

HALINA BRZOZA
Poznań

PRZYPowieść O WIELKIM INKWIZYTORZE JAKO PSEUDOPRZYTOCZENIE „IMPROWIZOWANEGO POEMATU” W „BRACIACH KARAMAZOW” FIODORA DOSTOJEWSKIEGO

Wielka — nie tylko pod względem formatu gatunkowego i rozmiarów tekstu, lecz także zawartości myślowej — powieść *Bracia Karamazow* wyróżnia się zmiennością literackich form podawczych i dość szczególną strukturą narracji, dzięki czemu zdaje się ona prezentować jako całość genologicznie niedookreślona, otwarta. Jako taka powieść Dostojewskiego jawi się odbiorcy jako „organizm” dynamiczny i skomplikowany, bo złożony z wielu sekwencji i jakoby odrębnych „wypowiedzi cudzych”, tzw. „opowieści przytaczanych”. Owe quasi-autonomiczne całości narracyjne mnożąc punkty widzenia i zwiększając dystanse między podmiotem a światem literackim ustanawiają w tym utworze liczne dodatkowe wymiary ideowe i wyrafinowane gry semantyczne, tak że można je traktować jako odrębne i „skończone”, acz nierozzerwalnie związane z całością dzieła (tekstu), „małe formy literackie”. Są to — pomijając już dłuższe opowieści i „spowiedzi” poszczególnych bohaterów, stające się środkiem ich autocharakterystyki — wbudowywane w tkanę narracyjną całości dzieła, pseudoprzytoczenia i pseudoimprowizacje, pseudorelacje i pseudocytaty, niby-sprawozdania i podsumowania, quasi-rejestracja wrażeń i niby-prywatny komentarz faktu, a także autentyczne cytaty tekstów cudzych, czasem — fragmentów dzieł ogólnie znanych i znajdujących się w tzw. „obiegu kulturalnym” danej epoki i kraju. I tak np. autentyczny tekst obcy: *Hymn do radości* F. Schillera, a także teksty przypisywane autorom fikcyjnym (tj. niektórym pierwszoplanowym postaciom powieści), jak Improwizowany przez Iwana „poemat” *Wielki Inkwizytor*, czy opowieści zebrane w jeden cykl: *Z rozmów i pouczeń starca Zosimy*, funkcjonują w powieści Dostojewskiego jakby niezależnie od swego naturalnego kontekstu: dużej formy literackiej jako tekstu ogarniającego. Powołane do życia przez „nadrzędne” czynniki sprawcze owe całości narracyjne podlegają równocześnie co najmniej dwom formotwórczym układom odniesienia, które uruchamiają różne plany ich widzenia i rozpatrywania od strony wyznaczników gatunkowych. Jako funkcjonujące wewnątrz skomplikowanego „organizmu” wielkiej powieści są one genetycznie związane z jej powstaniem, określonym przez intelektualny potencjał sprawczy i cel. Równo-

cznie jednak — zwłaszcza w przypadku autentycznych tekstów cudzych — małe formy, tj. owe wmontowane w strukturę całości dzieła powieściowego „enklawy” narracyjne i semantyczne — jako inspirowane innymi czynnikami ideowo-estetycznymi — podlegają też odrębnym normom gatunkowym. Własne wewnętrzne dyrektywy ideowe determinują realizację takich a nie innych wzorów strukturalnych pewnego wariantu gatunkowego, sugerujących taki a nie inny klimat oraz typ artystycznej i estetycznej ekspresji. Tak więc polaryzacja odniesień i powiązań ideowo-intelektualnych oraz estetyczno-genologicznych uwarunkowań, związków wewnątrztekstowych i uzależnień kontekstowych dobrze służy sprawie dynamiczności komunikacyjnej owych „małych form literackich”, wpisanych w „macierzysty” tekst ogarniający wielkiej powieści, w tym — powieści Dostojewskiego *Bracia Karamazow*. Modernizacja i funkcjonalna aktualizacja wielkiej formy powieściowej wszak koreluje ze zjawiskiem nieustannych reinterpretacji dzieł, zwłaszcza tych nasyconych problematyką ponadhistoryczną, ogólnoludzką i zawierających uniwersalistyczne aspekty ujęcia treści¹. A do takich przecież dzieł literatury ponadnarodowej, a nawet światowej należą wszystkie większe dzieła Dostojewskiego, zaś spośród wszystkich innych najczęściej wymienionych cech zawiera obfitująca w „opowieści przytaczane”, ostatnia (zresztą nieukończona) jego powieść: *Bracia Karamazow*.

Posiadająca „zdolność anektowania i asymilowania innych gatunków” powieść jest też zdolna stać się „skutecznym instrumentem komunikacji społecznej” jako że sposoby i środki oddziaływania jej na odbiorcę — poprzez formy podawcze — bywają różne (niekoniecznie czysto literackie): od pamiętnikarsko-kronikarskich zapisów wrażeń i faktów — do traktatowej refleksji o świecie i istic psychoanalitycznych roztrząsań stanów wewnętrznych człowieka. Samo wszak pojęcie powieści wskazuje generalnie na poznawczy stosunek podmiotu do rzeczywistości (wtórnie zaś na mechanizmy konstrukcyjne) i ma raczej „więcej znamion rodzajowych niż gatunkowych”, z czym zresztą wiąże się labilność konstrukcyjna formy powieściowej przy jej dużej stabilności strukturalnej².

Cechami takimi powieść Dostojewskiego rozporządza w stopniu wysokim, acz posiada jeszcze szereg innych właściwości, wymagających szczegółowego rozpatrzenia i zinterpretowania — nie tylko w aspekcie problematyki genologicznej. Sam w sobie status istnienia i funkcjonowania małej formy w prozie powieściowej rosyjskiego klasyka określony jest przez jej „kontekstowość” i szeroką problematykę teoretyczną kontekstu oraz kontaktu w sferze bytu osobowego i społeczno-kulturowego człowieka, który wytwarza i przyswaja wartości, a więc — człowieka-twórcy oraz odbiorcy. W sferze pragmatycznej ogólnego układu komunikacyjnego: twórca — tekst — odbiorca w immanentnych grach ideowo-estetycznych powieści Dostojewskiego ma miejsce jakaś szczególna elastyczność,

¹ Zob. J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, rozdz. I: „Uwarunkowania pozaliterackie”, s. 18—20.

² Por. J. Trzynadłowski, *Powieść. Teoria i historia, rodzaj i gatunek*, „Prace Polonistyczne”, 1980, ser. XXXVI, s. 153—157.

niezwykła dynamika semantyczna struktury narracyjnej, która umożliwia jednocześnie uruchomienie kilku kanałów wielokierunkowego przepływu informacji kulturowej. Kilkuwarstwowe i wielostronne, często wręcz odwracalne asocjacje znaczeń i subtelnych odcieni sensów różnych „wtrętów”: małych form tekstowych układają się tu w tak dynamiczne struktury semantyczne, że możliwe się staje nie tylko swobodne wyartykułowanie, „eksplozja” myśli, lecz też jej wchłonięcie, „implozja”, bowiem w sytuacji odwracalnego ruchu „łańcuchowych” skojarzeń i krzyżowania się wymiennych, obustronnych reakcji nadawczo-odbiorczych znajduje miejsce pogłębiona hermeneutyka symboli. Dyrektywny, „ogarniający” tekst formy dużej, powieściowej wytwarzając dynamiczne systemy obustronnych relacji z substancją znakowo-semantyczną małej formy konstytuuje pewien „współczynnik interpretacji”, dający się objąć teoretyczno-literacką kategorią intertekstualności, która — rozważana „w skali pewnego typu tekstów” — łączy się z problematyką genologiczną, zaś — „analizowana jako element przemian i ewolucji” — ujawnia swój wymiar historycznoliteracki³.

Nastawienie twórczości literackiej (i w ogóle artystycznej) na odbiór i — dalej — interpretację leży zresztą w samej naturze wypowiedzania się i w istocie wypowiedzi, a więc też — i tekstu kulturowego, i dzieła sztuki. Jak podkreśla przy tym P. Ricoeur, sama intencja autora dzieła „nie jest tożsama z jego przeżyciem psychologicznym, z jego doświadczeniem, ani z doświadczeniem wspólnoty, nie dającej się nigdy ogarnąć, ponieważ zawsze jest już ustrukturuwana przez swoją wypowiedź”. A z kolei owa wypowiedź, jak wiadomo, jest całkiem naturalnym podjęciem jakiejś tradycji, zaś — odpowiednio — interpretacja staje się podjęciem tejże wypowiedzi, a zatem — „interpretacja zajmuje się tradycją i sama tworzy tradycję”⁴.

Kształtujący się w ten sposób „łańcuch zależności” — według Ricoeura — daje się odwracać: „tradycja — tekst — interpretacja” oraz „tekst — interpretacja — tradycja” lub też „interpretacja — tekst — tradycja”.

Jak z powyższego wynika, zakodowane w samej strukturze dzieła (tekstu wypowiedzi artystycznej) możliwości interpretacyjne jego treści określają tychże treści znaczenia w ramach immanentnej „pracy sensu”, korygowanej przez tradycję interpretację, czego wynikiem staje się „tekst aktualny” (dzieło).

W świetle tych spostrzeżeń francuskiego filozofa bardzo interesującym materiałem dla badacza-humanisty powinny się stać właśnie utwory powieściowe Dostojewskiego. Z punktu widzenia pogłębionej analizy historycznoliterackiej, zakładającej operacje hermeneutyczne na złożonych układach symboli i znaków kulturowych, zdolnych do ideowego i historycznego „samoprzekroczenia”, a konstytuujących pole znaczeń intertekstu, możliwe jest dotarcie do tych wymiarów bytu dzieła, które wydobywają sam ów współczynnik interpretacji — określający się jako kategoria intertekstualności. Należy w tym celu właśnie

³ M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, LXXVII, 4, s. 99.

⁴ P. Ricoeur, *Egzegeza i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, „Pamiętnik Literacki”, 1980, 3, s. 318—319.

poddać obserwacji — w procesie hermeneutycznych rozpoznaię cięgu figur (przekształceń) artystycznych — szereg symboli źródłowych, obrazów i gestów „wiecznych”, dobrze znanych oraz replik i znaków, które „dźwigając pewne nadmiary znaczeniowe” zdają się wznosić ponad skonkretyzowane historycznie (w odpowiednim wymiarze religijno-kulturowym) struktury i kody rytualne. Podjęcie tego typu działań hermeneutycznych przez badaczy ułatwia — zwłaszcza w przypadku powieści *Bracia Karamazow* — sam autor przez zaprojektowanie odpowiedniego modelu genologicznego dzieła. Poprzez korelację immanentnych form małych z nadrzędnym tekstem wielkiej formy (powieści-tragedii, a zarazem powieści-traktatu i powieści-dyskursu, powieści profetycznej oraz — powieści — „systemu odsłaniającego” i powieści — terapii moralnej) w symbolicznej przestrzeni tekstu dzieła wytwarzają się i zacierają na przemian liczne pola napięć różnych sfer sensów, rodzą się i umierają symbole, powstają i rozpadają się w dramatycznej walce wartości. Także pośrednie oddziaływanie na siebie małych form, wrosniętych w tkankę powieściową *Braci Karamazow*, wytwarza dość szczególną sytuację komunikacyjną wewnątrz całości kompozycyjno-stylistycznej dzieła. Rozrastająca się dzięki tym „drobnoustrojom formalnym” struktura semantyczna powieści ujawnia kilka naraz centrów, które organizują wielopoziomowe pole znaczeń i wytwarzają równocześnie mechanizmy odbiorczo-interpretacyjne, a więc — naprowadzają potencjonalnego czytelnika na pewne tropy ułatwiające mu wniknięcie w kontrowersyjne przesłanie ideowe Dostojewskiego. Tak oto cytowany przez Dymitra Karamazowa Aloszy *Hymn do radości* Schillera stanowi jakieś niezwykle motto do chaotycznej i przejmującej *Spowiedzi gorącego serca*: ekshibicjonistycznego wynurzenia duchowego (w potoku pogmatwanych słów i obrazów) samego starszego brata, szukającego zrozumienia u najmłodszego. Równocześnie ten autentyczny cytat wypowiedzi cudzej: sztandarowego niemieckiego romantyka z okresu „burzy i naporu”, autora *Zbójców*, wiąże się swoiście z paraboliczną „legendą” o Wielkim Inkwizytorze oraz — z przedśmiertną opowieścią starca Zosimy na temat własnego nawrócenia się. Wzór harmonii jako klucz do gmachu szczęśliwości i społecznego „porozumienia stron” funkcjonuje w tych trzech „opowieściach-przytoczeniach” w sposób różny, uzależniony od mechanizmu tworzenia subiektywnej logiki, podporządkowanej wyjściowym aksjomatom. Cały misternie budowany gmach szczęścia, oparty na porządku zgody w tych trzech kolejnych „przytoczeniach” uzależniony jest od założenia na samym początku — w roli kamienia węgielnego — pewnej prawdy moralnie koniecznej i społecznie uzasadnionej oraz dającej się potwierdzić w religii. Przy podważeniu tejże prawdy i odwróceniu jej społeczno-religijnego uzasadnienia zmienia się funkcja początkowego założenia pewnej wartości, co pociąga za sobą rozchwianie całej tej misternej architektury twierdzeń i perswazji oraz grozi runięciem idealnej struktury szczęścia „głowę w dół”. Tak oto źródłowa wartość radości (Schiller) i szczęścia odjęcia odpowiedzialności (Iwan — Wielki Inkwizytor), a także — szczęścia i dobra z góry założonego (starzec Zosima) przy zmianie punktu widzenia na przeciwny przemienia się w swe zaprzeczenie: radość życia — w naturalny dramat istnienia (u Schillera), szczęście braku odpowiedzialności —

w tragizm zniewolenia (u Inkwizytora), a dobro założone — w dramat niespełnienia (u Zosimy). Jak widać, owe quasi-autonomiczne całości narracyjne w powieści Dostojewskiego rzutują na siebie nawzajem, a kolejne odniesienia i krzyżujące się relacje między nimi ustanawiają pewną płaszczyznę ruchu myśli, korelujących z fundamentalną ideą dzieła. Jest to pytanie o możliwość istnienia absolutów: dobra i szczęścia (wariantu „pięknego” i „wzniosłego”) w przestrzeni kontaktów międzyludzkich, a więc — na poziomie relacji: Ja — Drugi.

Nie jest zapewne przypadkiem, iż owo wyodrębnienie w strukturze powieści immanentnych „małych form” stwarza (poprzez zaznaczenie ich w tkance narracyjnej) odpowiedni dystans kreacyjny, który pozwala bądź to uznać je za „słowo cudze” (w rozumieniu Bachtinowskim), bądź — za integralny element strukturalny dzieła Dostojewskiego — przeznaczony do stymulacji bogatej gry semantycznej na obrzeżach tych „wysepek wypowiedzi-uzupełnień”. Wszak liczne opowieści-przytoczenia także i w innych utworach tego autora funkcjonują wyraźnie jako „cytaty” (realne lub fikcyjne) wypowiedzi, a więc — też myśli, przeżycia i w ogóle świadomości „kogoś innego”. Ponieważ ów „ktoś inny”, tj. inny człowiek, a więc Drugi istnieje i nie jest do uniknięcia na horyzoncie naszego doświadczenia, to i mowa — jako czynność komunikacyjna — nie może zawisnąć w obojętnej próżni, lecz winna być adresowana do innej mowy. Pociąga to za sobą dalsze konsekwencje logiczne, jako że „źródłowe doświadczenie Drugiego” oraz sposobu, w jaki jest on obecny w określonej wypowiedzi, który jest równoczesny z podstawowym „faktem lingwistycznym”, nieuniknienie zakłada i rozwija w nas koncepcje osoby tego Drugiego. To ostatnie z kolei pociąga za sobą nieuchronnie zajęcie odpowiedniej (uzasadnionej — przynajmniej w obrębie rzeczywistości językowej) postawy wobec tej osoby, a zatem — równocześnie kreuje specjalny, etyczny wymiar mowy⁵.

Tylko człowiek wśród istot żywych — jak podkreślał Arystoteles — posiadał *logos* (czyli rozum, myślenie i język oraz pojęcie i prawo), by mógł ujawniać innym, co jest korzystne, a co szkodliwe, słuszne czy niesłuszne. „Korzystne lub szkodliwe — wyjaśnia H. G. Gadamer — jest coś, czego pożąda się nie dla niego samego, lecz dla czegoś innego — coś, co służy do dostarczenia czegoś czego nie ma”. Osobliwością człowieka jest zatem „poczucie przyszłości” — oraz możliwość tworzenia wspólnoty pojęć i myśli, unormowanego życia społecznego⁶.

Do istoty języka należy zatem owa pamięć oraz od-kartezjańska samoświadomość (czy samowiedza), a także i „przepastna nieświadomość”, dzięki czemu człowiek nie tylko mówi, lecz też nabiera dystansu do tego, że mówi, a także — konieczność mówienia „do kogoś”, poczucie wspólnoty, co wyraża się w rozmowie (której patronuje jakiś duch: dobry lub zły, porozumienia lub obcości).

⁵ Por. H. G. Gadamer, *Semantyka i hermeneutyka*, przeł. K. Michalski, [w:] *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb. i wstęp: K. Michalski, Warszawa 1979, s. 111, 112—113; Por. F. Jacques, *Mowa okaleczona*, przeł. J. Życiński, „Znak”, 1982, 4, s. 273.

⁶ H. G. Gadamer, *Człowiek i język*, [w:] *Rozum, słowo, dzieje...*, s. 47—48.

„Wszystko, co domniemane — przypomina Gadamer — da się zasadniczo powiedzieć”, także to, co iluzoryczne, fałszywe. W grze „tak” i „nie” gubi się przestrzeń nieskończonej (zawsze dającej się podjąć) rozmowy, jako że Ja nie jest podmiotem języka, a językowa wykładnia świata poprzedza zawsze wszelką myśl i wszelkie poznanie ⁷.

„Zadomowiony w języku jak w świecie” człowiek uczy się mówienia i zdobywa pojęcia ogólnę w procesie „przepływu zmiennych wrażeń” (tj. następujących po sobie zjawisk) opierając się na „jedności doświadczenia ludzkiego”. Ową jedność doświadczenia zawdzięcza ludzkość zdolności człowieczej do zachowywania „śladów”: pamięci. Z aktów rozpoznania jakiegoś elementu wspólnego (a więc — z doświadczeń zdobywania wiedzy) rodzi się zdolność do abstrahowania, myślenie i wiedza ogólna ⁸. Tak więc, według Gadamera, pamięć (intelektualną i kulturową) należy traktować jako swoistą „archeologię wiedzy” — trwały „ślad” strukturalny, pozostający po ruchu następstwa i nakładania się wielu ludzkich doświadczeń.

I tak można — posługując się mową — różnie orzekać, co jest korzystne lub szkodliwe, trudno zaś jest oddzielić za pomocą klucza językowego realność prawdziwą od iluzorycznej, prawdę od fałszu. Rzeczywistość językowa wszak, nadzwyczaj uniwersalna, poprzez swą abstrakcyjność ułatwia stworzenie tzw. wiedzy ogólnej oraz pozwala nią rozporządzać poprzez trzy stopnie operowania mową w celu wyjaśnienia interesujących nas faktów: opis, analizę oraz interpretację. Możliwość powstawania różnych wariantów interpretacyjnych jakiegoś zjawiska (czy zjawisk) jako rezultat znakowo-symbolicznego charakteru każdej, bodaj najmniejszej części wypowiedzi językowej należy do zdobyczy człowieka jako owego Arystotelesowego „posiadacza logosu”, ale także stwarza niebezpieczeństwo nadużycia mowy w stosunkach międzyludzkich, stworzenia fałszywej świadomości i powstania błędnej samoświadomości. Nadużycie mowy i wypaczenie istoty rozmowy, zachwianie stosunków partnerskich i narodzenie się „przemocy słowa” kreuje ową „mowę okaleczoną”, którą F. Jacques łączy z etycznym wymiarem mówienia i mowy.

Autora *Braci Karamazow* interesuje niezmiernie — obok licznych faktów rzeczywistości ludzkiej (zewnętrznej i wewnętrznej: psychicznej) — sama rzeczywistość językowa i owe „fakty lingwistyczne”, mowa, mówienie oraz różnego rodzaju „stosunki mowne”. Głównie problematyka związana z „przemocą słowa”, tj. wytwarzaniem m. in. fałszywej świadomości, oraz ruchu informacji w ramach pewnego „porozumienia stron” i budowania dialogu, a także wszelkiej innej czynności komunikacyjnej (mowy) w obszarze etycznego wymiaru mówienia, mowy i języka, przykuwała uwagę Dostojewskiego, zawsze chętnie konfrontującego opowiedziane z opowiadanym, narrację z narratorem, mówienie z zawartą w tej czynności informacją ⁹. Zwłaszcza powieści *Biesy*, *Młodzik* i *Bracia Kara-*

⁷ Zob. *ibidem*, s. 50—51, 52—54.

⁸ *Ibidem*, s. 51—52.

⁹ Por. D. Kiraj (Gyula Király), *Motiwirowannaja nieadekwatnost' powiestwowatielnogo*

mazow dostarczyły wiele materiału obserwacyjnego w zakresie badania zjawisk, objętych sferą interpretacji i w ogóle problematyką hermeneutyczną, jak np. hermeneutyką pytań, milczenia czy „okaleczonej mowy”, jak zjawiskami zapamiętywania oraz zjawiskową i pojęciowo-teoretyczną istotą pamięci, a także tradycji kulturowej i samej kultury.

W utworach rosyjskiego klasyka w związku z tym wiele jest miejsc szczególnie semantycznie nacechowanych, ideowo doniosłych i przy tym — estetycznie niezbędnych. Zróżnicowanie artystycznych form podawczych oraz wyodrębnione całości narracyjne, przekształcające się w trakcie lektury w samodzielne teksty „cudze”, służą bardzo dobrze sprawie podjęcia przez pisarza i zaakcentowania problemów hermeneutycznych, które same dla siebie określają charakter poznawczo-pedagogiczny i estetyczno-ekspresywny wspomnianych dzieł Dostojewskiego oraz całej jego spuścizny twórczej. Służy to wszystko także sprawie określenia samego w sobie sposobu filozofowania i kształtowania filozoficznej i kulturowej samoświadomości pisarza, oraz wytwarzania tzw. „pamięci dyskursu” (poprzez odbiór licznych informacji „z zewnątrz” i tekstów „cudzych”), która odznacza się szerokim zasięgiem przyswajania wiedzy i oddziaływania kulturowego. Powstałe w taki sposób spiętrzenia informacji — w postaci rozbudowanych struktur semantycznych — służą zarówno utrwaleniu tradycji językowo-kulturowej, jak i wypracowaniu zjawisk nowych, apelujących do możliwości odbiorczych człowieka współczesnego.

Sygnalizuje także ów układ „wbudowywania się” tekstu w tekst (czy — wypowiedzi w wypowiedzi) nieograniczony charakter ludzkiej rozmowy, podkreślany przez Gadamera. Determinuje tenże charakter znaczenie kulturowe dużej formy literackiej, obranej przez Dostojewskiego jako wzór gatunkowy najbardziej uniwersalny (dzięki szczególnej pojemności semantycznej i znakotwórczej produktywności). Ponieważ — jak zauważa I. Culler — nie można mówić o „momencie początkowym istnienia wypowiedzi lub tekstu”, jako że zależą one od wcześniejszego istnienia kodów i konwencji (zaś owa „uprzedniość” i „zatarty rodowód” należą do samej natury kodów)¹⁰, znajomość ich stanowi o posiadanej przez podmiot twórczy wiedzy. „Ten podmiot, który zbliża się do tekstu — stwierdza R. Barthes — sam już jest wielością innych tekstów, kodów nieskończonych lub, dokładniej, utraconych (takich, których źródło zostało zapomniane)”¹¹. Fakt niewyjaśnionej „zrozumiałości” nowych wypowiedzi literackich zależy od kodów intertekstualnych, a więc — od owego „już” widzianego, czytanego, przeżytego, zrobionego, a także od uczestnictwa nowego dzieła w „pewnej przestrzeni wypowiedzeniowej” i odniesienia do kodów, które stanowią „potencjalną formalizację tej przestrzeni”¹².

i narratiwnego w siuzetie romana Dostojewskiego „Biesy”, w tomie: Russica. In memoriam E. Balczyk,
Budapest 1983, s. 135–137.

¹⁰ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki”,
1980, 3, s. 299.

¹¹ R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970, s. 16. Podaję za J. Cullerem, *op. cit.*, s. 299.

¹² *Ibidem*.

Tekst zrozumiały i znaczący w terminach innych tekstów, które sam wchłania i przekształca, sytuując się w owej „przestrzeni wypowiedzeniowej”, uzasadnia i implikuje operowanie samym pojęciem intertekstualności nieskończonej i wręcz niemożliwej do rozpoznania, wyjaśnienia i opisanego. Wskazanie na źródła, określenia charakteru przeróbek — jako wyzyskanie płaszczyzny parodii bądź poważnej, pełnej szacunku krytyki, rozpoznanie i rekonstrukcja pierwotnego kodu lub konwencji, wszystkie te zabiegi intelektualne hermeneutów utrudnia sama natura intertekstualności (i „przestrzeni intertekstualnej”), która sprawia, że wymykają się one opisowi¹³.

Dzieje się tak m. in. dlatego, że domniemane odniesienia do świata mogą odsyłać raczej do innych tekstów i w ten sposób „odsuwać referencyjność fikcji do innych momentów czy poziomów”¹⁴.

W tekstach wielu utworów Dostojewskiego (głównie powieściowych) problem tzw. presupozycji oraz intertekstualności nabiera szczególnie wyraźnych i żywych barw. Poczynania autora, które zdają się być wyraźnie zamierzonymi, prowadzą do maksymalnego napięcia uwagi odbiorcy, zwróconej ku tekstom cudzym, a więc wzorom strukturalnym opowieści lub obrazu znanego, odnoszonego do uniwersalnych ram i wymiarów przejawiania się tego, co C. G. Jung określa mianem „pamięci zbiorowej”. Zwłaszcza w strukturze takich powieści, jak *Zbrodnia i kara*, *Idiota*, *Biesy*, *Młodzi* czy *Bracia Karamazow*, tj. powieści napelnionych ważkimi uniwersalnymi treściami, ma miejsce stały wewnętrzny ruch sensów, zawarty w grze różnych „głosów” i „replik”. Jest on stymulowany przepływem ciągle burzonych i rozpadających się, lecz też wciąż na nowo rekonstruowanych obrazów i symboli, które okazują się „opracowaniami” sytuacji i gestów archetypowych, gubiących się i odnajdujących nagle szczątków zapomnianych kodów, znaków niegdyś dobrze znanego „pisma”. Tak więc z oceanu owej Jungowskiej „pamięci zbiorowej”, potwierdzającej się w Gadamerowskim sensie „jedności doświadczenia ludzkiego”, w ramach komunikacji literackiej wyłaniają się w trakcie lektury powieści Dostojewskiego pewne „wieczne” tematy i „wędrujące” motywy ikonograficzne, wciąż żywe wątki fabularne, „archetypowe” sytuacje i zachowania rytualne, struktury dramaturgiczne znanych obrzędów i zabaw, „pozycje wyjściowe” jakichś gier i aranżacje rytmiczno-melodyczne śpiewów lub figury tańców. Wszystko to, całe to bogactwo nie-trudnych do rozpoznania znaków sprawia, iż utwory te odznaczają się szczególnego rodzaju ekspresją i magią przyciągania uwagi odbiorcy, osobliwym klimatem niepokoju i zarazem atmosferą retrospektywnych wędrówek człowieczych w głąb siebie, powrotów do intymnej przestrzeni własnego, „umarłego” już dzieciństwa. Czytelnicy dzieł Dostojewskiego z reguły nie mogą oprzeć się wrażeniu, że w trakcie lektury tekstu literackiego „odczytują” we własnej wyobraźni jakiś znany wcześniej kod i uporządkowany według jego reguł, a zapomniany już i teraz dopiero wyłaniający się z mroków niepamięci własny duchowy „Teatr Świata”. Aranżacja owej „przestrzeni scenicznej”, zakomponowanej według scenariusza

¹³ Por. J. Kristeva, *Semiotiké*, Paris 1969, s. 146 — 194, 255.

¹⁴ J. Culler, *op. cit.*, s. 300 — 301.

i „poetyki” łatwo odczytywalnego kodu kulturowego, nawiązuje do wzoru pochodzącego z dobrze znanego nam źródła: Ewangelii Chrystusowej.

Stąd też w strukturze dramaturgicznej gry (czy raczej gier) toczącej się w przestrzeni scenicznej owego „Theatrum Mundi”, powtarzają się sytuacje oraz powracają te same postacie, by coraz bardziej przekonywająco mógł wciąż na nowo się konkretyzować bogaty w treści moralne dramat wartości. Pisarz nierzadko ucieka się przy tym do poetyckiej reguły naśladowania, a więc „reprodukcji” zasadniczego gestu, dobrze znanego odbiorcy z innej sytuacji, a więc — przywołującej „symbol źródłowy” w celu przetransformowania go (w innej już sytuacji komunikacyjnej) w nowy przekaz: literacki. Ten ostatni — zdystansowany wobec przekazu „prostego”, subiektywnego — stając się przekazem literackim najpierw przechodzi w opowiadanie, którego cel jest „zewnętrzny”, niejako pozajęzykowy. Przekaz literacki nazwany „absolutnym”, z kolei okazuje się „przedmiotem samym w sobie”, a więc swoistym „korpusem umieszczonym między mówcą a jego publicznością”, czyli „pseudo-przekazem”: „klębką zwiniętą wokół siebie samego”, nie zaś nicią łączącą dwa krańce komunikacji (jak ów przekaz prosty)¹⁵.

Jednym z najważniejszych tematów i motywów, które wciąż powracały na kartach różnych utworów Dostojewskiego jako coraz to nowe „opracowanie” stałej struktury symbolu źródłowego, jest postać, życie i nauka Jezusa z Nazaretu. Według niektórych badaczy, powieści rosyjskiego pisarza prezentują całą rozwiniętą chrystologię, a nawet mówi się o swoistym panchrystyzmie określającym światopogląd jego twórczości¹⁶.

I tak motywy zaczerpnięte z życia Jezusa oraz główny ponadhistoryczny sens roli, jaką odegrał on w biografii duchowej ludzkości, przewija się w różnych wariantach przekazu literackiego i różnych wcieleniach (tj. w różnych formach konkretyzacji artystycznej) przede wszystkim w dwóch powieściach: *Idiota* oraz *Bracia Karamazow*. Tenże sens i motyw zyskał jednak szczególnie interesujące rozwinięcie w pseudolegendzie *Wielki Inkwizytor*. Jako tzw. opowieść-przytoczenie owa pseudolegenda funkcjonuje w ogarniającym tekście powieści na prawach tekstu cudzego — niby włożony w usta Iwana (jednego z głównych bohaterów) „poemat ustny” czy raczej improwizacja na użytek pewnych idei moralnych, których ma się stać wykładnią. Czy ów zagadkowy tekst improwizowanego „poematu” (zresztą bardziej przypominającego przypowieści biblijne niż dany gatunek poetycki) spełnia takie — z góry mu przypisane — zadanie? Czy zawiera się w nim oskarżenie, czy raczej obrona błędów i wypaczeń rzymskiego katolicyzmu? Czy służy on pogłębieniu wiary w Boga, czy zachęca do ateizmu? Czy wzbudza miłość do człowieka, czy — przez obnażenie ludzkich słabości — sugeruje raczej tylko pobłażliwość i chłodną pogardę?

¹⁵ Por. A. J. Saraiva, *Przekaz a literatura*, przeł. J. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki”, 1980, 3, s. 273—274.

¹⁶ Píše wiele o tym m. in. D. Kułakowska, [w:] *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa 1982. Autorka rozróżnia tu tzw. „chrystologię pozytywną” (upodobnienia różnych postaci powieściowych do Jezusa) oraz „negatywną” (zaprzeczenia, tj. postaci tzw. „antychrystów”).

Konstrukcja tekstów artystycznych Dostojewskiego (stanowiąca zarazem formę i metodę jego filozofowania) tak wewnętrznie kontrowersyjna przemawiałaby za pozostawieniem tych pytań bez odpowiedzi. *Wielki Inkwizytor* jako opowieść-parabola, zawieszona między historią a fantazją intelektualną, oscylująca między apokryfem i tworzoną legendą, między tekstem sakralnym (wątki ewangeliczne) a heretyckim szyderstwem, między wykładnią tez pewnej etyki a apologią amoralizmu („wszystko dozwolone”) porusza do głębi czytelnika głównie dlatego właśnie, iż nie jest tworem całkiem nowym. Parabola ta (bo chyba nie „poemat”) wyrasta na pewnym, mocnym gruncie stałego repertuaru archetypów, uwiecznionych w „zbiorowej pamięci” ludzkości i konkretyzujących się w ponadczasowych, bo wciąż odnawiających się rytach i symbolach religijnych, które wpisują się w szerszy nawet niż europejski kontekst kulturowy. Wszak postać boga-człowieka czy syna bożego, umierającego przez i za ludzi, przedstawiają też przedchrześcijańskie i pozaeuropejskie teksty sakralne i mitologie: egipskie, sumeryjskie, indyjskie i pogańskogreckie (np. postacie Ozyrysa czy Dionizosa), zaś Pismo Św. Nowego Testamentu wykorzystuje jeszcze element doskonale dopełniający stare wzory (zakodowane w „pamięci zbiorowej”): materiał faktologiczny, zaczerpnięty z rzeczywistej biografii Chrystusa historycznego. Tak więc ów „pewny grunt”, w którym można było osadzić oś dramaturgiczno-fabularną przypowieści o *Wielkim Inkwizytorze*, przygotowała autorowi już to nowotestamentowa faktografia i symbolika chrystologiczna (wraz z patrystyczną alegoryką oraz średniowieczną ikonografią i literaturą apokryficzną), już to pewne archetypy nieświadomej „twórczości” psychiki człowieka. Mamy tu zatem do czynienia z interesującą syntezą zjawisk partycypujących w tworzeniu pewnej tradycji kulturowej, gdy — według I. Smirnowa — sfera „pamięci semantycznej” (tj. obrazy obrazów faktów) bazując na informacji dostarczanej przez modele (czy — „ślady”) realnej rzeczywistości łączy się ze sferą „pamięci dyskursu” (zapamiętywania budowy wypowiedzi), tj. z „pamięcią pamięci” przekształceń logicznych, a także — z „wieczną pamięcią” niezniszczalnych toposów.

I tak „pamięć semantyczna” staje się ową znaną skarbnicą „nie wiadomo skąd czerpanych” informacji i tekstów, a więc — „śladów semantycznych”, które tworzą wewnętrznie regularny system¹⁷. Każdy następny ślad semantyczny trafiając na miejsce poprzedniego pozostaje nadal „substytutem”, modelem, którego związek ze światem realiów bywa tylko pośredni. Estetyczna „pamięć semantyczna” przechowuje przeto informację o tematycznie równoległych i równoprawnych tekstach źródłowych dopuszczając odwracalność porządku ich zapamiętywania, gdy konwersja, tj. swobodne przestawianie (dane — nowe, nowe — dane), bliskie „przemiennemu łańcuchowi” Ricoeura (tekst — interpretacja — tradycja), sugeruje nieskończone tworzenie się reprezentatywnego intertekstu: tekstu-archetypu.

¹⁷ Zob. I. Smirnow, *Porożdienije interteksta. Elementy intertekstualnogo analiza s primerami iz tvorczestwa B. L. Pasternaka*, Wien 1985 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbandt, 17), s. 137.

„Poemat ustny” Iwana Karamazowa czyli owa osobliwa opowieść-przytoczenie o Wielkim Inkwizytorze zdaje się wyraźnie nawiązywać do takiego właśnie intertekstu, tworzącego się nieustannie w wyobraźni Europejczyka „zadomowionego” w świecie i języku kultury chrześcijańskiej. Ów reprezentatywny tekst-archetyp powstaje na styku trzech zderzających się ze sobą „śladów semantycznych” pewnych historii: realiów historycznych hiszpańskiej rzeczywistości XV-wiecznej: palenia na stosie kacerzy skazanych przez inkwizycję, życia i męczeńskiej śmierci historycznego Chrystusa — szermierza miłości i dobroci bożej, uwiecznionego w tekstach Ewangelii Nowego Testamentu, a także — archetypu zakorzenionego w „pamięci zbiorowej”: Obrazu Boga-Syna jako „jasnej substancji”, „światła” nadziei, „łącznika”, tj. „zwornika duchowego” jednoczącego kosmos ze Stwórcą i osobą ludzką. Owe trzy wymiary „pamięci semantycznej”, rozpoznawalne w strukturze świata pseudolegendy Wielki Inkwizytor, czynią ten tekst Dostojewskiego szczególnie bliskim większości odbiorców.

Sugestywną w swej plastyce realiów i niezwykle przejmującą jest rzekoma improwizacja Iwana Karamazowa na temat ponownego zstąpienia Chrystusa na ziemię, po piętnastu wiekach od swego zmartwychwstania, „w najstraszliwszym okresie inkwizycji” i „właśnie tam, gdzie trzeszczały gorące stosy”, na których palono heretyków. Zapragnąwszy „bodaj na chwilę odwiedzić swoje dzieci” On sam „zstępuje więc na «gorące pierzeje» południowego miasta”, w którym dopiero poprzedniego dnia w przepysznym autodafé, w obliczu króla, dworu, rycerzy, kardynałów i pięknych dam, wobec wszystkich mieszkańców Sewilli sam kardynał wielki inkwizytor, spalił niemal setkę kacerzy ad majorem gloriam Dei.

Pojawił się cichaczem, niepostrzeżenie, lecz oto wszyscy — i to jest najdziwniejsze — poznali Go od razu. Mogłoby to być jedno z najlepszych miejsc mego poematu, a mianowicie to, dlaczego właśnie wszyscy poznali Go od razu. Cały lud z nieprzepartą siłą garnie się do Niego, otacza Go, tłoczy się dookoła Niego, idzie za Nim. On zaś milcząco przechodzi z łagodnym uśmiechem nieskończonego miłosierdzia. Ogień miłości płonie w Jego sercu, promienie Światła, Oświaty i Siły biją z Jego oczu i spływając na ludzi wstrząsają ich serca odzewem miłości. Wyciąga ku nim ręce, błogosławi ich, a dotknięcie bodaj skraju Jego szat uzdrowia chorych. Oto starzec, ślepy od wielu lat woła: «Panie, ulecz mnie, abym Cię zobaczył», a ślepotą jak łuska schodzi z jego oczu i ślepiec widzi Pana. Lud płacze i całuje ziemię, po której On stąpa. Dzieci rzucają Mu kwiaty pod nogi, śpiewają i wołają «Hosanna!» «Oto On, oto On sam — powtarzają wszyscy. — To może być tylko On, nikt inny, tylko On». A On staje na schodach sewilskiej katedry w chwili, gdy z płaczem sunie ku świątyni kondukt żałobny z białą otwartą trumienką, w której leży siedmioletnia jedynaczka znakomitego obywatela. Martwe dziecko zasypane jest kwieciami. «On wskrzesi twoje dziecko!» — woła tłum do płaczącej matki. [...] «Jeśliś to Ty, wskrzesz moje dziecko!» — woła matka wyciągając ku Niemu ręce. Kondukt staje, trumnę stawiają na schodach u Jego nóg. On spogląda z litością i usta Jego cicho, raz jeszcze, powtarzają: «Talitha kumi! — dziewczeczko, wstań!» (w oryg. «Talifa kumi» — i «wossta diewica»). Dzieweczka wstaje, siada i uśmiechając się patrzy zdziwiona wokoło szeroko otwartymi oczętami. W ręku trzyma bukiet białych róż, które leżały w trumnie”¹⁸.

¹⁸ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, tłum. A. Wat, Warszawa 1970, cz. II, rozdz. V, s. 301—302.

A oto odnośne fragmenty Ewangelii, w których przedstawiona jest scena wskrzeszenia córki Jaira.

I. Według św. Mateusza (9, 10):

Oto pewien przełożony synagogi przyszedł, złożył mu pokłon i rzekł: Córka moja dopiero co skonała, lecz pójdź, połóż na nią rękę, a ożyje. [...] A gdy przyszedł Jezus do domu przełożonego i ujrzał flectistów oraz zgłębliwy tłum. Rzekł: Odejdźcie, bo nie umarła dziewczeczka, lecz śpi. I naśmiewali się z niego. A gdy wygnano tłum, wszedł i ujął ją za rękę, i wstała dziewczeczka [...].

II. Według św. Marka (5, 6):

I przyszedł do domu przełożonego synagogi, gdzie ujrzał zamieszanie, i płaczących i wielce zawodzących. A wszedłszy, rzekł im: Czemu czynicie zgłęb i płaczecie? Dziecię nie umarło, ale śpi. I wyśmiali go [...] Ale on, usunąwszy wszystkich, wziął z sobą ojca i matkę dziecięcia i tych, którzy z nim byli, i wszedł tam, gdzie leżało dziecko. I ująwszy dziewczeczkę za rękę, rzekł jej: Talita kumi! Co znaczy, Dzieweczko, mówię ci, wstań. I zaraz dziewczeczka wstała i chodziła, miała bowiem dwanaście lat.

III. Według św. Łukasza (8, 9):

„[...] Nadszedł ktoś od przełożonego synagogi, mówiąc: Zmarła córka twoja, nie trudź już Nauczyciela. Jezus zaś, usłyszawszy to, odpowiedział mu: Nie bój się, tylko wierz, a będzie uzdrowiona. A przyszedłszy przed dom, nie pozwolił nikomu wejść z sobą, tylko Piotrowi, Janowi i Jakubowi, i ojcu, i matce dziecka. A wszyscy plakali i żalowali jej. On zaś rzekł: Nie płaczcie, nie umarła, lecz śpi. I wyśmiewali go, bo wiedzieli, że umarła. On zaś, ująwszy ją za rękę, zawołał głośno: Dzieweczko, wstań! I powrócił duch jej, i wstała zaraz, a On polecił, aby jej dano jeść.

W tekście Ewangelii według św. Jana odnośnego epizodu brak¹⁹.

A oto dalszy ciąg opowieści Iwana Karamazowa, odsyłającej tak wyraźnie do tekstów ewangelistów, lecz wewnętrznie obcej im — tak duchowo, jak i ideowo. Naśladownictwo stylu i klimatu oraz bliskość nastroju pogłębiają jeszcze przewrotny sens tej wypowiedzi — „skrycie polemicznej” (według ogólnego określenia M. Bachtina):

Wzruszenie ogarnia lud. Poploch, płacz, krzyki i łkania. I oto właśnie w tej chwili przechodził przez plac koło świątyni sam kardynał, wielki inkwizytor. Jest to prawie dziewięćdziesięcioletni starzec, wysoki i wyprostowany, o wyschłej twarzy, wpadniętych oczach, w których pełga jeszcze blask jak mała iskierka. O, nie jest odziany w swoje wspaniałe kardynalskie szaty [...], dziś nosi stary, gruby habit mnisi. Za nim w pewnej odległości idą jego posępni pacholki oraz «świętobliwa» straż. Wielki inkwizytor zatrzymuje się i przygląda z daleka. Wszystko widział. [...] Marszczy gęste siwe brwi, a oczy jego błyszczą złowieszczym blaskiem. Wyciąga rękę i rozkazuje straż, aby Go ujęła. I taka jest jego moc, [...] że tłum natychmiast się rozsuwa przepuszczając strażników, którzy wśród grobowego milczenia, jakie nagle zapadło, ujmują Go i uprowadzają. Tłum natychmiast, jak jeden mąż, pada na twarz przed starym inkwizytorem, który milcząc błogosławi ten tłum i oddala się. Pacholki wtrącają jeńca do ciemnego i mrocznego, sklepionego więzienia w starym pałacu inkwizycji i zamykają Go²⁰.

¹⁹ Cyt. według wydania: *Cztery Ewangelie według Mateusza, Marka, Łukasza i Jana*. Nowy przekład z języka greckiego, Warszawa 1967, s. 17–18 (Mateusz), 80 (Marek), 136 (Łukasz).

²⁰ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, II, V, 301–303.

Skąd ta niezwykle sugestywność obrazu, zawarta w technice literackiej opowiadania? Czy można ją uzasadniać samą specyfiką zaangażowanej narracji pierwszoosobowej, sugerującej przy tym, iż jest to swobodnie improwizowany „poemat” (poemat, co przypomina *Martwe dusze* M. Gogola) chyba raczej w tym sensie, który przy tym — jako twór fantazji postaci fikcyjnej — staje się „zmyśleniem zmyślenia” i jako znak znaku pełni w powieści funkcję metajęzykową?

Uzasadnienie takie nie jest wystarczające. Musi być ono wsparte uzasadnieniem innym, głębszym: oto „poemat” Iwana — czy raczej niby-przytoczona przypowieść, wzorowana jest (tak samą organizacją materii fabularnej, jak i stylizacją narracji) na przypowieściach-podobieństwach, zaczerpniętych z tekstów sakralnych; odsyła więc — w płaszczyźnie działania „pamięci semantycznej” — do intertekstu (reprezentatywnego tekstu-archetypu). Tajemnica nadzwyczajnej sugestywności przekazu treści tej paraboli tkwi więc w pełnym i natychmiastowym asymilowaniu go przez „systemy psychicznej gotowości” (określenie C. G. Junga), które są w stanie zaanektować go jako wyraz całego zespołu emocji wewnętrznych jednostki ludzkiej, uformowany przez jeden z najbardziej uniwersalnych praobrazów. Bohater główny, choć nie tytułowy, historyczny i zarazem ponadczasowy, Chrystus — Syn Boży, ucieleśniający objawienie, w wyobraźni odbiorców powieści ożywa tu tak przekonywująco, ponieważ jako stały obraz-archetyp jest też — według Junga — częstką podświadomego życia, „ja” wewnętrznego jednostki, niekoniecznie przynależącej do europejskiego kręgu kulturowego. Jakakolwiek bowiem historia, twierdzi psychologia głębi, opowieść o ponownym zejściu na ziemię Syna Bożego, jako nośnik „wielkiej nowiny”, jako wieloaspektowy i bogaty w znaczenia symbol odrodzenia, odnowy duchowej człowieka, w którym dojrzeć potrzeba przemiany („umieszczenia domu” dla „nowiny” tej przyjęcia), porusza najczulsze struny w człowieku, tęskniącym do samourzeczywistnienia, „inkarnacji Boga”. Tęsknota do zintegrowania się z całością duchową, przerastającą indywidualny wymiar człowieka (jego „ego”), z nieogarnioną Duszą Świata jest jakoby poszukiwaniem „boskiej domeny”, która zaczyna się tuż za granicą świadomości, także jako odczucie wpisania się w Kosmos i uniwersalny porządek nieskończonej Natury. C. G. Jung twierdzi, że poszukiwanie takie odzywa się w człowieku w pogoni za symbolami Całości i że Chrystus „urzeczywistnił ideę jaźni” symbolizując środek kreujący „jasną” (pozytywną) substancję (stronę) Duszy Świata²¹. Realizuje więc postać Chrystusa pewien archetyp, którego reprezentanty — jako konkretyzacje symbolicznego „przemienienia” bywają rozmaite: prorok Elias, Pasterz, Baranek Boży, „Naczyńie duchowne”, korona, chleb i wino czy abstrakcyjna „sfera nieskończona”, światłość i ciepło miłości. Wszystkie te symboliczne wcielenia jednak okazują się hipostazami chrześcijańskich (oraz przedchrześcijańskich) idei Miłości i Dobra, Pokoju i Prawdy. Nauka Kościoła bowiem i myśl jego Ojców (np. Orygenes,

²¹ Zob. C. G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Św.*, [w:] *Archetypy i symbole. Pisma wybrane* w wyb. i przekł. J. Prokopiuka, Warszawa 1976, s. 174–183.

Augustyna, Alberta Wielkiego czy Tomasza z Akwinu) nawiązywała do tradycji platońskiej, arystoteliańskiej i tulliańskiej w akceptowaniu metafizycznych przyczyn bytu w filozofii starożytnej jako czegoś wyższego, co bierze się z Idei, a tym samym — z olśnienia światłem. Platońska idea Dobra kojarzyła się symbolicznie z pojęciem źródła światła, zaś rolę słowa-zaczątku w dziejach Kościoła i dominującą rolę w liturgii chrześcijańskiej również spełniało światło. Wyraził to lakonicznie w *Liście do Efezjan* św. Paweł Apostoł: „Bo wszystko, co staje się jawne, jest światłem” (Ef. 5, 13), zaś „ciemność jest bezowocna”, podobnie jak i „czyny ciemności” (Ef. 5, 11), jako że w Bogu zawarty jest cały byt, a wszelka ciemność została w nim pokonana i rozjaśniona²². Jest w tym wniosek — według P. Florenskiego — forma i ocena odbioru duchowego chwały bożej, co sprawia, iż kolor biały w języku wschodniochrześcijańskiej ikonografii sakralnej jest „światłem, Bogiem, pełnią” i nie ma w nim „żadnego ukierunkowania”, „nachylenia w stronę takiego czy innego koloru”²³.

W „improwizowanym poemacie” Iwana Chrystus, Milczący On, zostaje poznany „od razu”, jako że „ogień miłości płonie w Jego sercu, promienie Światła, Oświaty i Siły biją z Jego oczu spływając na ludzi wstrząsają ich serca odzwaniem miłości (I, V, 302). Atrybuty, także pozaliturgiczne, Światła — jako emanacji Boga — w postaci Oświaty i Siły stanowią tu wyraźne „ślady semantyczne”, które odsyłają do określonej sfery „pamięci dyskursu”: dyskursu wschodniochrześcijańskiej kultury religijnej z jej znamioną symboliką i hierarchią wartości. Nawet pojęcie i uwięzienie w ciemnicy Jego, uosabiającego Światło, a poprzez Światło — sam Byt, autentyczne istnienie w Prawdzie i Miłości, nie jest w stanie zubożyć wartości absolutów (Dobra, Prawdy, Miłości, Pokoju), ni opustoszyć „wydrążyć” wiecznych symboli. Rozpoznany nawet przez ślepego starca On uosabia blask i płomień przekazywalny poza zmysłami, i poza językiem, poza stanem naturalnego bytowania, chorobą, śmiercią, bo poza czasem. Dlatego antyteza światła i ciemności, blasku i cienia staje się kluczową figurą poetycką utworu (opowiadanego i dyskutowanego wewnątrz tekstu powieści), które sprawia, że liczne, znane odbiorcy „ślady semantyczne” reprezentatywnego intertekstu: Ewangelii Chrystusowej i teologii prawosławia układają się w spójny system „estetycznej pamięci semantycznej”, artykułujący pewne przesłanie ideowe. Artykulacja ta jednak przybiera formę podwójnego pytania: o możliwość istnienia absolutów, a także o sposób rozwiązywania odwiecznego dylematu: czy

²² Zob. P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, wyb. i przekł. Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 153; Zob. P. Evdokimov, *Prawosławie*, cz. IV, rozdz. II: „Wtajemniczenie w ikonę”, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 277—278.

²³ Owym elementem biernym, naruszającym czystą duchowość światła, jest pewna materia, „metafizyczny pył” — Sofia: pierwiastek, który znajduje się na idealnej granicy między boską energią a biernością materii. „Światło jest więc uosobieniem działalności bożej, zaś Sofia — pramateria, która „kontemplowana od strony Boga w kierunku nicości [...] ukazuje się nam jako błękit lub fiolet”, zaś — „od strony świata w kierunku Boga [...] ukazuje się na różowo lub czerwono [...] jako objawienie Boga dla ziemi”. P. Florenski, *Znaki niebieskie*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, s. 163—164, 165—166,

chleb za wolność, czy wolność za krew? Czy szczęście za wiedzę, czy wiedza za rozpacz? Antyteza światła i ciemności stanowi też pośrednio dyferencjał etyczny i wyznacznik wewnętrznego systemu wartościowania, który wcale nie jest tak prosty i jednoznaczny w płaszczyźnie samej organizacji werbalnej owej „małej formy”, noszącej wszak cechy wypowiedzi przewrotnej: perswazji okazującej się w końcu antyperswazją.

I tak oto ta sama antyteza — poprzez umieszczenie w sferze mroku Inkwizytora — ułatwia zdemaskowanie jego zręcznej demagogicznej perswazji, opartej na racjonalnej interpretacji naturalnych potrzeb i obaw człowieka. Perswazji tej nie można odmówić sensownych argumentów w kwestii „wielkiego ciężaru” wolności oraz trzech sił zniewalających masę ludzką i dających władzę tyranom. Siły te to „cud, tajemnica i autorytet”, służące uspokojeniu sumień ludzkich, co nie mniej jest ważne od zaspokojenia głodu. Bowiem ciężar wolności, a więc też wolnego wyboru dobra i zła daje tylko „zamęt i męczarnię” skłaniając ludzi do odrzucenia Prawdy i obrazu Boga, który za nich umarł. Jednak Inkwizytor, używający tych ważkich i sensownych argumentów, sam ma dziwnie niepewny status istnienia w owym parabolicznym „poemacie” Iwana: pogrążony w mrok (i niejako przypisany do cienia) staje się, jak sama ciemność i „czyny ciemności”, czymś nijakim, „bezowocnym”.

Mija dzień, nastaje ciemna, gorąca i „duszna” noc sewilska. [...] Śród głębokiego mroku naraz otwierają się żelazne drzwi więzienia i do celi wchodzi powoli sam wielki inkwizytor z lampką oliwną w rękę (I, V, 303).

Noc, która nastąpiła po słonecznym dniu, a także „głęboki mrok” więzienia dają się interpretować symbolicznie jako „czas ciemności”, czas kłeski i „mrocznych czynów”, który zasłonił Światło będące emanacją Boga i uwięził Promień — byt duchowy, zakrył boski Archetyp ujawniający „wieczny sens”, „promień ze źródła wszystkich obrazów” czyli Ideę w sensie platońskim zastępując go lampką oliwną. Owa Idea — według P. Florenskiego — „praobraz” jako ontologiczny dar Boga powinien pośredniczyć między Bogiem (i tym, co poznawane), a samym podmiotem poznającym, gdyż taka jest funkcja obrazu (określona już w Biblii) — w odróżnieniu od podobieństwa, które jako „możliwość, zdolność” może się urzeczywistnić w wyobrażeniu lub też nie. Oderwany od swej głównej funkcji pośredniczenia sam wygląd (podobieństwo) sugeruje tylko urojenie, a jedynie pozorując Boga — fałszuje, kłamie, stając się „trupem astralnym”, zwodniczym pseudobytem, piękną „przykrywką”, powłoką — a więc blaskiem tylko odbitym i zniekształconym podobieństwem — czyli tzw. „małpą Boga”. Taki pseudobyt (łac. „larwa”), jako wdzięczna maska, „skorupa”, nabiera znaczenia pejoratywnego i uosabia np. w niemieckich legendach oraz rosyjskich baśniach siłę nieczystą (diabelskość)²⁴.

²⁴ Tak też i diabeł, określany w myśli średniowiecznej właśnie jako „małpa Boga”, uciekając się do oręża fałszu ma do swych grzesznych poczynań taki „pusty namiot osobowości”, by osłonić ich sens i cel samą „pustą formą bez kręgosłupa”. Wówczas to odszepcony od treści, rdzenia

Nietrudno skojarzyć Wielkiego Inkwizytora, dziewięćdziesięcioletniego starca, zręcznie dobierającego słowa i zmieniającego przebrania (jako różne środki retoryki), z owym „zniekształconym podobieństwem”, czyli — „małpą” Pana Boga, uosabiającą fałsz i operującą diabelską iście sztuką łudzenia rozmówcy, sztuką tworzenia „wypowiedzi przewrotnej”.

W świetle przytoczonych wyżej stwierdzeń P. Florenskiego można ujrzeć w nowym interesującym aspekcie sensy interpretacyjne przypowieści-przytoczenia Wielki Inkwizytor. Jest to aspekt problematyki komunikacji językowej i w ogóle kulturowej, a więc aspekt hermeneutyczny, choć obejmuje on też krąg zagadnień moralno-filozoficznych i teologicznych. Aspekt ten zostaje określony przez treść takich pojęć, jak: prawda, komunikowanie (ujawnianie prawdy), dialog (partnerstwo w dialogu) i „słowo cudze”. Pojęcia owe w tejże przypowieści krzyżują się ze swymi przeciwstawieniami i układają w szereg wyraźnych opozycji: prawda — fałsz, ujawnianie — zakrywanie, dialog — monolog, komunikowanie rzeczywiste — pozorowanie komunikacji, mowa kompetentna — „mowa okaleczona” (zdeformowana i pozbawiona kompetencji), uznanie partnera — zaprzeczenie partnerstwa, „słowo cudze” — słowo wyłącznie „własne”, rozmowa — milczenie, wolność — przemoc itp. Ponieważ wszelka wypowiedź musi być czymś umotywowana, przeto nie bywa ona z natury rzeczy jednoznaczna w swej językowej i logicznej strukturze — zauważa H. G. Gadamer. Za każdą wypowiedzią kryje się zatem jakieś pytanie, bowiem według H. G. Gadamera „mówiąc coś mówimy coś innego”, a więc — dodajmy — mówimy również coś innego lub wyłącznie coś innego czy w zasadzie coś innego. Samo mówienie zaś — podkreśla tenże filozof — kryje się samo za siebie w dwóch formach i oznacza to, co w nim nie powiedziane, a przecież obecne, bądź też wprost przeciwnie: to, co jest zakryte przez mówione słowo. „Wyrażenie językowe nie jest niedokładne i wymagające poprawy, lecz zawsze kryje się za tym, co jest przez nie ewokowane i komunikowane”²⁵. Mówienie więc implikuje sens, który spełnia swą funkcję tylko wówczas, gdy pozostaje w cieniu; wydobyty zaś na jaw — funkcję tę traci.

Jak z powyższego wynika, w „improvizowanym poemacie” Iwana Karamazowa zawarta zostaje jak gdyby cała wieloaspektowa fenomenologia (wraz z morfologią i pragmatyką) przemocy, która tworzy hermeneutykę milczenia i „okaleczonej mowy”. Ponieważ mowa jest pojęciem ogólnym i szerokim, a przy tym złożonym, przeto z mówienia można robić różny użytek. Ma tu miejsce szczególne rodzaju dialog, w którym wiele mówi jeden z partnerów (Inkwizytor), zaś drugi — milczy (Nienazwany On: Chrystus). Ma tu więc też miejsce hermeneutyka pytania i „mowy okaleczonej”, która ożywia symbole źródłowe i wyłania

osobowości sam jej próżny przejaw (maska, fasada) staje się — według Pawła Apostoła — „namiotem” i przemienia światło w mrok, próżnię. Zob. P. Florenski, *Ikonoostas...*, s. 72—74.

²⁵ H. G. Gadamer, *op. cit.*, s. 112; na ten temat zob. także: P. Stasiński: O „wypowiedzi przewrotnej” — wstępnie, w tomie *Problemy wiedzy o kulturze*, pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger J. Lalewicza, Wrocław 1986, s. 509—516.

obrazy, ewoluujące własny duchowy „Teatr Świata” Europejczyka-chrześcijanina — według nienowego scenariusza i poetyki dobrze czytelnej, bo odsyłającej do kodu kulturowego, którego reguły określił wzór stary i uniwersalny: Ewangelia Chrystusowa. Przypowieść o Wielkim Inkwizytorze jako „ustne” streszczenie jeszcze nie napisanego „poematu” Iwana okazuje się też swoistym przekazem oratorskim, który zdolny jest tak do transformacji w grę dramatyczną, jak i w opowiadanie (pierieskaz). Konkretyzując się w pewnego rodzaju grze dramatycznej owa „mała forma” („poemat”) staje się nowym „opracowaniem” w formie symbolicznej sceny pseudodialogu (monolog Inkwizytora — milczenie Chrystusa) sytuacji i gestów archetypowych, szczątków „zapomnianego pisma” ogólnego doświadczenia ludzkiego. Zatem w owej „małej formie”, w której zawarł się tak wielki dramat wartości, zostaje ożywiony — w osobiwej „przestrzeni scenicznej” — ponadczasowy i uniwersalny „kulturowy Teatr Pamięci”. Akcja dramatu zawiązuje się w momencie, gdy w Sewilli, tam, gdzie „trzeszczały płonące stosy” ku chwale bożej, pojawia się On, spragniony „bodaj na chwilę odwiedzić swoje dzieci” po piętnastu wiekach, lecz postępuje niezgodnie ze scenariuszem danym przez Boga Ojca i wbrew zapisanym w Apokalipsie raz na zawsze regułom. Jest to ten sam On, ale postępujący racjonalnie, według ludzkiej pragmatyki, na nowo rozważający sens trzech pokus; Milczący Chrystus, uznający, być może, za celowe poprawki w warstwie ideologii społecznej chrześcijaństwa, wprowadzone przez własnych namiestników — władców Kościoła rzymsko-katolickiego. Ów nowy On, zstępując w XVI wieku, a więc za późno, i za wcześnie, dziś inaczej niż niegdyś rozwiązuje znamieny dylemat: czy chleb za wolność, czy wolność za krew? Zatem w rzeczowej, skorygowanej już „Piątej Anty-Ewangelii” Dostojewskiego ofiara z ciała Syna Człowieczego — jako bezowocna i irracjonalna — nie zostaje spełniona. Jednak On, nie ulegając czynnie pokusom, nie przegrywa w walce z szatanem, choć może i nie wygrywa²⁶. Taktyka uników i wpisana w nią hermeneutyka milczenia w nierównym pojedynku dyktatora z więźniem, zdeterminowanym przez przemoc silniejszego, oznacza rezygnację z przyjętej misji i zmiany (a raczej przeakcentowaniu) dramaturgii roli Mesjasza w celu wybrania mniejszego zła. Postacie Chrystusa i Inkwizytora uosabiają obie formy „ukrywania się za siebie” mówienia: milczący On poprzez unik, ciszę wyraża krzyk protestu, zaś starzec w długiej przemowie zakrywa jakby maską, „pustym namiotem osobowości” prawdziwe, straszne znaczenie przemocy, zakłócającej proces komunikacji²⁷. Tak więc prawda — czyli otwartość, nieskrytość zasłania się tu już samą odmową dialogu, który zakładając postawę partnerstwa zakłada rezygnację z porządku przemocy. Przekroczenie zaś kompetencji partnera przez inkwizytora czyni jego mowę mową gwałtu, w której aspekt komunikacji zostaje całkiem zatarty. Jak stwierdza F. Jacques, na skutek „manipulacji, kupczenia, [...] mowa gwałtu

²⁶ Por. J. A. Kłoczowski, M. Pilot, J. Salij, *Ankieta — Dostojewski dzisiaj*, „Znak”, 1981, 1—2, s. 57—59.

²⁷ Por. J. Tischner, *Człowiek zniewolony i sprawa wolności (Hegel—Dostojewski—Descartes)*, „Znak”, 1981, 1—2, s. 132—136.

stanowi zarówno wyłączenie, jak i ograniczenie”, jako że kłamca „niszczy wzajemność w momencie, w którym zdaje się ją tworzyć” eliminując poziom odrębności etycznej drugiego²⁸. W rezultacie sam kłamca zostaje potępiony, a ten drugi — skazany na „urzeczwiające pozbawienie wartości”, na samotność. Czy przypadek ten zachodzi w przypowieści o Wielkim Inkwizytorze? Gdyby tak było rzeczywiście, to interpretacja tego fragmentu *Braci Karamazow* okazałaby się jednoznaczna, sprowadzalną do wymiaru hermeneutycznego opozycji pojęć: prawda ↔ fałsz, a cała idea utworu — do protestu przeciw złu w imię miłości człowieka. Tak jednak nie jest, bowiem pod sztandarem tejże miłości występuje również sam starzec, zmęczony, cierpiący, uginający się pod ciężarem brzemienia roli, którą sam sobie wyznaczył jako namiestnik Chrystusa. Prócz tego milczący Mesjasz, świetlisty i bezgranicznie oddany człowiekowi On, rezygnuje z walki i składa na starczych bezkrwistych wargach Inkwizytora pocałunek, który można interpretować jako „pieczęć wybaczenia” lub znak błogosławieństwa, czy wycofania się z gry, gest pożegnania, po czym odchodzi na „ciemne pierzeje grodu”. Opowieść zatem kończy się jakby nietragicznie, bo w sposób bezkrwawy.

Starzec zatrząsł się, zadrżały mu kąciki ust; podchodzi do drzwi, otwiera je i mówi Mu: „Idź i nie przychodź więcej ... nigdy nie przychodź... nigdy, nigdy!” I wypuszcza Go na ciemne pierzeje grodu. Jeniec odchodzi.

— A starzec?

— Pocałunek pali go w sercu, ale starzec zostaje przy swojej idei. (II, V, 318)

Należy jednak stwierdzić, że mimo bezkrwawego zakończenia „poematu” nastrój głębokiego duchowego smutku nie znika, ponieważ tchnienie tragizmu wpisane jest tu już w model kompozycyjny utworu („małej formy”) i w samą konstrukcję językowo-semantyczną jego tekstu. Oto w punkcie wyjściowym dramtu, tj. w momencie pojawienia się Jego teren akcji określony jest w sposób sugerujący napięcie, ekspresyjny: „Zstępuje więc na «gorące pierzeje» południowego miasta, w którym [...] sam kardynał [...] spalił niemal setkę kacerzy [...]”. Na końcu opowieści dramatyczne określenie: „gorące pierzeje” („stogny żarkije”) zostaje zastąpione przez jego przetworzenie: „ciemne pierzeje” („tiomnyje stogny grada”), co zdaje się zapowiadać sytuację bez wyjścia ... Prawdopodobieństwo historyczne (wiarygodne realia opisów), psychologiczne i kulturowe dodaje wizji sewilskiego spotkania Boga-Człowieka z namiestnikiem — „małą” apostoła Piotra — sugestywnej plastyczności. Semantyczny szereg teologicznych podobieństw: Chrystus — światło — prawda uzupełnia tu jego negatywny szereg „cieni”: Antychryst-kusiciel — mrok — fałsz, który wchodząc w dialektyczne relacje z pozytywnym pierwowzorem wytwarza dynamiczne pole gry sensów i rozgrywkę idei. Wnioski wypływające z tej wielopłaszczyznowej gry sugerują poszukiwanie klucza interpretacyjnego tej paraboli — sztucznej „V Ewangelii” (a raczej Anty-Ewangelii) — jako w uniwersalnym intertekście — w biblijnym wzorze „Teatru Pamięci”, gdzie możliwa jest wymiana ról,

²⁸ F. Jacques, *Mowa okaleczona*, tłum. J. Życiński, „Znak”, 1982, 4, s. 273—275; Por. W. Chudy, *Prolegomena do filozofii kłamstwa*, „Znak”, 1983, 10, s. 1551—1563.

a nawet ich prawie nieograniczone rozwijanie — aż do modelu „multi-rol”²⁹. W tej sytuacji z założenia stała, „modelowa” dramaturgia męczeństwa i śmierci Syna Bożego staje się uniwersalną ponadczasową i pozaprzestrzenną kanwą Pamięci, służącą do mnemonicznej lokalizacji wszelkich wzniosłe-tragicznych zdarzeń i ich zapisów „ku pokrzepieniu serc”.

W tym aspekcie stary inkwizytor jako poprawiacz świata i korektor Ewangelii otrzymuje swą trudną do zagrania „multi-rolę” niedotworzonego sobowtóra Chrystusa, namiestnika-atrapy (teologiczne pojęcie „larwy”, „pustej skorupy”, „trupa astralnego”), przybierającego różne pozy i zmieniające maski: np. „paradne szaty kardynalskie zamienia na gruby, prosty habit mnisi”. Jest to równocześnie rola i szatana-kusiciela, i kuszzonego ascety, i Starego Mędrca, i oportunistycznego Pilata, i wojującego fanatyka, który ugodziwszy się z Chrystusem „i tak pozostaje przy swojej idei”.

W tym też aspekcie, który wyznacza rzeczona „multi-rola” inkwizytora, rozpiętego w intertekstualnej, mnemonicznej przestrzeni między Chrystusem (jako namiestnik), Pilatem (jako sędziący) i diablem (jako kusiciel), w szczególnej aurze filozoficznej uplastyczniają się antynomie wolności, a prawda — symbolizowana przez Syna Bożego — staje się enigmatyczna niesprowadzalna do jednego paradygmatu. Nie jest ona ani jednoznaczna, ani pluralistyczna, ani intersubiektywna, ani boska, ani diabelska, ani optymistyczna, ani pesymistyczna, ani celowa, ani bezsensowna, bowiem „leży gdzieś pośrodku” i nabiera interobiektywnego charakteru. Boskie światło Prawdy zatracza tu ostrą jaskrawość błyskawicy i przefiltrowane przez półmaterialny „pył metafizyczny”: Sofię, pulsuje w niewyobrażalnej przestrzeni mieniąc się różnymi odcieniami niedostępnego zmysłom ludzkim, blasku. Jak bowiem uznać optymistyczną augustyńską teodyceję, jeśli totalna harmonia świata (czy światów) ma być okupiona cierpieniem Niewinnego?

Tak więc bohater nie ze świata tego pochodzący, chcąc przez wcześniejsze swe przyjście pomóc człowiekowi w najcięższych czasach terroru inkwizycji nie może spełnić swej misji. Nie wypada jednak z roli i znajduje wyjście pośrednie — pocałunek pokoju w imię dewizy Serafina z Sarowu: „Osiągnij spokój wewnętrzny a mnóstwo ludzi dokoła Ciebie się zbawi”³⁰. Jest to strategia racjonalna — w imię realizmu politycznego unikająca rozlewu krwi tam, gdzie gwałtowi nie przeciwstawia się inny gwałt, lecz unik i cisza ustanawiają w polu najsilniejszych napięć ujemny porządek hermeneutyki milczenia. Tak jest dobrze, bo zło i tragizm, wpisane na zawsze w ziemską egzystencję, stanowią opozycję w stosunku do boskiej energii, a eros ludzki nie potrafi przerodzić się w boską agape.

Zresztą wszelkie pytanie pozostaje tutaj pytaniem bez odpowiedzi, jako że w świecie dzieł Dostojewskiego odpowiedzi nie należy oczekiwać. Hermeneutyczny porządek myślenia wyznacza tu raczej pytańnik, pytanie też kryje się

²⁹ Por. F. Yates, *Sztuka pamięci w średniowieczu*, przeł. W. Radwański, [w:] *Sztuka pamięci*, Warszawa 1977, s. 62—93, 125—136.

³⁰ Cyt. za: P. Evdokimov, *Prawosławie*, cz. I: „Antropologia”, rozdz. VI, s. 145.

w relacjach wewnętrznych dialogu, w którym bez względu na widoczną obecność drugiego partnera i bez względu na rozmiary formy gatunkowej — dużej lub małej — „wszystko jest gadamerowskim pytaniem o wszystko od początku”.

Fakt, że retoryczny popis Inkwizytora — mistrza w sztuce perswazji — zderza się ze „znaczącą próżnią” milczenia Jego (Chrystusa), ustanawia tu interesujące aspekty samej kategorii intertekstualności. Dwie płaszczyzny jej sensu określone przez organizację retoryczną walki dwóch typów wartości: pochodnych wiedzy (umysłu) i wiary (emocji), umożliwiają zorientowanie przekazu treści całej paraboli w dwóch różnych kierunkach. Jeden z nich zmierza — przez naśladowanie gry dramatycznej — ku konkretyzacji na scenie „Teatru Świata”, drugi zaś — poprzez naśladowanie struktury mowy zależnej — ku artykulacji w formie epickiej: opowiadanej historii. Wewnętrzny spór dwóch idei i konkurencja dwóch różnych punktów widzenia kształtuje w „poemacie” Iwana znamienity uniwersalny dramat wartości: „spór” ludzkiej wiedzy, artykułującej się w języku, i świętego Milczenia: milczenia ikony, jako cichej kontemplacji Bytu i adoracji wieczności Boga. Końcowa scena pożegnalnego pocałunku i odejście Jego w milczeniu symbolizuje więc raczej zwycięstwo Milczenia: zamknięcie ust starca-retora gestem przyjaźni („aby więcej nie grzeszył język twój”, jako że grzechem jest rozwijanie sztuki perswazji w „mowie okaleczonej”). Inkwizytor bowiem — jako namiestnik Jego — mówiąc fałszuje, odsłaniając sens równocześnie go zakrywa, a „cierpiąc za miliony” — zniewala je... Namiestnik przy tym — jako zastępca, dubler, osoba podstawiona — nie musi dorównywać oryginalnej osobie, lecz może stać się tylko owym „chybionym podobieństwem”. Wówczas uosabia „pseudobyt”, imitację, naśladownictwo... W tym sensie też stary kardynał w niczym już nie zdaje się przypominać Chrystusa, choć też, jak wyznaje, kocha ludzi i odbiera im wolność „dla ich dobra”. Wręcz przeciwnie: ucieleśnia on wzór „małpy Boga”, zwłaszcza przyznając się do koneksji z szatanem: „Dawno już nie jesteśmy z tobą, lecz z nim!” (II, V, 312).

Jako taki więc Inkwizytor nie stanowi dla Chrystusa Milczącego odpowiedniego partnera w konfrontacji sił na polu walki o tysiące tysięcy dusz i sumień ludzkich. Zresztą Milczący On jako Obraz: ontologiczny dar Boga — całując rozbraja, a odchodząc — nie przegrywa, bowiem „kiedyś już powiedział był wszystko”. Jako więc byt duchowy: boski Archetyp — Drugi Adam — istnieje On w metahistorii, podczas gdy kardynał, żyjący aktualnie, istnieje tylko w czasie historycznym i z pewnością „kiedyś przeminie”. Jest to więc też rozgrywka — w poetyce dramatu wartości — między sceptycznym, aksjologicznym umysłem człowieka niewierzącego i średniowieczną świadomością, zorientowaną na wartość samego Istnienia, na kontemplację Bytu, na ontologię.

I tak oto poprzez kategorię intertekstualności „mała forma” — „poemat” Iwana wyjawia pośrednio główny sens ideowy całej powieści (tj. tekstu ogarniającego) w sposób niezwykle oryginalny i estetycznie świeży.

A TALE OF GREAT INQUISITOR AS A PSEUDO-RELATION
OF THE "IMPROVISED POEM" IN F. DOSTOYEVSKY'S "BROTHERS KARAMAZOV"

SUMMARY

The novel *Brothers Karamazov* manifests a variety of literary narrative forms as well as a complex narrative structure, owing to which it is perceived as a genologically indefinite, open totality. Composed of many, seemingly independent, "other people's" utterances, i. e. of the so-called "related stories" the novel constitutes a spacious "all-embracing text" comprising quasi-autonomous "minor literary forms". These are not only extended stories and "confessions" delivered by some of the characters but also pseudo-relations and pseudo-improvisations; pseudo-reports and quasi-citations as well as genuine quotations from foreign texts: in the latter case, occasionally of passages borrowed from widely known works existent in cultural circulation of a given epoch or country. The presence and the functioning of the minor form in Dostoyevsky's novel is determined by its "contextuality".

This particular means of conveying information allows not only for an "explosion" of thought but also for its absorption, "implosion". This, in turn, allows for an insightful interpretation of symbols, which can be expressed in terms of intertextuality. The category in question can be reached through observation of a number of primary symbols; scenes and "eternal" gestures; common responses and motivated signs reaching beyond the concrete historical, religious and cultural contexts. From this emerges a specific movement of thought connected with the fundamental idea of the work, the question about the existence of the Absolutes: Good and Happiness; Beauty and Freedom—in the relation: I—the Other. Multiple minor forms—related stories—function here as (real or fictitious) citations of utterances and include, consequently, somebody else's thoughts, experiences and consciousness in general.

In the "improvised poem" entitled Great Inquisitor, i. e. in a related story (put in Ivan's mouth), there occurs a peculiar dialogue (between the Inquisitor and Christ, unnamed) where a lot is said by one person while the other remains silent. What appears here is interpretation of a question and a deficient speech, which renews primary symbols and generates individual, spiritual images of the European's and Christian's "World Theatre"—according to the pattern and poetics going back to the cultural code of the Evangel, and, for this reason, well known to everybody. The tale about the Great Inquisitor appears to be a specific oratorical message capable of transforming itself into a dramatic play as well as into a story. This "minor form" becomes, in the symbolic episode of the pseudo-dialogue (Inquisitor's monologue vs. Christ's silence) an "exposition" of situations and archetypal gestures, remnants of the "forgotten language" of the general experience of mankind. Thus, in the minor form the timeless cultural Theatre of Memory is renewed. The Inquisitor's rhetorical performance contrasts with the "meaningful emptiness" of His (Christ's) silence. It epitomizes the conflict of values: human knowledge "expressed in language" versus

holy Silence, the icon's silence. The final scene of kissing the "Inquisitor's senile lips" and Christ's departure in silence symbolize the victory of silence: shutting the lips of the old rhetor with the gesture of peace, so that "your tongue shall sin no more", is an art of persuasion in the "deficient speech". The Inquisitor, acting as Christ's vicar, distorts the truth while speaking it; revealing the sense he obliterates it at the same time; "suffering for the millions" he enslaves them. In the profusion of words and gestures, in numerous masks and assumed poses he plays, as it were, a gigantic multi-role: of God and devil; of victim and executioner; of Christ and Pilate; of old sage and acrimonious fanatic; of guard of conscience and corrector of the Gospel. As such, the Inquisitor is not equal to the Silent Christ in the confrontation of powers struggling for millions of souls and consciences. As the Icon, God's ontological gift, the Silent He appeases while kissing and wins while parting; He once said all, and as the spiritual Being, God's Archetype, the Second Adam, He exists in metahistory, whereas the Inquisitor living here and now exists in historical time and will (for certain) "pass away" some day.

And that is how, through the category of intertextuality, the "minor form" reveals the main idea of the "all-embracing text" in an original and esthetically novel way.

Translated by *Edward Szynal*