https://doi.org/10.18778/8142-068-6.07

Joanna Wojnicka*

Bóg i diabeł w Nowej Hucie *Bracia Karamazow* Petra Zelenki

W 2008 roku Petr Zelenka zaprezentował publiczności swój piąty fabularny film – *Bracia Karamazow* (*Karamazovi*). Film, który w sposób wyraźny połączył dwa obszary twórczej aktywności reżysera – teatr i kino. Zelenka, rozpoczynający działalność jako scenarzysta filmowy, próbował swoich sił także jako dramaturg, pisząc sztuki teatralne, które przyniosły mu spory sukces. Pierwsza z nich, *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* (*Příběhy obyčejného šílenství*), której premiera odbyła się w 2001 roku, została przerobiona na – uznany i nagradzany – film. Premiera drugiej, zatytułowanej *Teremin*, miała miejsce w roku 2005. Obie sztuki zainicjowały współpracę Zelenki z Teatrem Dejvickim (Dejvické divadlo). Warto o tym wspomnieć już na początku, bowiem to właśnie ten teatr okazał się instytucją, z którą Zelenka dokonał interesującego eksperymentu filmowego.

Teatr Dejvicki jest stosunkowo młody. Powstał w 1992 roku, a nazwę zawdzięcza stacji metra (Dejvická), w pobliżu której się znajduje (tak naprawdę chodzi też o nazwę dzielnicy Pragi). Premierą inicjującą jego działalność było wystawienie sztuki Matěja Kopeckégo *Johannes Doktor Faust*. Kiedy pojawił się tam Zelenka, scena miała za sobą niemal dziesięcioletnią działalność i sporo nagród na koncie. Zelenka także odnosił już sukcesy jako scenarzysta, m.in. *Samotnych* (*Samotáři*, 2000) Davida Ondřička. Po tym sukcesie postanowił napisać tekst dla Teatru Dejvickiego. *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* przyniosły Zelence Nagrodę Alfréda Radoka dla najlepszej sztuki roku. Główną rolę (potem również w filmie) zagrał Ivan Trojan, jeden z najważniejszych aktorów dejvickiej sceny. On też stworzył tytułową kreację w następnej sztuce Zelenki – *Teremin*[1]. Oprócz niego zagrali Martin Myšička, David Novotný, Igor Chmela (*Teremin* jest w repertuarze teatru do tej pory). Wymienieni aktorzy pojawili się także

* Uniwersytet Jagielloński.

[1] Sztuka poświęcona jest postaci sławnego sowieckiego konstruktora i fizyka Lwa Termena i jego wynalazkowi z lat 20. XX wieku – instrumentowi muzycznemu o nazwie theremin. Był to instrument (należący do grupy elektrofonów) wykorzystujący do tworzenia dźwięków drgania elektryczne.

w inscenizacji *Braci Karamazow* przygotowanej dla teatru przez aktora i reżysera Lukáša Hlavicę. Jej premiera miała miejsce 10 marca 2000 roku, zaś spektakl grany był do roku 2014. Zatem w momencie, kiedy Zelenka pojawił się w Teatrze Dejvickim, sztuka była już w jego scenicznym repertuarze.

Nie byłoby w tym nic interesującego, gdyby nie fakt, że to właśnie *Braci Karamazow* wykorzystał Zelenka, podejmując kolejny projekt przy udziale artystów z dejvickiej sceny. Trwające dwie i pół godziny przedstawienie powstało na kanwie dramaturgicznej wersji powieści przygotowanej przez Evalda Schorma. Jeden z twórców czeskiej nowej fali w 1976 roku rozpoczął współpracę z inną znaną praską sceną – Divadlem Na zabrádlí. W latach 60. XX wieku Teatr Na zabrádli był miejscem wystawiania współczesnej dramaturgii czeskiej (przede wszystkim Václava Havla), a także działalności wielu reżyserów związanych z nowym czechosłowackim kinem (Jaromila Jireša, Jiříego Menzla czy Juraja Herza). Właśnie dla tego teatru Evald Schorm przygotował swoją inscenizację powieści Dostojewskiego (w 1981 roku powstała też wersja telewizyjna) i właśnie tę wersję wykorzystał Hlavica, pracując potem z aktorami Teatru Dejvickiego.

Z krótkich zarejestrowanych fragmentów spektaklu Hlavicy niewiele można wywnioskować. Zapewne – jak w przypadku przeniesienia na scenę każdego tekstu niescenicznego, a już na pewno bardzo obszernej powieści – Schorm dokonał wyborów, podporządkowujących powieść swojej koncepcji adaptacyjnej. Z kolei Zelenka wybrał do filmu jedynie fragmenty spektaklu, które nieznającym powieści Dostojewskiego mogą sprawiać problem. Nie układają się bowiem w fabularną całość (nie jest to też reguła teatralnej inscenizacji), łącząc dowolnie fragmenty z różnych partii tekstu literackiego. Jak zatem patrzeć na film Zelenki? Jak na kolejną adaptację Dostojewskiego? Nowy sposób wykorzystania znanego już w kinie motywu – przeplatania fikcji i życia? Wprowadzenie konwencji (także już nienowej) teatru w filmie? Czy wreszcie konfrontowania problemów podejmowanych przez dziewiętnastowiecznego klasyka ze współczesnością? Film Zelenki jest zapewne wszystkim po trochu. Wydaje się, że robiąc go, reżyser chciał przede wszystkim wykorzystać potencjał, jaki oferował mu sprawdzony zespół aktorski. I to mu się udało, bowiem – a jest to w moim mniemaniu wielka zaleta filmu – aktorzy Teatru Dejvickiego grają Dostojewskiego koncertowo.

Spróbujmy najpierw przyjrzeć się problemowi adaptacji scenicznych. Od 1910 roku i spektaklu na podstawie *Braci Karamazow* wystawionego

przez Włodzimierza Niemirowicza-Danczenkę w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MChT), a potem drugiego na kanwie *Biesów* wyreżyserowanego w 1913 roku przez tego samego twórcę, Dostojewski stał się prawdziwym autorem teatralnym[2]. Nie znaczy to, że spektakle prezentowane przez MChT były pierwszymi. Teatralnych przeróbek dzieł Dostojewskiego dokonywano już za jego życia. Jednak dopiero inscenizacje Niemirowicza-Danczenki rozpoczęły swoiste teatralne życie pisarza. Niemal w tym samym czasie inscenizacji na podstawie dzieł Dostojewskiego zaczęto dokonywać na zachodzie Europy[3]. Wyliczenie ich wszystkich (a nawet niewielkiej części) zajęłoby wiele miejsca. Ich liczba pokazuje, jak niezwykle inspirujący był – i jest – dla teatru rosyjski pisarz. Bynajmniej nie chodzi tu jedynie o filozoficzną rangę jego twórczości. Myśląc przez pryzmat klasycznej tezy Michaiła Bachtina o dialogiczności utworów Dostojewskiego, dostrzegamy, że mają one wyjątkowo „dramaturgiczną" strukturę. Dialogiczność jest – według Bachtina – „w samym centrum artystycznego świata Dostojewskiego: nie jako środek, lecz jako cel sam w sobie. Dialog nie jest tu wprowadzeniem do akcji, lecz samą akcją"[4]. Znaczenie dialogu w powieściach autora *Idioty* jest pierwszorzędne, o czym wie każdy jego czytelnik. Jednak nie jest to dialog podobny do tego, który tworzy materię dramatu. Bohaterowie Dostojewskiego często nie dialogują w sposób przypominający rozmowę równoprawnych polemistów. „Dialog u Dostojewskiego to zresztą nie tylko (a może nawet nie tyle) starcie równoprawnych głosów" – pisze Elżbieta Mikiciuk[5]. „Prawdziwy dialog, który jest czymś więcej niż rozmowa czy polemika, bo zakłada spotkanie, otwarcie się na drugiego, nierzadko budowany jest u Dostojewskiego na milczeniu jednego z partnerów spotkania"[6]. Rzeczywiście, długie monologi bohaterów, wygłaszane często do milczącego interlokutora-słuchacza, są jakby wyłanianiem się ich osobowości. Bohaterowie „zjawiają się" przed czytelnikiem poprzez to, co mówią. Nie są

---

[2] Warto dodać, że przedstawienie Niemirowicza-Danczenki zatytułowane *Mikołaj Stawrogin* zainspirowało Jakowa Protazanowa do wyreżyserowania filmu pod takim samym tytułem. Film z 1915 roku, w którym główną rolę zagrał Iwan Mozżuchin, nie zachował się. Pierwszym rosyjskim filmem na kanwie twórczości Dostojewskiego był *Idiota* (1910) Piotra Czardynina.

[3] Por. Elżbieta Mikiciuk, *Teatr Paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow" i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009, s. 55–60.

[4] Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 380–381.

[5] Elżbieta Mikiciuk, *Teatr Paschalny Fiodora Dostojewskiego…*, s. 39.

[6] Tamże.

mu „prezentowani" w opisie, wyczerpującej analizie psychologicznej, lecz wzrastają w trakcie rozwijania się utworu w owych nieustannych dialogach-monologach:

> Piekło Dostojewskiego jak piekło Dantego wre od rozmów, a w zgiełku głosów każdy bierze inny ton i inaczej dobiera słów. Każdy indywidualizuje się w dialogu, poza którym nie istnieje. Jeden skandal prowokuje drugi: będąc motorem fabuły, wynikają one ze zderzenia tych głosów, akcja rozwija się w języku[7].

Fragmenty spektaklu, które widz ogląda w filmie Zelenki, to właśnie wybrane z tekstu sceny takich „dialogicznych konfrontacji". Jednak zanim rozpocznie się właściwa historia widzowie otrzymują od reżysera partię informacji, które wprowadzają tekst Dostojewskiego w zupełnie nowy kontekst. Reżyser zdecydował się na „ufilmowienie" spektaklu z Teatru Dejvickiego w dość typowy, ale jednocześnie ciekawy sposób. Oto grupa aktorów przyjeżdża do Krakowa, a właściwie do Nowej Huty. Tam, na terenie wielkich hal zakładu, aktorzy mają zagrać sztukę opartą na *Braciach Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Ten inscenizacyjny pomysł jest – jak mówi polska opiekunka trupy – częścią większego projektu – wystawiania klasyki w industrialnych przestrzeniach. Pierwsze sceny filmu są dość proste. Oglądamy grupę aktorów jadących autobusem. Przejeżdżają przez Kraków, zmierzają w stronę Nowej Huty. Żartują, są dość ciekawi tego, co zastaną. Młoda przewodniczka, mówiąca do nich po angielsku, mimo że mało kto ją rozumie, objaśnia im cel projektu. Przyjeżdżają na miejsce – dość ponure i mało zachęcające. Widać pozostałości dawnych czasów. Huta jeszcze pracuje, jednak to pokomunistyczny skansen. Zelenka pokazuje aktorów w taki sposób, by podkreślić kontrast pomiędzy światem, który za chwilę będą przedstawiać, a ich zwykłym, wręcz banalnym zachowaniem. Komedianci prywatnie nie wydają się ciekawi, nawet irytują, za to za chwilę zamieniają się w barwne i pełne intensywności *dramatis personae*. Taki sposób zestawiania codzienności, zwykłości oraz sztuki, pokazywanie ciągłego napięcia pomiędzy realnym i wyobrażonym nie jest w kinie nowy. Na podobnym zestawieniu opartych było wiele klasycznych filmów, począwszy od *U schyłku dnia* (*La fin du jour*, 1939) Juliena Duviviera poprzez *Wieczór kuglarzy* (*Gycklarnas afton*, 1953) Ingmara Bergmana aż do *Carmen* (1983) Carlosa Saury (by przywołać tylko te najbardziej oczywiste przykłady). Jednak Zelence nie chodzi o subtelne

[7] Adam Pomorski, *Straszna zbrodnia w Spędobydlińsku*, [w:] tenże, *Z dziejów ideowych literatury rosyjskiej*, Wydawnictwo Open, Warszawa 2004, s. 48.

rozważania na temat aktorskiej profesji. Jego pomysł wydaje się raczej pretekstem do wprowadzenia dzieła Dostojewskiego w inną, nie-teatralną przestrzeń, nie zaś rozważaniem o tajemnicach profesji, która nieustannie oscyluje pomiędzy banałem a tajemnicą.

Kiedy czescy aktorzy przybywają na teren huty, szybko dowiadują się, że obowiązują tam przepisy bezpieczeństwa, a ich przestrzeganie jest konieczne, bo – i tu pojawia się ważna informacja – na terenie huty niedawno zdarzył się wypadek. Synek jednego z pracowników wspiął się na rusztowanie, po czym spadł, łamiąc sobie kręgosłup. Teraz przebywa w szpitalu, a jego stan jest ciężki. Po co taka informacja? Po co wplątanie tej historii w karamazinowski kontekst? Koncepcja teatru w filmie powinna – i tak się często dzieje – mieć dramaturgiczne, głębsze uzasadnienie. Tak robi też Zelenka, bo już w początkowych partiach filmu splatają się jego trzy płaszczyzny – płaszczyzna dzieła Dostojewskiego, znaczenie miejsca, a więc scenaria Nowej Huty, i wreszcie osobista tragedia jednego z obecnych na miejscu robotników. Jednak to dzieło Dostojewskiego jest najważniejsze, bowiem ono nadaje dwóm pozostałym płaszczyznom filmu znaczenie. Bez niego straciłyby wiele, pozostając tylko fabularnym uzupełnieniem.

Wystawiany przez czeskich aktorów spektakl rozpoczyna się niejako od końca, to znaczy od sceny w sądzie. Sędzia ogłasza, że oto zebrali się wszyscy, by rozwikłać sprawę zabójstwa Fiodora Karamazowa. Potem na scenie-podeście pojawiają się czterej synowie zamordowanego – Dymitr, Iwan i Aleksy, także Paweł Smierdiakow, wnosząc przykryte białym całunem ciało. Postać leżąca na marach odrzuca całun i ukazuje się Fiodor Pawłowicz Karamazow. Historia rozpoczyna się więc w tym momencie – w miejscu, które w powieści znajduje się dopiero w części trzeciej. Takie zarysowanie przebiegu historii zwraca uwagę na jeden istotny element. Najważniejszym – tak się przynajmniej wydaje w wizji prezentowanej na ekranie – wątkiem wydobytym z powieści Dostojewskiego ma być ojcobójstwo. Oczywiście nie samo dla siebie. Zelenka, a wcześniej Hlavica, nie zamienia powieści w kronikę kryminalną (od czego zresztą, to znaczy od wykorzystywania sensacyjnych wątków, sam Dostojewski nie stronił). Zbrodnia jest najważniejsza, ale tych kilkanaście scenicznych epizodów nie układa się w dramat sądowy. To, co obserwujemy, jest zagęszczaniem się zła, bo zło jest tematem Dostojewskiego. Niektórzy jego komentatorzy, na przykład Lew Szestow, twierdzą, że dominuje ono w jego świecie. Nie jest to prawda, bo eschatologiczna perspektywa pisarza nie może akcentować tej dominacji. Jednak zło rodzi cierpienie, a to ono jest dla pisarza najważniejszym tematem. Dostojewski nie zadaje pytania *unde malum*. To pytanie zwodnicze, zarezerwowane w jego wizjach dla obłąkanych

ideologów. Zło jest dzieckiem grzechu, a rodzi się – paradoksalnie – z powołania człowieka do wolności. Mikołaj Bierdiajew dostrzega w myśli Dostojewskiego element wręcz manichejski (choć tak tego wprost nie nazywa), a jednocześnie z manichejskim sprzeczny, bo nieredukujący zła do materii: „Rosjanin Dostojewski postrzega biegunowość zasad boskiej i diabelskiej, gwałtowne zderzenie światła i ciemności w głębi bytu. Bóg i diabeł walczą w głębi ludzkiego ducha. Zło ma naturę duchową. Pole bitwy Boga i diabła jest w głębi natury ludzkiej”[8].

W *Braciach Karamazow* ojcobójstwo staje się soczewką skupiającą wszystkie ścieżki zła wiodące przez małomiasteczkowe piekło. Jednak ojcobójstwo – jakkolwiek zabrzmi to strasznie – nie jest kulminacją dzieła Dostojewskiego. To nie sam akt zabicia ojca, a to co go poprzedza i co po nim następuje, rozwija przed czytelnikami tę złowieszczą panoramę. Zło krąży niczym cień pomiędzy bohaterami. „Można dostrzec wyraźnie całą oryginalność koncepcji bohatera kompleksowego, ukształtowanego przez trójjednię tej samej rzeczywistości duchowej trzech braci” – pisze teolog i egzegeta Paul Evdokimov:

> Mają ten sam korzeń, uczestniczą w tym samym ojcobójstwie dokonanym w ich duszach (rozpusta Mitii, ideologia Iwana i bierność Aloszy kierują morderczą dłonią Smierdiakowa, narzędziem ich wspólnoty); w końcu przejdą oni *katharsis* cierpienia. Każdy idzie za swoim własnym losem i dlatego każdy porusza się we wspólnym doświadczeniu prawdy, w punkcie przejścia i odnalezienia jednego w drugim[9].

Ta trójdzielność, a wręcz czwórdzielność – pamiętając o obecności Smierdiakowa, wykonawcy zbrodni-wyroku na ojcu – jest dla Dostojewskiego rozpisaniem na głosy swojej idei:

> Słusznie widzi się w trzech braciach trzy stadia Dobra kuszonego przez Zło. Mitia zna Dobro poprzez wrodzone uczucie poprzedzające wszelką refleksję. […] Iwan, odrzucając naiwną wiarę Mitii, żąda racjonalnego udowodnienia życia. […] Konflikt znajduje rozwiązanie w Dobru rozumianym istotowo jako Miłość (Alosza)[10].

Wizja Hlavicy/Zelenki wydaje się opierać na tym rozbiciu, jednak trudno uciec od wrażenia, że najważniejszą postacią jest w tym ujęciu

---

[8] Mikołaj Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, s. 32.

[9] Paul Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. Adriana Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 282.

[10] Tamże, s. 282–283.

stary Karamazow. Być może to zasługa znakomitej, brawurowej wręcz roli Ivana Trojana, bo jego Fiodor jest postacią dominującą nad światem i nad synami, których jest przecież „twórcą", ojcem i jednocześnie duchowym zabójcą.

Ten aspekt Hlavica i Zelenka mocno wydobywają, niwelując nieco ów wymiar, którego symbolem w powieści jest starzec Zosima – „rosyjski mnich". W filmie-spektaklu nie ma Zosimy, będącym (przede wszystkim dla Aloszy) wszystkim tym, czym nie jest jego własny ojciec. Zosima jest człowiekiem duchowym, Fiodor Karamazow wydaje się nurzać w materii. Choć to być może zbyt daleko idące uproszczenie, bo przecież zwłoki świętego starca zaczynają się rozkładać, co jest „skandalem" dla młodego mnicha, a niegodziwości starego Karamazowa infekują dusze. Niemniej obecność tych dwóch przestrzeni – miasta i klasztoru – jest dla powieści istotna, bo Dostojewski – jak zwykle – pokazując ziemskie piekło, nie zamyka go na ingerencję prawdziwego dobra. W ziemskim piekle, inaczej niż w piekle pozaziemskim, musi być nadzieja. Nadzieja to jednak nie jest spełnienie doczesne ani zbawienie ziemskie. Choć, dokonując w wielu swoich powieściach (także w *Braciach Karamazow*) błyskotliwej krytyki ziemskich utopii obiecujących raj na ziemi, przede wszystkim utopii socjalistycznej, Dostojewski marzył o utopii panchrześcijańskiej, zawiązaniu się ludzkiego braterstwa w pełnej religijnej wspólnocie[11].

Oglądany w filmie spektakl wydaje się uwypuklać ideę ojcobójstwa. W pierwszej scenie, swoistym „zmartwychwstaniu" Fiodora, ojciec dokonuje prezentacji swoich synów (choć takiej sceny w powieści nie ma, zdania są sparafrazowaną narracją samego Dostojewskiego). Pojawiają się też obie bohaterki kobiece – Gruszeńka i Katarzyna Iwanowna, ale nie odgrywają takiej roli, jak w powieści. Scena kolejna jest już sceną „powieściową", niemniej sceniczna rozmowa Fiodora z Aloszą to parafraza sceny, w której stary Karamazow błaznuje podczas spotkania ze starcem Zosimą. Słowa wypowiedziane przez Aloszę: „Nie kłam. Ten, kto kłamie sam sobie, nie rozpozna prawdy ani w sobie, ani wokół siebie. I przestaje szanować siebie i innych" – są w istocie zdaniami starca Zosimy, którymi upomniał pajacującego Fiodora: „Ten kto sam przed sobą kłamie i własnego kłamstwa słucha, prawdy żadnej już nie widzi, ani w sobie, ani

[11] Ta panchrześcijańska utopia, która coraz wyraźniej dawała o sobie znać w późnych poglądach pisarza, a stała się też jednym z elementów krytyki Kościoła katolickiego zawartej m.in. w *Wielkim Inkwizytorze*, znajdowała swoich krytyków już w czasach Dostojewskiego. Z ostrożnością podchodzili oni do takiego rozumienia chrześcijaństwa. Polemizował z Dostojewskim filozof Konstantin Leontjew. Zwracał uwagę na te wypaczenia także Włodzimierz Sołowjow.

wokół siebie, a przeto szacunek traci dla siebie i dla innych"[12]. To błaznowanie Fiodora ma być unurzaniem w błocie wszystkiego (tak zresztą mówi do ojca Alosza), co wydawać się może szlachetne i czyste. Fiodor jest demonicznym komediantem, a jego błaznowanie zdaje się naśladować Smierdiakow. To Smierdiakow, zrodzony z gwałtu na „klikuszy" – Smierdiaszczej, dziedziczy tę ojcowską skłonność – groteskowe błaznowanie. W ten sposób właśnie często oglądamy go w spektaklu – jak powtarza gesty i słowa ojca, odgrywa swoje ataki epilepsji. Smierdiakow w wizji Hlavicy/Zelenki może być skarlałym obrazem Fiodora, a nie – jak to często bywa odczytywane – Iwana.

W filmie figura ojca zostaje zwielokrotniona. Pojawia się w nim obraz ojca cierpiącego – sztabskapitana Sniegirowa. Niezwykła to postać w powieści. Upokorzony przez Dymitra sztabskapitan korzy się przed Aleksym, ujmując się też za swoim chorym synkiem Iliuszką. Ta poniekąd epizodyczna historia nie jest w powieści przypadkowa i ma swoje wspaniałe rozwinięcie. Dla Dostojewskiego obraz krzywdzonego dziecka jest synonimem ostatecznego zła, znakiem najgłębszej niesprawiedliwości (jako zobrazowanie słów z Ewangelii św. Mateusza [25, 40]: „Wszystko, co uczyniliście jednemu z tych najmniejszych, mnieście uczynili"). Stąd też podobne motywy pojawiają się w jego dziełach stosunkowo często. Sztabskapitan Sniegirow być może upokarza się w oczach Aleksego, poniża i błaznuje („Dość już wreszcie tych błazeństw, niechże się ojciec przestanie krygować, przestanie wyprawiać te głupie błazeństwa, które zdadzą się psu na budę" – mówi jedna z jego córek[13]). Jest to jednak – w odróżnieniu od złowieszczej śmieszności Fiodora – błazenada pozorna. Ów człowiek – umniejszany w oczach własnego synka – wydaje się słaby i bezradny. Jednak dzięki bezwarunkowej miłości swojego dziecka okazuje się wywyższony. Staje się jego duchowym dłużnikiem.

Właśnie tę ojcowsko-synowską relację przenosi Zelenka w świat pozateatralny, czyniąc z niej jeden z filarów swojej filmowej, nie zaś teatralnej „adaptacji". Jedyną postacią, która przez cały czas towarzyszy scenicznym zmaganiom, jest robotnik z huty, z coraz większym zainteresowaniem oglądający fragmenty spektaklu. Wiemy już, że jego synek (chłopiec ma około dziesięciu lat, a więc jest niemal w wieku Iliuszy) spadł z rusztowania i jest bardzo ciężko ranny. Ów polski robotnik staje się więc niejako łącznikiem między dwoma światami, wprowadza w przestrzeń, która w filmie (i jest to element wyłącznie filmowy) uzupełnia brakujące ogniwa spektaklu.

---

[12] Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, przeł. Aleksander Wat, Wydawnictwo Puls, Londyn–Warszawa 1993, s. 54–55.

[13] Tamże, s. 230.

Robotnik z Nowej Huty coraz mocniej angażuje się w to, co ogląda[14]. Jego osobisty dramat staje się też wyzwaniem dla aktorów, którzy nie wiedzą, jak mają się zachować w obliczu takiego nieszczęścia. Jednakże to właśnie on opowiada historię powstania Nowej Huty. Co ciekawe, mówi o tym aktorowi grającemu Iwana. Nie jest to wcale bez znaczenia. Osoba Iwana – być może mniej w filmie wyeksponowana niż byśmy sobie tego życzyli – jest zainfekowana ojcowskim wątpieniem. To Iwan – spośród trzech braci – najbardziej wikła się w aporie dobra i zła. Jest ideologiem poszukującym odpowiedzi na – skądinąd stare – pytanie o zło i niesprawiedliwość w świecie. To pytanie nurtujące Dostojewskiego. Jedno z najważniejszych, które stawia. Jednak nigdy w taki sposób, jak robi to młodszy z Karamazowów. Iwan odrzuca Boga, bo nie może darować mu istnienia zła. Opowiada o łzie skrzywdzonego dziecka, z powodu której należy odrzucić Boga (albo ideę Boga) przyzwalającego rzekomo na tę łzę. Chętnie opowiada o osobach, które z upodobaniem dręczą dzieci (ta scena znajduje się w filmie). Skoro tacy ludzie istnieją, światem rządzi niesprawiedliwość, a taki świat jest dowodem na nieistnienie Boga. Po co, mógłby ktoś powiedzieć, cierpi i umiera Iliusza, po co cierpi i umiera synek polskiego robotnika? Jednak Iwan, odrzucając Boga, głosi jednocześnie, że „jeśli go nie ma, to wszystko wolno". Śni o świecie uwolnionym od cierpienia, a popada w zbrodniczy paradoks wszystkich rewolucyjnych utopistów, uznających, że zbudowanie „raju na ziemi" wymaga ofiar. Skoro Boga nie ma, to człowiek może stworzyć raj tu i teraz, zaoferować innym szczęśliwą egzystencję w doczesnym świecie. Jednak żeby to zrobić, trzeba usunąć wszystkich, którzy stoją na drodze, bowiem taka idea wymaga ofiar. Człowiek wiodący innych ku szczęściu może to zrobić, może dowolnie dysponować życiem innych, bo przecież wszystko jest dozwolone. Moralne hamulce nie istnieją. Albo inaczej – to ów człowiek akceptuje albo odrzuca te hamulce, czyli *de facto* sam tworzy nowe prawa moralne, które są na jego miarę (była to również obsesja Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*). Iwan przypomina człowieka opisanego przez starca Zosimę, który „im bardziej kocha ludzkość, tym mniej kocha ludzi, to znaczy każdego z osobna"[15].

Dostojewski, jak chyba żaden inny z pisarzy XIX wieku, dostrzegał niebezpieczeństwa socjalistycznych – o komunizmie nie pisał wprost, choć go wyraźnie diagnozował – utopii. Miejsce, które pokazuje „Iwanowi" polski robotnik, jest zobrazowaniem takiej wizji świata. Nowa

[14] Film, mimo że jego akcja rozgrywa się w Krakowie, nie był kręcony na terenie przemysłowej Nowej Huty. Podkrakowski kombinat udaje hutę w Hrádku.

[15] Por. Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, s. 69.

Huta nie jest tylko wielkim kombinatem metalurgicznym. Jest nową przestrzenią, gdzie – jak głosi bohater innej powieści Dostojewskiego – na miejsce Boga-człowieka pojawia się Człowiek-bóg[16]. W zestawieniu z myślą pisarza wydawać się to może banalne, jednak takim nie jest, bo podobne koncepcje w bolszewickiej utopii (będącej próbą zbudowania całkiem nowego ładu społecznego i stworzenia nowego człowieka) rzeczywiście istniały. Sowiecki komunizm był eschatologią na opak, czego dowodem miał być na przykład projekt gigantycznego Pałacu Rad zwieńczonego monumentalną figurą Lenina. Zamierzano go zbudować w Moskwie na miejscu zburzonej cerkwi Chrystusa Zbawiciela (ostatecznie, mimo budowy rozpoczętej w 1937 roku, budynek nie powstał). Projekt idealnej przestrzeni urbanistycznej, jaką miała być Nowa Huta odpowiadał potrzebom i stylowi życia nowego człowieka, jak w sławnym śnie Wiery Pawłowny z powieści Mikołaja Czernyszewskiego *Co robić?* Ta powieść powstała na początku lat 60. XX wieku, była literacką wykładnią socjalistycznych i utopijnych poglądów filozofa, a szklany dom ze snu bohaterki – symbolem nowego świata, w którym ludzie żyją w komunistycznej wspólnocie. Dostojewski – jeden z najbardziej wnikliwych i konsekwentnych krytyków tych idei – odpowiedział na wizje Czernyszewskiego *Notatkami z podziemia*.

Projekt Nowej Huty, pomijając element upokorzenia mieszczańskiego i inteligenckiego bastionu, jakim był ówczesny Kraków, był zmaterializowaniem utopijnej idei (projekt Tadeusza Ptaszyckiego odwoływał się do założeń renesansowego miasta idealnego, także do neoklasycyzmu), a wielki kombinat hutniczy – odzwierciedleniem przemysłowej gigantomanii Stalina. Nieprzypadkowo więc nowohucki robotnik opowiada aktorowi grającemu Iwana historię komunistycznego miasta bez kościołów. Spośród braci to właśnie Iwan jest opętany ideą sprawiedliwości społecznej, roztkliwiającym się nad łzą sierotki ideologiem, który – o czym Dostojewski doskonale wiedział – byłby gotów zabić dziesiątki innych sierotek, aby zaprowadzić swój idealny porządek. W filmie nie poznajemy w pełni myśli Iwana. Nie poznajemy opowieści o Wielkim Inkwizytorze, ale przestrzeń przemysłowego kombinatu i jego historia są ich zmaterializowaną konsekwencją. Robotnik zabiera Iwana do hali produkcyjnej. Pod sufitem przesuwają się gigantyczne haki. Z kotła buchają iskry. „To są te haki. To jest piekło" – mówi. Wcześniej Fiodor w rozmowie z Aloszą stwierdza: „Diabły o mnie nie zapomną. Kiedy umrę wezmą haki i za-

[16] Fiodor Dostojewski, *Biesy*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 329.

biorą mnie do piekła. A ja, z kolei, mówię sobie tak: skąd mieliby haki? I z czego. Z żelaza? Gdzie by je wykuli? Mają kuźnię?".

„Piekło" kombinatu zastępuje też inne – małomiasteczkowe. Skotoprigoniewsk, Mokre, to w powieści przestrzeń profanum, ziemskie piekiełko, a jego kręgi odsłaniają coraz głębszą otchłań. Nazwa Skotoprigoniewsk, czyli miejsce akcji *Braci Karamazow*, jest znacząca i pochodzi od rosyjskiego słowa „skot" oznaczającego bydło[17]. Skotoprigoniewsk jest obszarem upadku, grzechu, „zbydlęcenia". Czym innym jest – profanowana przez błaznowanie Fiodora – przestrzeń monastyru, przestrzeń *sacrum*. Bachtin nazywał to zderzenie karnawałowo-misteryjnym[18]. W filmie Zelenki przestrzenią nowoczesnego misterium jest pokomunistyczna huta, a ponieważ została ona kiedyś stworzona jako symbol nowego ładu pozbawionego elementów sakralnych, staje się scenerią zbrodniczego misterium.

„Polskich" akcentów jest w filmie Zelenki nieco więcej. W jednym z fragmentów spektaklu, podczas błazeńskich popisów Fiodora, dochodzi do pozorowanego bluźnierstwa. Fiodor zrywa ze ściany ikonę. W powieści jest to wielka scena Księgi Trzeciej, kiedy „przy koniaczku" ojciec rozmawia ze swoimi synami. „Wiesz, co Iwan, prawdopodobnie sam Pan Bóg tak to urządził. Powiedz no: jest Bóg czy go nie ma? […] Nie, nie ma Boga. Aloszka, jest Bóg? Jest Bóg"[19]. Potem Fiodor wspomina matkę Iwana i Aloszy:

> Ale przed Bogiem, Alosza, że nigdy nie krzywdziłem mojej «klikuszeczki»! Jeden raz tylko, może raz jeden, pierwszego roku: modliła się już wtedy bardzo wiele… dni świątecznych przestrzegała, zwłaszcza maryjnych, i odpędzała mnie stale od siebie wypychając do gabinetu. Myślę sobie: «Wypłoszę z niej tę całą mistykę!» «Widzisz, powiadam, widzisz, biorę twój obraz, o, zdejmę go ze ściany: patrzajże, ty go masz za cudowny, a ja zaraz w twojej obecności plunę na niego i nic się za to nie stanie!…» Jak zobaczyła: Mój Boże, myślę sobie, zabije mnie teraz, ani chybi zabije, lecz ona tylko zerwała się z miejsca załamała ręce, zakryła twarz rękoma, zatrzęsła się cała i runęła na podłogę jak długa… Alosza, Alosza! Co ci jest![20].

Alosza pada na ziemię, powtarza – chyba nieświadomie – reakcję matki. Tę scenę w spektaklu aktorzy odgrywają w obecności przypadkowych – mniej lub bardziej – pracowników huty. Fiodor imituje ją przed synami. W odpowiednim momencie Smierdiakow (w powieści jest nieobecny) zdejmuje obrazek wiszący na ścianie i podaje Fiodorowi. To

---

[17] Adam Pomorski w nowym przekładzie *Braci Karamazow* spolszczył to znakomicie jako Spędobydlińsk.

[18] Por. Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 271.

[19] Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, s. 155–157.

[20] Tamże, s. 159.

zdjęcie Jana Pawła II. Kiedy robotnik opowiada Iwanowi o powstaniu Nowej Huty, wspomina o buncie robotników i obronie krzyża z początku lat 60. XX wieku. Nie wspomina jednak o kościele, który powstał jako zwieńczenie tej obrony, sławnej nowohuckiej Arce Pana, której budowa rozpoczęła się pod protektoratem ówczesnego metropolity krakowskiego Karola Wojtyły. Ten subtelny kontrapunkt znów uzupełnia wymowę spektaklu i wydobywa element bynajmniej powieści nieobcy.

Gwałtowna niechęć Dostojewskiego do Polaków daje o sobie znać w kilku jego powieściach (nie tylko w *Braciach Karamazow*). Dawny ukochany Gruszeńki to Polak, sportretowany, jak zawsze u Dostojewskiego, jak pyszałkowaty kabotyn. Rozbudowana scena w Mokrym w spektaklu ogranicza się niemal wyłącznie do postaci Polaka, Mitii i Gruszy. Charakter zabawy ma podkreślać wprowadzona tam osoba pianisty. Wydaje się to oryginalnym pomysłem Zelenki. Pianista (w tej roli znany w Krakowie Jerzy Brożek) śpiewa. Co? Otóż scenie w Mokrym towarzyszą słowa znanej polskiej piosenki z dwudziestolecia międzywojennego: „Więc pijmy wino szwoleżerowie/Niech smutki zginą w rozbitym szkle/Gdy nas nie będzie, nikt się nie dowie/Czy dobrze było nam, czy źle". Pieśń do słów Włodzimierza Gilewskiego była jednym z popularniejszych utworów wojskowych międzywojnia. Jakkolwiek powstała w 1926 roku i zawiera pewien element dezynwoltury, to jakoś nie sposób jej nie skojarzyć z największym triumfem polskiego wojska w latach 20. XX wieku, a mianowicie z wygraną wojną polsko-bolszewicką. Być może (raczej na pewno) nie było to intencją Zelenki, dla którego, jak dla większości europejskich czytelników, niechęć Dostojewskiego do Polaków pozostaje marginalna. Niekoniecznie rozumieją oni, że – jak powiada Jerzy Stempowski, widząc jej przyczyny w pobycie pisarza na katordze – spotykani przez niego:

> zesłańcy Polacy nie byli zgubieni bez nadziei, akceptowali bowiem pocieszenie mistyczne w mesjanizmie, które, podobnie jak wszystkie inne konsolacje, Dostojewski odrzucał. Dlatego im straszliwsza była męka Polaków na katordze, im bardziej niepocieszone zdawało się być ich cierpienie, im podobniejsi zewnętrznie stawali się do potępionych bez ratunku – tym bardziej w oczach Dostojewskiego, w myśl jego założeń moralisty, stawali się fałszywymi potępieńcami, bezprawnie apelującymi do tej wielkiej litości, jakiej żądał on dla swych bohaterów z Podziemia. Stąd nuta fałszu, która zjawia się zawsze w jego konstrukcji Polaków. W powieściach jego są oni zawsze fałszywymi cierpiętnikami, fałszywymi hrabiami […], fałszywymi magnatami[21].

[21] Jerzy Stempowski, *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, [w:] tenże, *Chimera jako zwierzę pociągowe: 1926–1941*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001, s. 87–88. Wydaje się, że Stempowski ma rację tylko do pewnego stopnia, zbyt mocno akcentując moralne przyczyny tej niechęci. Pisarz wcale nie był wolny od mesjanizmu, tylko upatrywał go gdzie

Reżyser akcentuje ów „polski" element, dokonując – świadomie bądź nie – przewrotnej interpretacji antypolonizmu pisarza.

W najpełniejszym wymiarze wizja Zelenki/Hlavicy jest jednak – o czym już pisałam – opowieścią o ojcostwie – zwyrodniałym i tragicznym. Podczas wizyty w monastyrze, przestrzeni *sacrum*, Fiodor Karamazow mówi przecież o sobie „kłamałem ci ja, kłamałem przez całe swoje życie, o każdej godzinie, każdego dnia. Zaprawdę, kłamstwem jestem i ojcem kłamstwa"[22]. To zdanie – parafraza słów Chrystusa o diable, które podaje św. Jan – w Ewangelii poprzedza inne: „Wy macie diabła za ojca i chcecie spełniać pożądania waszego ojca. Od początku był on zabójcą i nie wytrwał w prawdzie, bo prawdy w nim nie ma" (J 8, 44). A zatem Fiodor „infekuje" swoich synów, ojcobójstwo – realne czy wyobrażone – jest właśnie skutkiem tej infekcji. Synowie spełniają pożądania ojca. Dymitr, pozornie najbardziej do niego podobny, ostatecznie przezwycięża tę pokusę, Iwan odrzuca moralność, infekując z kolei Smierdiakowa. Reżyser podkreśla to sceną, w której „ożywiony" trup Fiodora powtarza razem z Iwanem kwestię: „wszystko jest dozwolone". Ojciec pojawia się wtedy jako diabeł, ów „koszmar Iwana Fiodorowicza". Z zaklętego kręgu pozornie wydaje się wyrywać Aleksy, jednak wiemy, że w planowanej dalszej części powieści to właśnie on miał porzucić klasztor i dokonać zamachu na cara. A carobójstwo w moralnym porządku Dostojewskiego było religijnym ojcobójstwem, realną konsekwencją odrzucenia Chrystusa. „Czterech synów Karamazowa nosi bez wyjątku carskie imiona: Dymitr, Iwan, Aleksy i Paweł" – pisze Adam Pomorski:

> Dymitr, małoletni syn Iwana Groźnego, zamordowany w Ugliczu, powracać miał później w niekończącej się procesji Samozwańców. Iwan […] miał poprzednika w osobie Iwana IV, „już w niemowlęctwie wyzutego z purpury", uwięzionego w Twierdzy Pietropawłoskiej za rządów Elżbiety, córki Piotra, a po dwudziestu latach zgładzonego z rozkazu Katarzyny II […]. Aleksy zawdzięcza imię nie tyko synowi pisarza […], ale też synowi i dynastycznemu dziedzicowi Piotra I, zgładzonemu z rozkazu władcy za związki z tradycjonalno-religijną opozycją. Wreszcie Paweł (Smierdiakow) ma patrona w osobie uduszonego przez spiskowców wstęgą orderową „potwora" na tronie – Pawła I[23].

Synowie Fiodora mają zatem patronów w odrzuconych carewiczach i – jak Smierdiakow – w osobie cara-despoty, który jako jedyny realnie podnosi rękę na ojca.

---

indziej. Mesjanizm był dla niego związany z powołaniem rosyjskiego ludu, narodu „bogonoścy" – jak to określał.

[22] Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, s. 55.

[23] Adam Pomorski, *Straszna zbrodnia w Spędobydlińsku…*, s. 47–48.

Scena zabicia ojca jest w spektaklu/filmie bardzo efektowna i przejmująca. Znakomicie zmontowana, rytmizowana dźwiękiem maszyn i uderzeniami Dymitra, który trzyma pręt i uderza o metalową powierzchnię, zamienia się w pełen napięcia koszmar. Smierdiakow symuluje atak epilepsji, zaś za każdym uderzeniem Dymitra twarz Fiodorowa przesuwa się po szybie, zostawiając na niej ślady krwi. Wygląda to jak rozbite na części zeznanie Dymitra w sądzie, który rzeczywiście uderzył prętem, ale nie ojca, tylko służącego Grzegorza. Za to Fiodor został zabity uderzeniem mosiężnego przycisku. Morderca Smierdiakow opowiada o tym Iwanowi.

Opowieść o ojcostwie zwyrodniałym po raz kolejny dopełnia się w ojcostwie tragicznym, a wybuch rozpaczy sztabskapitana Sniegrowa po śmierci syna jest w pewien sposób ukoronowaniem filmu (pogrzeb Iliuszy również kończy powieść, jest jej znaczącym epilogiem). Właśnie w tej scenie dwa światy – świat spektaklu i świat realny, zazębiają się najbardziej. „Iliuszeczka umarł. Boga nie ma. Mówię, Boga nie ma!" – krzyczy Sniegirow „Proszę przestać! Mężny człowiek powinien umieć znieść wszystko" – prosi go Alosza. W powieści jest jednak inaczej. Podczas pogrzebu Sniegirow pada na ziemię i szlocha „Ojczulku, Iliuszeczka, drogi ojczulku". Zdanie, które w filmie pada z ust Aloszy, w powieści wypowiada Kola, jeden z chłopców towarzyszących chorobie i śmierci Iliuszeczki[24]. Obserwujący spektakl robotnik, który już wie, że jego synek nie przeżył wypadku, sam pogrąża się w rozpaczy. Sniegirow krzyczy: „Panie Karamazow, czy to prawda, że w dniu ostatecznym zmartwychwstaniemy. I ożyjemy, i zobaczymy się wszyscy?". „Na pewno zmartwychwstaniemy, na pewno się zobaczymy" – odpowiada Alosza (w powieści ten dialog również nie toczy się między Aloszą a Sniegirowem, lecz między Aloszą i chłopcami). Wtedy właśnie pojawia się to „coś". Pełznie po podłodze między żelastwem. Gad z ogonem, stwór, którego widzi zrozpaczony ojciec. Może wtedy przychodzi mu do głowy myśl o samobójstwie. Zrobi coś, czego nie ważył się zrobić Sniegirow, ale co zrobił ojcobójca Smierdiakow, wieszając się jak Judasz. Popełnia samobójstwo. Czy ojciec zabija się z rozpaczy? A może dlatego, że „wszyscy się zobaczymy"? Gad, upostaciowanie zła, przynosi więc destrukcję. Doprowadza do samobójstwa zrozpaczonego ojca, który słyszy krzyki ojca wątpiącego. Wszystko jest dozwolone, skoro Boga nie ma i cierpią dzieci, z zaklętego kręgu cierpienia nie ma wyjścia. Cierpienie dzieci, ich śmierć (spektakl przypomina wiele fragmentów powieści, w których jest mowa o dziecięcych tragediach) dla Iwana jest powodem odrzucenia Boga. Nieprzypadkowo po scenach z rozpaczającym Sniegiro-

[24] Por. Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 2, s. 472.

wem w filmie pojawia się rozmowa z ojcem-diabłem, w której obaj krzyczą „wszystko jest dozwolone". Jednak powieściowy Sniegirow płacząc, nazywa swojego zmarłego synka „ojczulkiem". Dziwne określenie sugerujące duchowe synostwo ojca, drogę do odrodzenia dzięki ofierze śmierci i choroby dziecka. W filmie tego nie ma. Jest rozpacz i samobójstwo. Bo dziecięca śmierć oburza tylko tych, którzy nie przyjmują, „że światłość występuje nie tylko na powierzchni, może zajaśnieć w czarnej otchłani i jest to autentyczna światłość"[25]. Uznajmy, że tą otchłanią są pozostałości hutniczego kombinatu w mieście bez Boga.

Bibliografia

Druki zwarte

Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Bierdiajew Mikołaj, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004.

Dostojewski Fiodor, *Biesy*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004.

Dostojewski Fiodor, *Bracia Karamazow*, t. 1–2, przeł. Aleksander Wat, Wydawnictwo Puls, Londyn–Warszawa 1993.

Evdokimov Paul, *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. Adriana Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.

Mikiciuk Elżbieta, *Teatr Paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow" i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009.

Pomorski Adam, *Straszna zbrodnia w Spędobydlińsku*, [w:] tenże, *Z dziejów ideowych literatury rosyjskiej*, Wydawnictwo Open, Warszawa 2004, s. 34–49.

Stempowski Jerzy, *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, [w:] tenże, *Chimera jako zwierzę pociągowe: 1926–1941*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2001, s. 71–91.

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony filmowi Petra Zelenki *Bracia Karamazow*, który miał powstać w otoczeniu kombinatu w Nowej Hucie (naprawdę krakowską hutę gra tu czeski Hrádek), gdzie przebywa grupa czeskich aktorów wystawiających spektakl na podstawie powieści Dostojewskiego. Zelenka wykorzystał autentyczny spektakl przygotowany przez Lukáša Hlavicę dla praskiego Teatru Dejvickiego (premiera w 2000 roku). Koncepcja Zelenki opiera się więc na znanej konwencji „teatru w filmie", w której elementy sceniczne przeplatają się

[25] Mikołaj Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, s. 32.

z realnym życiem, a wydarzenia autentyczne dopełniają fragmenty teatralnej inscenizacji. Zelenka wykorzystuje spektakl *Braci Karamazow*, który w ujęciu jego twórców skoncentrowany jest na motywie ojcobójstwa, a także na samej postaci Fiodora Karamazowa, wprowadzając go w przestrzeń pokomunistycznego skansenu. To zderzenie wielkiej przypowieści o grzechu ze zdesakralizowanym – w założeniu – symbolem komunistycznej dominacji tworzy główny element wizji filmowej dopełnionej losami aktorów i widzów tego inscenizacyjnego eksperymentu.