnie obdarzony „wielkim zdrowiem", które choroba tylko pobudzała. Jeśli stosunek choroby i siły przedstawia się u niego tak, że najwyższe poczucie mocy wraz z twórczą sprawnością okazują się owocem choroby (jak to w istocie jest przy porażeniu) — to u epileptyka Dostojewskiego jesteśmy jakby zmuszeni widzieć w chorobie skutek nadmiernej siły, wyskok i wybuch ogromnego zdrowia, oraz przekonać się, że najwyższa nawet żywotność może nosić rysy bladej chorobliwości.

Nic lepiej nie mąci i nie burzy lekarskich pojęć niż życie tego człowieka, który był drgającym kłębkiem nerwów, co chwila mającym konwulsje „tak czułym, jakby

mu zdzierano skórę i nawet powietrze sprawiało mu ból" (Wspomnienia człowieka z lochu). Życie to trwało bądź co bądź pełne sześćdziesiąt lat (1821-1881), czterdzieści zaś lat twórczości zbudowało kolosalne dzieło pisarskie, niesłychanie nowe i odważne, wezbrane pełnią charakterów i namiętności — dzieło, które przez „zbrodnicze" poznanie i szał „zbrodniczych" wyznań rozszerza naszą wiedzę o człowieku, a jednocześnie zawiera w sobie moc swawoli, fantastycznego komizmu i „wesołości duchowej". Bo ten wielki męczennik był także znakomitym humorystą.

Gdyby Dostojewski nie napisał nic oprócz sześciu małych powieści zawartych w niniejszej książce — i tak należałoby mu się poczesne miejsce w historii światowej sztuki epickiej. Nie stanowią one jednak nawet dziesiątej części dzieła, które rzeczywiście stworzył, przyjaciele zaś, którzy mieli wgląd w wewnętrzne dzieje twórczości Dostojewskiego, zapewniali, iż owe napisane utwory nie stanowią nawet dziesiątej części wszystkich, które — jeśli tak można powiedzieć — nosił w sobie gotowe Fiodor Michajłowicz i o których umiał szeroko i z zapałem opowiadać. Nie miał po prostu czasu na opracowanie swych niezliczonych pomysłów. I oto każą nam wierzyć, że choroba zuboża życie!

Swe epickie pomniki: „Braci Karamazow", „Idiotę", „Biesy", „Zbrodnię i karę" (nie są to zresztą epopeje, raczej potężne dramaty, komponowane scenicznie: akcja stłoczona do kilku dni, poruszająca głębie ludzkiej duszy, zamyka się w gorączkowych, nadrealistycznych dialogach), tworzył nie tylko pod biczem choroby, ale także wśród dotkliwych, upokarzających kłopotów finansowych, które kazały mu pracować z nienaturalnym pośpiechem: napisał raz na termin trzy i pół arkusza druku, to jest pięćdziesiąt sześć stron, przez dwa dni i dwie noce. Przed niedostatkiem chronił się za granicę, uciekał przed wierzycielami do Wiesbadenu i Baden-Baden. Szukał ratunku przy rulecie, co kończyło się na ogół zupełną ruiną. Pisał wtedy żebracze listy, które przypominają tonem i słownictwem najbardziej upadłą postać jego powieści, Marmeladowa. Namiętność hazardu była drugą chorobą Dostojewskiego, będącą może w związku z pierwszą — prawdziwą pasją. Zawdzięczamy jej cudowną powieść „Gracz", której bohater udaje się do niemieckiego zdrojowiska o nieprawdopodobnej i niewybrednej nazwie „Roullettenburg"; odsłania

w niej Dostojewski z niesłychaną prawdą psychologię namiętności oraz opętania przez demona hazardu.

Arcydzieło to powstało w roku 1867, a więc między „Zbrodnią i karą" (1866) a „Idiotą" (1868-1869); mimo swej wspaniałości było dla pisarza jedynie wytchnieniem. Z zebranych tu opowiadań powstało najpóźniej; wszystkie pozostałe pochodzą z lat 1846-1864. Najwcześniejszy jest „Sobowtór", patologiczna groteska, napisana w tym samym roku co pierwsza wielka powieść Dostojewskiego, „Biedni ludzie" (1846), która wywarła w Rosji głębokie wrażenie. „Sobowtór" wywołał rozczarowanie, i nie bez słuszności, bo mimo genialnych szczegółów młody autor mylił się sądząc, że przewyższył Gogola, który zresztą mocno na to opowiadanie wpłynął. W żadnym zaś wypadku nie przewyższył Dostojewski „Williama Wilsona" Edgara Allana Poe'a, który ten sam typowo romantyczny motyw ujął moralnie głębiej i zręczniej wtopił stronę kliniczną w obraz literacki.

Mniejsza o to, jakie „wytchnienia" czy przygotowania przyszłych wielkich dzieł zawiera nasze wydanie! jeszcze na okres przed procesem Dostojewskiego i zesłaniem go do Omska na Syberii przypada „Wieczny małżonek", który ukazał się w 1848 r. Występuje w tym opowiadaniu groteskowa figura urodzonego rogacza, z którego złośliwej duchowej męczarni czerpie autor najbardziej upiorne efekty. Później nastąpiła przerwa spowodowana pracą przymusową, straszliwym przeżyciem katorgi, opisanym we „Wspomnieniach z domu umarłych" (1861), dziele, które miało wstrząsnąć całą Rosją i nawet samego cara poruszyć do łez. Ale pracę literacką podjął właściwie Dostojewski już w roku 1859, pisząc jeszcze na Syberii opowiadanie „Wieś Stiepanczykowo i jego mieszkańcy" — wsławione przez niezrównaną postać Fomy Opiskina, pochlebcy tyrana, pierwszorzędnej sylwetki, której wrażenie niepodobna się oprzeć, godna jest bowiem Szekspira czy Moliera. Można śmiało powiedzieć, że „Sen wujaszka", napisany bezpośrednio potem, był już krokiem wstecz. Jest to, jeśli mi wolno sądzić, krotochwila za szeroko jak na swą zawartość rozsnuta; jej tragiczną część końcową — historię młodego nauczyciela-suchotnika — trudno znieść wskutek wyraźnego wpływu Dickensowskiego sentymentalizmu, który wtargnął w uwór Dostojewskiego. Mamy na pocieszenie w „Śnie wujaszka" postać pięknej Zinaidy Afanasjewej, typ dumnego rosyjskiego dziewczęcia, obdarzo-

nego przez autora widzoczną i sugestywną sympatią; chrześcijańskie współczucie pisarza kieruje go jednak bardziej ku ludzkiej nędzy, grzechom, występkom i przepaściom zbrodni i lubieżności niż ku szlachectwu ciała i duszy.

Przykładem tego współczucia oraz straszliwego doświadczania, przykładem budzącym grozę i szacunek, jest główne opowiadanie naszego zbioru, „Wspomnienia człowieka z lochu", napisane w 1864 r. Treść „Wspomnień" jest bliska wielkim i najbardziej znamiennym dziełom Dostojewskiego: na ogół widzi się w tej opowieści punkt zwrotny w jego twórczości, wewnętrzny przełom. Radykalna szczerość, pełne męki i szyderstwa osiągnięcia Dostojewskiego, twórcy, który nie oglądał się na nic i wyszedł daleko poza wszystko, co „romantyczne" i „literackie" — stały się już od dawna własnością moralnej kultury ludzkości. Trudno więc nawet wyobrazić sobie, jak ponurą sensację musiało wywołać ukazanie się „Wspomnień" jakie zerwały się protesty, w obronie „idealistycznego" zmysłu piękna, i jak namiętne były pochwały, głoszone w imię fanatycznej miłości prawdy. Mówiłem o Dostojewskim, że „nie oglądał się na nic": bo też autor czy mówiący „ja" bohater — lub raczej „antybohater" — „Wspomnień" zastrzegł się fikcyjnie, że nie pisze wcale dla publiczności, druku, czytelnika, ale wyłącznie dla siebie, i to w zupełnej tajemnicy. Formułował to tak: „We wspomnieniach każdego człowieka są pewne sprawy, których nie zwierza się wszystkim, chyba tylko przyjaciołom. Są i takie rzeczy, których nie zwierza się nawet przyjaciołom, chyba może sobie samemu, w sekrecie w dodatku! Lecz istnieją wreszcie rzeczy takie, które nawet sam sobie człowiek boi się powierzyć, a nazbiera się tego zawsze dość w porządnym człowieku. Właściwie mówiąc, to jest nawet tak: im człowiek jest porządniejszy, tym więcej tego się w nim nazbiera. Co się tyczy mnie, to niedawno dopiero zdecydowałem się przypomnieć sobie niektóre moje przygody, dotychczas zaś zawsze je pomijałem z pewnego nawet rodzaju niepokojem..."

Treścią „powieści" jest właśnie niesłychanie kompromitujący opis owych „dawnych przeżyć"; mieszają się w niej zaskakująco rzeczy pociągające i odpychające. Autor — lub też ten, którego Dostojewski mianuje autorem — przygotowuje swój eksperyment: pragnie stwierdzić, „czy chociaż względem siebie samego można być zupełnie szczerym i nie ulęknąć się całej prawdy"? Myśli o Heinem, który twierdził, że „zupełnie szczere autobiografie są prawie nie do pomyślenia i że człowiek sam o sobie bezwzględnie coś musi nablagować", jak Rousseau, który spotwarzał sam siebie z czystej próżności. Narrator „Wspomnień" chętnie to przyznaje, ale zaznacza, że jest między nim a Janem Jakubem różnica. Francuz spowiada się bowiem przed publicznością, on zaś pisze wyłącznie dla siebie. Oświadcza, że jeśli pisząc zwraca się jak gdyby do czytelników, to czyni to jedynie dla pozoru, bo łatwiej mu tak pisać!

Nie jest to jednak prawda, ponieważ Dostojewski pisał właśnie dla publiczności, dla możliwie największej ilości czytelników — chociażby dlatego, że dokuczał mu dotkliwie brak pieniędzy. Artystyczna i na wpół zartobliwa fikcja zupełnej samotności, fikcja ucieczki od literatury była mu potrzebna dla usprawiedliwienia radykalnego cynizmu, z jakim wystawiał na pokaz swe najgłębsze treści duchowe. Korzystna była także fikcja w fikcji, a mianowicie „pozorne" zwracanie się do czytelnika, ustawiczne przemawianie do jakichś „państwa", z którymi narrator się spiera. Wnosiło to bowiem w wykład „człowieka z lochu" elementy dyskusyjne, dialektyczne, dramatyczne. Dostojewski czuł się dzięki nim w swoim żywiole. Wreszcie owe dyskusje sprawiały, że to, co najstraszniejsze, najpoważniejsze i najbardziej przepaściste, zyskiwało w jakimś wyższym znaczeniu komiczne zabarwienie.

Przyznam, że bardziej wzrusza mnie pierwsza część „Wspomnień" niż druga, która zawiera wstrząsającą i zawstydzającą przygodę z prostytutką Lizą. Co prawda, ta pierwsza część nie ma żadnej akcji, jest wyłącznie gadaniną, przypominającą gdzieniegdzie odrażające wynurzenia niektórych świętoszków z wielkich powieści Dostojewskiego. Gadanina ta jest w najwyższym tego słowa znaczeniu podejrzana i w groźny sposób próbuje siać zamęt w naiwnych umysłach: mnóstwo w niej wątpliwości w sprawach wiary, gwałtownego odszczepieństwa od haseł demokracji i cywilizacji, polemik z przyjaciółmi i ulepszaczami ludzkości, którzy sądzą, że człowiek dąży do szczęścia i korzyści. Bohater opowieści Dostojewskiego uważa bowiem, że człowiek równie silnie pragnie cierpienia, tego jedynego źródła poznania; że nie chce wcale kryształowego pałacu przyszłości i mrówczej pracy nad zbudowaniem doskonałego społeczeństwa; że wreszcie nigdy nie wyrzeknie się budzenia i chaosu. Pobrzmiewa to wszystko reakcyjną złośliwością i może zaniepokoić ludzi

dobrej woli, którym zależy na tym, aby przerzucić most między osiągnięciami ducha a skandalicznie zacofaną rzeczywistością społeczno-gospodarczą. Nie ma dziś w istocie nic ważniejszego, ale mimo to herezje „człowieka z lochu są prawdą: są ciemną, odwróconą od słońca stroną człowieka, prawdą, której nikt, komu istotnie zależy na prawdzie, na całej prawdzie, o człowieku, nie powinien przeoczyć. Udręczone paradoksy, jakie „bohater" Dostojewskiego rzuca swoim pozytywistycznym przeciwnikom, brzmią wprawdzie ahumanistycznie, ale wypowiadane były w imieniu ludzkości i z miłości do niej: w imieniu nowego, pogłębionego i rzetelnego humanizmu, który przeszedł przez piekło cierpienia i poznania.

Słowa, które tutaj powiedziałem o olbrzymim Rosjaninie, pozostają w takim stosunku do tego, co naprawdę należałoby o nim powiedzieć, jak niniejsze sześć opowiadań Dostojewskiego do całości jego dzieła i jak jego napisane utwory do wszystkiego, co mógł i chciał stworzyć, gdyby tego nie udaremniły granice życia ludzkiego. Dostojewski potraktowany z umiarem, Dostojewski w rozsądnym ograniczeniu — takie było założenie. Kiedy jednemu z moich przyjaciół opowiedziałem, że mam zamiar opatrzyć te opowiadania Dostojewskiego przedmową, powiedział mi śmiejąc się: „Niech się pan strzeże! Napisze pan o nim książkę!"

Ustrzegłem się.

Przełożył: JAN BŁOŃSKI

Przedmowa do amerykańskiego wyboru
opowiadań DOSTOJEWSKIEGO — 1946 r.

Dyrektor i kierownik artystyczny — Izabella CYWIŃSKA
Zastępca dyrektora — Wacław WILANOWSKI
Kierownik literacki — Milan KWIATKOWSKI
Sekretarz literacki — Hanna Marta KARASIŃSKA

Kierownik widowni — Ljubica MROCZKOWSKA
Kierownik techniczny — Andrzej ROGULSKI
Perukarnia — Czesława Doroszkiewicz
Pracownia krawiecka damska — Joanna WŁODARCZYK
Pracownia krawiecka męska — Tomasz SIERCHUŁA
Pracownia tapicersko-dekoracyjna — Jerzy SKRZYPCZAK
Modelator — Leszek ZIELIŃSKI
Brygadier sceny — Ryszard WACH
Główny elektryk — Lech KIELAN
Akustycy — Andrzej BISKUP
— Paweł WALCZAK
Rekwizytor — Elżbieta WĄGROWSKA
Kierownik Biura Obsługi Widzów — Bogumiła DZIERŻAK
Redaktor techniczny — Janusz SKOCZYŃSKI

Cena: 10 zł

PZGMK 4 — 1088/80 — 2000 — T-12