

# **Na granicy dialogu. Język i etyka w powieści „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego.**

Przemysław Pietrzak

## Przemysław PIETRZAK

Na granicy dialogu.

Język i etyka w powieści *Zbrodnia i kara*  
Fiodora Dostojewskiego

### I. Wprowadzenie: *Zbrodnia i kara* a etyczne ujęcie dialogu w powieści

Z punktu widzenia badań nad słowem w powieści *Zbrodnia i kara* zajmuje w twórczości Fiodora Dostojewskiego pozycję szczególną. Powołując się na wypracowane przez Michaiła Bachtina terminy, należałoby to ująć w sposób następujący: obecny już we wcześniejszych utworach pisarza dialogowy charakter dzieła otrzymuje tu postać polifonii. Autor wybiera trzeciosobowego narratora, zdolnego do czasowych wyprzedzeń, a więc w jakimś stopniu wszechwiedzącego. Stosuje jednak strategię mediacyjną – „przepuszcza” słowo narratorskie przez świadomość bohaterów. Dzięki temu stykają się tu ze sobą różne punkty widzenia, oceny i wartości, dodatkowo wprawiane w ruch przez nieustannie konfrontującą je w swych monologach wewnętrznych centralną postać – Raskołnikowa. Lecz przede wszystkim, ścierają się one w bezpośrednim dialogu, w którym rola Drugiego zwiększa się. Staje się on równorzędnym partnerem głównego bohatera. Każdy z najważniejszych głosów zostaje powiązany z samodzielnym pełnowartościowym podmiotem reprezentującym określony światopogląd. Ich wzajemne zderzenie jest próbą dla idei, które owe podmioty wyznają. Przypomnijmy stwierdzenie Bachtina: dialog nie jest tu uzupełnieniem ani wprowadzeniem do zdarzeń, ale sam stanowi zdarzenie<sup>1</sup>. To w trakcie ciągłej rozmowy objawia się w twórczości rosyjskiego pisarza dynamika postaci.

---

<sup>1/</sup> Por. M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 380. Podstawowe tezy dotyczące natury dialogu w powieściach Dostojewskiego Bachtin zawarł w podrzdziale *Dialog w dziele Dostojewskiego*. W sprawie definicji i istoty zjawiska polifonii w powieściowej narracji według Bachtina zob. s. 11 i nast. tej samej rozprawy.

W szkicu tym pragnęłbym przyrzeć się powieści *Zbrodnia i kara* od strony występujących w niej dialogów. Dialog traktuję tu dwojako. Po pierwsze, jako szczególny przejaw mocy i właściwości języka; po drugie, jako artystyczną formę podawcza wypowiedzi. Spróbuję pokazać, w jaki sposób oba te aspekty łączą się w tym przypadku w swojej najgłębszej istocie z zagadnieniami natury etycznej. Monolog jako osobna forma podawcza nie będzie przedmiotem mojego zainteresowania.

Ciekawe, iż w tradycyjnych badaniach nad prozą uwagę skupiano raczej na narracji, dialog zaś traktowany był jako coś drugorzędnego, podporządkowanego głównemu opowiadaniu (wyjątkiem jest, rzecz jasna, myśl Bachtina i dlatego jeszcze nieraz trzeba się będzie na nią powołać). W o wiele lepszej sytuacji znajduje się teoria dramatu, gdzie często analizuje się funkcję, którą pełni dialog dla rozwoju akcji. Wyciągnięte stąd wnioski można w jakimś stopniu przenieść także na prozę i zastanawiać się, na przykład, nad związkami dialogu z mechanizmami napędzającymi fabułę, czy też rozpatrywać jego zdolność językowo-społecznego charakteryzowania indywidualium. Zwłaszcza ta ostatnia pojawia się często w omówieniach tekstów prozatorskich. Tymczasem takie podejście, chociaż w pełni uzasadnione, posiada jedną wadę. Traktuje dialog jako zamkniętą całość, podporządkowaną jakimś „strukturom wyższym”, narracji, fabule, czasem ideologii. Nie potrafi natomiast wnikać w wewnętrzną konstrukcję, nie zauważa zasad, na jakich został on w danym przypadku oparty, słowem – nie może określić skomplikowanej koncepcji dialogu, obserwowanej także na poziomie jego językowego ukształtowania. W koncepcji tej miejsce uprzywilejowane zajmują stosunki pomiędzy rozmówcami, siatka wzajemnych napięć, w które wkiła się ich słowo.

Łukę tę zapelnia – jak dotąd wyłącznie – myśl Bachtina. Dla rosyjskiego humanisty zdarzeniem, w którym przejawia się z całą mocą byt języka, jest właśnie dialog. Żywe słowo wiąże się zawsze ze słowem cudzym. Dlatego też wypowiedź artystyczna powinna być w swej tkance słownej rozpatrywana właśnie pod kątem owego nastawienia czy to w formie zdialogizowanego monologu (mikrodialog), czy też w dialogu tradycyjnym.

Pogląd, iż język w użyciu stanowi zawsze pole spotkania co najmniej dwóch podmiotów, stał się także udziałem innego wielkiego humanisty XX stulecia – Hansa-Georga Gadamera. Pisze on:

Mówić – to mówić do kogoś. Słowo chce być słowem celnym – to zaś znaczy, że słownictwo tylko przedstawia mnie samemu rzecz, o której mówię, lecz stawia ją przed oczyma również tego, do kogo mówię.

Stąd bardzo ważny wniosek:

Mówienie należy więc nie do sfery jednostki, lecz do sfery wspólnoty. [...] Duchowa rzeczywistość języka jest bowiem rzeczywistością *pneuma*, ducha łączącego Ja i Ty. Język jest rzeczywisty w rozwinie – na co już dawno zwrócono uwagę. W każdej rozmowie zas panuje duch, do-

## Interpretacje

bry lub zły, duch zatwardziałości i zahamowania lub duch otwarcia się ku sobie i płynnej wymiany między Ja i Ty.<sup>2</sup>

Zacytowany fragment pokazuje tak zbieżności, jak i ważne różnice pomiędzy obydwojma stanowiskami. Bachtin mówi o „nastawieniu” słowa na słowo cudze. Każda wypowiedź jest zawsze odpowiedzią. Nawet pozorne jej zamknięcie, ignorowanie wypowiedzi wcześniejszych to tylko szczególnie przypadek takiego nastawienia. Upraszczając – dialog przedstawia dla autora *Słowa w powieści* fakt. Akt mowy może go ukryć, dążąc do zmonologizowania, w praktyce jednak stan pełnego „wyciszenia” głosów cudzych jest nieosiągalny. Gadamer zaś, pisząc o otwarciu się Ja na Ty, ma na myśli przede wszystkim proces rozumienia i zrozumiałość w ogóle. Należy tak posługiwać się słowem, aby było ono – w możliwie wszystkich swoich aspektach – dostępne dla partnera rozmowy. To już postulat.

Obydwe koncepcje tworzą dogodny grunt dla rozważań nad etyką w języku i wartościami przejawiającymi się w mowie. Dzieje się tak dlatego, iż w centrum językowego bytu stawiają one problem międzyludzkiego kontaktu, wzajemnego stosunku wielu podmiotów. Podejście autora *Prawdy i metody* pozwala na taką paralelę w szczególnie wyrazisty sposób. Przytoczone wyżej sformułowania stawiają jednostkę przed wyborem o jawnie etycznym charakterze: wykazać dobrą wolę w rozumieniu i byciu zrozumiałym lub – przeciwnie – zamknąć się w skorupie własnego idiolektu, odrzucającego każdą językową odmienność. Jeśli dla rosyjskiego myśliciela monologizacja wypowiedzi polega na stopniowym wyciszaniu reakcji na słowo cudze, na minimalizacji „aktywnego współodpowiadania” na nie, to – gdyby spróbować przenieść owo pojęcie na grunt Gadamerowski – dla niemieckiego hermeneutyka oznaczałoby ono zacieranie sensu. Dlatego też istota języka może objawić się w pełni jedynie w sytuacji, gdy obie strony rozmowy będą nad dostępnością owego sensu współpracować.

Kto mówi językiem niezrozumiałym dla nikogo poza nim samym, nie mówi w ogóle.<sup>3</sup>

Wynikają stąd bardzo ważne wnioski. Sam związek pomiędzy głosami nie wystarczy, by wyczerpać istotę dialogu-rozmowy. Należy jeszcze uwzględnić rozumienie. „Nastawienie” na Drugiego może mieć czasem czysto mechaniczny albo ukryty, abstrakcyjny charakter. Nie dochodzi wtedy do prawdziwego kontaktu. Przyglądając się dialogom w dziełach literackich, można by uwzględnić ten sam czynnik. Weźmy dla przykładu formę dramatyczną. W klasycznej tragedii greckiej komunikowanie się bohaterów wydaje się niezakłócone. Konflikt ma tutaj wymiar ponadludzki, dotyczy wyroku bogów lub losu. Przeciwiństwa zarysowują się pomiędzy całymi postawami bohaterów, uwarunkowanymi przez owe metafizyczne siły. Nigdy zaś nie nabierają one charakteru językowego. Tejreżjasz może skrywać

---

<sup>2</sup> H.-G. Gadamer *Człowiek i język*, przekł. K. Michalski, w: H.-G. Gadamer *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 1979, s. 53.

<sup>3</sup> Tamże.

## Pietrzak Na granicy dialogu

przed Edypem prawdę, nigdy jednak nie będzie o tym mówił w sposób naumyślnie wieloznaczny. Nigdy nie będzie z Edypem „grał słowem”. Ismena może nie rozumieć agresywności Antygony, pojmując natomiast znaczenie jej argumentów. Niezrozumiałe mogą być początkowo słowa wyroczni, jak w *Ijonie* Eurypidesa, ale dzieje się tak zwykle jedynie z powodu ludzkiej ograniczoności, która potrzebuje czasu, by pojąć mowę bogów. Mowa człowieka natomiast dla nikogo tajemnicą nie jest<sup>4</sup>. Podobnie przedstawia się sprawa z tragedią w dobie francuskiego klasycyzmu. Tutaj także konflikt dotyczy nie słowa, ale natury ludzkiej, rozdarłej pomiędzy wolą a rozumem. Wyraźna zmiana zachodzi dopiero na przełomie XIX i XX stulecia wraz z dramatami Czechowa i późnego Strindberga. U autora *Wujaszka Wani* wzajemne nieporozumienia dotyczą wprawdzie wciąż jeszcze postaw, ale znajdują już odbicie w języku. Postacie często „mówią, by nie mówić”, ukrywają bolesne prawdy i w ukrywaniu tym wzajemnie się pojmują. Nie jest to jednak rozumienie się jako otwarcie Ja na Ty. I nie może być. Język bowiem służy tutaj nie odsłanianiu sensu, ale przeciwnie – jego maskowaniu. Rozmowa tylko pozornie dotyczy spraw terażniejszych i codziennych. Daje się w niej słyszeć wyraźnie przeszłość i inne sprawy „niewypowiedziane”. Proces ten posuwa się jeszcze dalej u dramaturga szwedzkiego. W *Sonacie widm* język nie komunikuje, ale stwarza pewne konwencje, maski uniemożliwiające swobodny przekaz. W sztukach współczesnych tendencja owa przybiera postać pustych gestów słownych, prowadzących donikąd, podtrzymujących jedynie mechaniczną wymianę zdań (Tennessee Williams), albo słów o całkiem innej funkcji: jako środka skomplikowanej gry, w której jedne postacie podporządkowują sobie inne (*Ślub* Witolda Gombrowicza). Wreszcie może dojść do całkowitego rozpadu mowy, co w skrajnym przypadku przejawia się w poszukiwaniu innych, pozawerbalnych środków porozumienia (teatr eksperymentalny, pantomima). Ze stanowiska Gadamera wynika jeszcze jeden ważny wniosek. W pytaniu o rozumienie jako ważny czynnik konstrukcyjny dialogu w dziele literackim poetyka krzyżuje się z etyką. Przyczyny tego połączenia są zrozumiałe w świetle wcześniejszych twierdzeń. Istnieją dzieła – głównie te o niezwykłej świadomości językowej i komunikacyjnej – w których kontaminacja ta odczuwana jest szczególnie mocno. Oba aspekty stanowią wtedy dwie strony jednego problemu. Metodologiczny ich rozdział jest oczywiście możliwy, ale w dużym stopniu sztuczny. Zamyka bowiem drogę do zrozumienia całości dzieła i wzajemnego naświetlania się tejże całości z badanym fragmentem, którym są struktury dialogowe. Warto wtedy zwrócić uwagę na sposób, w jaki w danym dziele łączą się ze sobą słowo i odpowiedzialność. Do takich dzieł należy między innymi *Zbrodnia i kara*.

---

<sup>4</sup> W *Królu Edypie* Jokasta pojmując słowa posłańca z Koryntu szybciej niż jej syn-małżonek i, odgadując tajemnicę, schodzi ze sceny, by odebrać sobie życie. Jednakże nie wynika to z celowej niezrozumiałości mowy posłańca. To tylko różnica w czasie, spełniająca funkcję dramatyczną dialogu. Wkrótce również Edyp pozna prawdę.

## Interpretacje

### II. Słowo wyobcowane

Nazwisko „Raskolnikow” pochodzi od rosyjskiego słowa *раскольник*, które znaczy tyle, co odszczepieniec, schizmatyk. Wskazuje ono na kondycję bohatera, w jakiej znalazł się po dokonaniu swojego czynu. W liście do Katkowa z września 1865 r. Dostojewski, w nieco przesadnie uproszczony sposób, przedstawia sens przygotowywanej właśnie powieści. O jej głównej postaci pisze:

Boża prawda, prawo ziemi biorą górę i kończy on w ten sposób, że zmuszony jest sam na siebie donieść; donieść, by nawet za cenę zguby na katordze połączyć się z powrotem z ludźmi; poczucie odłączenia, rozdzielenia się z ludzkością, którego doznał natychmiast po dokonaniu zbrodni, zadrczyło go.<sup>5</sup>

Czyn, którego się dopuścił, wykluczył go ze wspólnoty. Stąd bierze się ambiwalentny stosunek Raskolnikowa do otoczenia. Pragnie z nim kontaktu („ciągnie go do ludzi” – jak zauważa narrator) i zarazem odczuwa doń najwyższą niechęć, zdolną przerodzić się w nienawiść. Te przeciwne stany następują jeden po drugim, są niemal ze sobą połączone. Chwilowe, ale gwałtowne otwarcie się wywołuje natychmiastową wrogość. Dotyczy to wszystkich, z którymi przychodzi mu się zetknąć, nie wyłączając najbliższej rodziny i Soni. Świat, w którym przyszło działać bohaterowi, jest zatem światem naruszonej – wskutek przekroczenia granic – etyki harmonii ludzkiego współżycia. Stan ów objawia się na różne sposoby w zachowaniu Raskolnikowa. Dotyczy to również jego mowy – żywej mowy, jaką posługuje się w dialogach.

Zależność pomiędzy mową, słowem a czynem bohatera jest podkreślana w powieści niejednokrotnie. Istotne wydają się zwłaszcza dwa momenty. Wyznając swoją winę przed Sonią, Raskolnikow czuje, iż nie znajdzie w sobie dość siły, by wypowiedzieć prawdę samemu. Prosi więc Sonię, by spróbowała ją odgadnąć. Oto jak przedstawiony zostaje ten moment:

Jeszcze jedna okropna minuta. Nie przestawali patrzeć na siebie.

– Więc nie możesz się domyślić? – spytał nagle z wrażeniem, jakby się rzucał w dół z dzwonnicy.

– N-nie – szepnęła bezgłośnie.

– Dobrze się przyjrzyj.

Ledwie to wyrzekł, znowu jedno dawne, znajome doznanie na łód ścięło mu duszę: patrzył na Sonię i raptem w jej twarzy zobaczył jakby twarz Lizawiety. Dokładnie zapamiętał twarz Lizawiety, gdy się wtedy zbliżał z siekierą, a Lizawieta cofała się ku ścianie, wyciągając ręce przed siebie, z zupełnie dziecięcym przestachem w rysach, całkiem jak małe dzieci, gdy zaczynają się czegoś bać, trwożliwie i nieruchomo patrzą na to, co je przejmuje strachem, cofają się i wyciągają przed siebie rączkę, wnet gotowe się rozplakać. Prawie tak właśnie działało się teraz z Sonią: tak samo bezsilnie, z takim samym przestra-

---

<sup>5</sup> M. H. Катков, 10 – 15 сентября 1865, w: F. M. Dostojewski *Dziela wszystkie*, T. XXVIII, cz. II, Leningrad 1985, s. 137.

## Pietrzak Na granicy dialogu

chem patrzyła na niego jakiś czas i naraz, wyciągnąwszy lewą rękę, z lekka, ledwie-ledwie, oparła się palcami o jego pierś i wolno zaczęła się podnosić, coraz bardziej się odchylając się od niego, a jej utkwiony w nim wzrok stawał się coraz bardziej nieruchomy.

(II, 376, przekł. Cz. Jarzębiec-Kozłowski)<sup>6</sup>

Parę chwil wcześniej zaś, gdy próbuje się zmusić do wyznania, czytamy:

W jego doznaniu ta chwila była okropnie podobna do owej, kiedy to stał za staruchą, z siekierą już wyjętą z pętli, i poczuł, że „teraz nie ma ani sekundy do stracenia.

(II, 375)

W obydwu przypadkach mamy do czynienia z tym, co J.M. Meijer nazywa „zrymowaną sytuacją”<sup>7</sup>. Jest to powtarzanie pewnych scen, motywów czy obrazów, charakterystyczne dla *Zbrodni i kary* w ogóle. Dzięki porównaniu Soni z Lizawietą oraz przypomnieniu chwili, kiedy Raskolnikow zamierzał się siekierą na starą lichwiarkę, scena wyznania zostaje porównana do sceny zabójstwa. Stanowi jej odwrócenie. Tam dokonał przestępstwa, tutaj musi się doń przyznać. Jedynie za cenę przyznania się może powrócić do ludzkości, od której odseparował go poprzedni akt. Przyznać się zaś oznacza przede wszystkim „wypowiedzieć” swoją winę. Spowiedź to częsty dla rosyjskiego pisarza motyw, ale nigdzie chyba nie jest on pokazany tak drastycznie, jak właśnie w tej scenie. Raskolnikow milczy. Nie potrafi wydać z siebie słowa prawdy. Nie wie zresztą, gdzie leży prawda. Cały następujący później dialog jest poszukiwaniem „ostatecznej” motywacji dla swojej zbrodni. To nie odpowiedź na pytania Soni, ale na własne dręczące go problemy, których rozstrzygnąć nie potrafi. Istotny jest właśnie moment samego wyznania. Nazwać swoją winę znaczy tutaj przeżyć to samo, co w momencie jej popełniania. Słowo i uderzenie siekierą, słowo i strach przed tym uderzeniem. Oto nasuwające się skojarzenia. Raskolnikow odczuwa szczególnie rodzaj aporii – wynika ona z wyjścia poza granice społeczności, granice, które stara się w tej chwili przekroczyć w kierunku powrotnym. W ten sposób u podstaw „milczenia” bohatera w całej powieści – także „milczenia” jako zakłóconej komunikacji, jako gry, maski, którą musi przyjmować w każdej rozmowie – leży jego zbrodnia. Jest inne miejsce w utworze, które szczególnie mocno ilustruje tę kontaminację – scena spotkania Raskolnikowa z rodziną w obecności Razumichina. Jego siostra zauważa, iż mówi on „jakby wyczoną lekcję”. Nie ma tu faktycznego porozumienia, jest jedynie udawanie. Oto, co myśli wtedy sam bohater:

---

6/ O ile nie zaznaczono inaczej w przypisie, wszystkie cytaty ze *Zbrodni i kary* oraz innych utworów Fiodora Dostojewskiego podaję według wydania *Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, TT. I-XIV, London 1992–1999 (cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – numer strony). Przy pierwszym przytoczeniu danego utworu podaję imię i nazwisko tłumacza. Cytaty te zostały sprawdzone oraz ewentualnie poprawione zgodnie z podstawowym wydaniem rosyjskim, F.M. Dostojewskij *Полное собрание сочинений*, red. G. Bazanow, TT. I-XXX, Leningrad, 1972–1990.

7/ J.M. Meijer *Situation Rhyme in a Novel of Dostoevsky. Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavistics*, The Hague 1958.

## Interpretacje

– Co znowu, mamusi... – bąkał zakłopotany, nie patrząc na nią i ściskając jej rękę – jeszcze się nagadamy!

Powiedziawszy to, stropił się nagle i pobladł: znowu jedno niedawne, straszliwe uczucie śmiertelnym chłodem musnęło mu duszę; znowu rozumiał jasno i wyraźnie, że to, co rzekł przed chwilą jest okropnym kłamstwem; że nie tylko już nigdy nie będzie mógł „nagadać się jeszcze”, ale teraz już w ogóle nie wolno mu nigdy, z nikim, o niczym mówić. Wrażenie tej dręczącej myśli było tak silne, że na chwilę zapomniał się prawie zupełnie, wstał z miejsca i na nikogo nie patrząc, zmierzał ku drzwiom.

(II, 210, przekł. Cz. Jarzębski; podkr. – P.P.)

Słowo Raskolnikowa jest więc słowem mordercy. Chociaż „nastawione”, w Bachtinowskim sensie, na słowo Drugiego pozostaje jednak „zamknięte” w pojęciu bliskim Gadamerowskiemu. Nie umożliwia bowiem pełnego porozumienia między bohaterem a otoczeniem i jako takie powinno być analizowane. Nie oznacza to, oczywiście, iż słowo bohatera jest po prostu „niezrozumiałe”. Takie przypadki również mają tu miejsce i zostaną przedstawione w odpowiednim momencie. Jednakże, generalnie rzecz biorąc, należałoby mówić raczej o zakłóconym wzajemnym rozumieniu przejawiającym się w szczególnej komplikacji aktu komunikacyjnego. Aby dobrze zdać sobie z tego sprawę, trzeba najpierw zapytać, czym jest rozumienie w ogóle.

Pytanie to zawsze wywoływało i nadal wywołuje wiele sporów. Nie ma sensu się w nie tu zbyt zagłębiać. Wystarczy, jeśli przypomnimy dwa główne stanowiska. Według zwolenników pierwszego z nich, nazwijmy je formalno-logicznym, zrozumieć czyjąś wypowiedź to rozpoznać znaczenie tkwiące immanentnie w jej składnikach. Znaczenie całości nie jest, co prawda, prostą sumą jej elementów, niemniej jednak daje się je z pomocą odpowiednich, matematycznie ujętych reguł z tej całości wyprowadzić. Przedstawiciele drugiego stanowiska natomiast – związani między innymi z hermeneutyką, etnolingwistyką, a współcześnie z tzw. kognitywistyką – utrzymują, iż rozumienie jest procesem daleko bardziej złożonym, zdecydowanie wykraczającym poza ramy ujętego lingwistycznie zdania. Zrozumienie wymaga interpretacji całego kontekstu słowa. Znaczenie komunikatu jest wypadkową sensu zdania i funkcji kontekstu. Powstaje w takim razie pytanie, co jest tutaj najważniejsze, skoro granice kontekstu poszerzać można praktycznie w nieskończoność? Z pomocą znów przychodzi Gadamer:

Każda wypowiedź ma jakieś motywy – to znaczy: o wszystko, co powiedziane, można sensownie zapytać: „dlaczego to mówisz?” I dopiero wówczas, gdy to nie powiedziane rozumiane jest wspólnie z tym, co powiedziane, wypowiedź jest w ogóle zrozumiała.<sup>8</sup>

A zatem, zrozumieć wypowiedź to rozpoznać jej funkcję, cel, pojąć intencję mówiącego. W ten sposób „centrum znaczeniowótworcze” przemieszcza się w prze-

<sup>8</sup> H.-G. Gadamer *Człowiek...*, s. 54. Omówienie obydwu przedstawionych stanowisk czytelnik może znaleźć między innymi w książce G. Lakoffa i M. Johnsona *Metafony w naszym życiu*, przekł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.



## Pietrzak Na granicy dialogu

strzeń pomiędzy słowem a człowiekiem<sup>9</sup>. Istotne staje się nie tyle to, co ktoś mówi, ile co chce przez to powiedzieć. Dla osoby śledzącej procesy rozumienia w dowolnej rozmowie zasadnicze jest nie samo słowo, ale całe postawy w nim tkwiące. Stwierdzenie to jest dla nas niezmiernie ważne. Staje się bowiem prawdziwym narzędziem metodologicznym przy zgłębianiu wyróżnionego wyżej problemu.

Zacznijmy od owego „skomplikowania” komunikacyjnej wymiany. Pokazaliśmy już, w jaki sposób wina łączy się ze słowem w scenie wyznania bohatera. Związek ów odczuwany jest z podobną siłą w jeszcze jednej obecnej w powieści swojej „sytuacji słownej”. W przesłuchaniu.

Jeśli w spowiedzi celem jest dobrowolne wyznanie winy, to w przypadku przesłuchania wyznanie to należy wydobyć. Na tym polega główna różnica. Tu i tam dokonany w przeszłości występki wpływa na przebieg rozmowy, w różnym oczywiście stopniu, w zależności od konkretnego zdarzenia. Kształtuje napięcia powstające między mówiącym a słuchającym, postawy, gesty. Dotyczy to także najgłębszych sfer samego słowa. O ile jednak w spowiedzi – zwłaszcza, gdy przybiera postać dialogową – obaj partnerzy zmierzają do względnej współpracy (słuchający stara się „pomóc” mówiącemu w pokonaniu własnego oporu), o tyle w przesłuchaniu zarysowuje się wyraźny konflikt. Śledczy próbuje tak poprowadzić dialog, tak formułować pytania i sugestie, by przesłuchiwany nie miał wyboru i poddał się, tj. przyznał w obliczu niezbitych, „matematycznych” dowodów. Dlatego też przesłuchiwany powinien szczególnie uważać na słowa swojego rozmówcy, umiejętnie je interpretować. Sam zaś musi tak dobierać argumenty i zdania, by wynikało z nich jasno, iż żadnego przestępstwa nie popełnił.

Nie takie wszakże przesłuchanie preferuje Porfiry Pietrowicz. Jego zdaniem, określa ono ostatecznie role i pozycje obu stron. To gra w otwarte karty, w której zbyt łatwo można przewidzieć ruch przeciwnika. Metoda, którą on sam stosuje, polega na nieustannym trzymaniu swej ofiary w niepewności – „jestem czy nie jestem podejrzany”. W praktyce wyraża się to przez – jeśli tak można rzec – przesłuchanie ukryte. Taktykę tę da się opisać jako swoiste połączenie przesłuchania i zwykłej „pogaduszki”. Dlatego też nie całkiem ma rację Raskolnikow, gdy – wyczuwając grę Porfirego i pragnąc go sprokocować – mówi:

Podobno istnieje taka prawnicza reguła, taki chwyt prawniczy, obowiązujący was wszystkich: zrazu rozpocząć z daleka, od blahostek, albo nawet od czegoś serio, lecz całkiem ubocznego, by, że tak powiem, ośmielić albo raczej zmylić badanego, uśpić czujność, a później raptem, najnieoczekiwaniej, ogłuszyć jak ciosem w ciemię jakimś najbardziej decydującym i groźnym pytaniem, nieprawdaz?

(II, 307)

<sup>9</sup> Dlatego też niebezpieczeństwo cofania się w nieskończoność – chociaż i tutaj jak najbardziej realne – jest zasadniczo mniejsze niż w przypadku, gdybyśmy mówili po prostu o „kontekście”. Pojęcie kontekstu jako szczególnie szerokie dopuszczając może także zjawiska wykraczające poza wolę i przewidywalność jednostki ludzkiej. Co nie znaczy oczywiście, że zjawiska te przy ustalaniu intencji mówiącego nie mogą okazać się istotne.

## Interpretacje

Nie. Porfiry nigdy nie doprowadza do tak wyraźnego przełomu w swej taktyce. Nawet gdy w ostatniej rozmowie zapewnia, że przyszedł już wszystko odkryć, niczego tak naprawdę nie mówi wprost. Według słów Raskolnikowa, przesłuchanie „następuje” nieoczekiwanie po nic nieznaczącej „gadaniu”. U Porfirego te dwa porządki pozostają w ciągłym napięciu. Widać to zwłaszcza we wspaniale przezeń rozegranej rozmowie drugiej. To, co stara się on u siebie zatrzyć, to właśnie jasność swojej postawy, swojej intencji. W jego mowie puste słowa przechodzą w aluzje, nabierają dwuznaczności. Zwykle dla przesłuchania napięcie silnie się tutaj komplikuje. Obie strony przybierają maski zgodne ze swym celem. Porfiry próbuje nie dać po sobie znać – że podejrzewa, Raskolnikow – że jest winny. W grze, którą stosuje, Porfiry ma coś z Sokratesa. To przyjmuje jakąś postawę, to znów porzuca ją, wyśmiewa. Nie bez przyczyny Razumichin zauważa, iż bierze on czyjąś stronę, by później ją wyszydzić. Ateński mędrzec zastawiał w niezauważalny sposób pułapki słowne na swoich rozmówców, by tym sposobem wydobyć z nich „wiedzę”, „Prawdę”. Taktyka Porfirego jest zbliżona, tyle że liczy on nie na logikę rozumu, ale na psychikę („nerwy, nerwy, Rodionie Romanyczul!”), także na sumienie swego przeciwnika. Dlatego też związek słowa i przestępstwa jest w tym przypadku odczuwany jeszcze silniej niż w przesłuchaniu tradycyjnym, opartym na „matematyce”.

Z pewnego punktu widzenia trzy rozmowy Raskolnikowa z Porfirym Pietrowiczem są jedynie szczególnym, wzorcowym przypadkiem tego, co w rzeczy samej ma miejsce na przestrzeni całej powieści. Skomplikowana gra, napięcie powstałe w takim dialogu zostały tutaj doprowadzone do skrajności. Ale sama istota „utajonego przesłuchania” powtarza się w wielu innych sytuacjach. Sprowadza się ona do pytania: „czy jestem podejrzewany, czy nie?”. Wynikają stąd konsekwencje dla prawie każdego kontaktu słownego. Raskolnikow próbuje określić postawę swojego partnera, jego stosunek do samego siebie. Z drugiej strony stara się na wszelkie możliwe sposoby nie tylko „nie zdradzić”, ale też sprawić wrażenie człowieka o czystym sumieniu. Ponieważ jednak czyni to w zwykłej rozmowie, nigdy nie udaje mu się osiągnąć swego celu w sposób zadowalający. „Drugi” i jego słowo pozostają dla niego zawsze problemem, zagadką, podobnie jak on sam staje się niepojęty dla innych. Proces wzajemnego zrozumienia zostaje zakłócony przez grę podejrzeń. W odróżnieniu od dialogów z Porfirym, we wszystkich tych przypadkach kierującym słowem pozostaje Raskolnikow. Tam poddaje się on wszystkim chwytom śledczego, który odnosi dzięki temu pełny sukces; tu zaś to on próbuje swoich słuchaczy bądź sprowokować, bądź uśpić ich ewentualne „podejrzenia”.

Błąkając się w okolicach Placu Siennego, Raskolnikow wstępuje do Kryształowego Pałacu, gdzie spotyka Zamiatowa, pracownika komisariatu policyjnego, który dzień wcześniej był tam jednym ze świadków jego omdlenia. Raskolnikow próbuje wydobyć zeń jakikolwiek znak podejrzeń wobec własnej osoby. Oto reprezentatywny przykład jego strategii:

O gwoździu będzie później, teraz zaś mój kochany, oznajmiam ci... nie, lepiej tak: „przyznaję się”... Nie, i to nie: „składam zeznanie, a pan protokołuj”, ot tak! A zatem składam

## Pietrzak Na granicy dialogu

zeznanie, żem czytał... interesował się... wyszukiwał... wyszukiwał... – Raskolnikow zmrużył oczy i zawiesił głos – i właśnie w tym celu wstąpiłem tutaj... o zabójstwie staruszki-lichwiarki – rzekł nareszcie prawie szeptem, zbliżając twarz do twarzy Zamiotowa.

(II, 150)

A jeżeli to ja zabiłem staruchę i Lizawietę? – wycedził nagle i... opamiętał się. Zamiotow rzucił na niego dzikie spojrzenie i zbiełał jak chusta. Twarz wykrzywiła mu się w uśmiechu.

Czyż podobna? – wyszeptał ledwie dosłyszalnie.

Raskolnikow spojrzal na niego ze złością.

Przyznaj się pan, żeś uwierzył. Tak? No? Tak?

Wcale nie! Teraz mniej niż kiedykolwiek wierzę! – skwapliwie upewnił Zamiotow.

Tu cię mam! Nasz wróbelek wpadł w sidelka. Czyli żeś przedtem wierzył, skoro teraz „wierzysz mniej niż kiedykolwiek”?

Ale ani trochę! – zawołał Zamiotow, wyraźnie skonfundowany. – Więc pan po to napędzał mi strachu, żeby mnie tak podejść?

Zatem pan nie wierzy? A o czymżeście mówili wtedy, gdym wyszedł z biura? I dlaczego porucznik Proch badał mnie po moim ocuceniu? Hej, kelner! – zawołał wstając i biorąc czapkę. – Ile płacę?

Trzydzieści pięć kopiejek – rzekł ów podbiegając.

Masz tu jeszcze dwadzieścia pięć kopiejek na piwo. Widzi pan, ile pieniędzy! – pokazał Zamiotowowi banknoty w swej drżącej ręce. – Piątaki, dziesiątaki: dwadzieścia pięć rubli. Skąd? I skąd ten nowy garnitur? Wszak pan wie, żem dawniej nie miał grosza przy duszy, jużście z pewnością ciągnęli gospodynię za język... No, basta! *Assez causé*, do miłego zobaczenia, do najmilego!

(II, 154)

Pierwszy cytat oraz finał drugiego przypominają nieco odwróconą sytuację u Porfirego. Próbujący sprowokować Zamiotowa Raskolnikow wplata w „stolikowy” dialog formuły właściwe oficjalnemu przesłuchaniu oraz dwuznaczne aluzje do swego czynu. Jednakże tutaj dochodzi także do głosu jego psychika, napięcie, którego nie potrafi znieść. Chce – jak pisze narrator – „wysunąć język”, tak jak wtedy, pod drzwiami zamordowanej. Dlatego w odróżnieniu od sprytnego śledczego jego słowo jest mniej wyważone. Używając Bachtinowskich kategorii, można by rzec, iż mamy tu do czynienia z nastawieniem na domniemany „ukryty” głos Zamiotowa (podejrzewający bohatera). Osiąga ono jednak stopień na tyle duży, że przejawia się jako zachowanie zgoła szalone. Zanika ów równoważący ton, który u Porfirego odpowiadał „pustym błahostkom”. Stąd pomysł swoistego „przyznania się” złożonego w trybie przypuszczającym. „Co bym zrobił, gdybym to ja”. Stąd również otwarcie już rzucone pod koniec pytanie. Ponieważ jednak Zamiotow najwyraźniej o nic go nie podejrzewa, słowa te, jak i całe zachowanie Raskolnikowa pozostają dlań niejasne.

## Interpretacje

Nieco inną odmianę podobnej dialogowej sytuacji obserwujemy w scenie odgrywanej się w biurze śledczym. Przybyły tam bohater w przekonaniu, iż wzywano go w sprawie wiadomej, odczuwa nagle ogromną ulgę, gdy okazuje się, iż przyczyną wezwania była skarga gospodyni. Chcąc jak najszybciej zatrzeć niemiłe wrażenie, które – jak sądzi – wywołał na początku swej wizyty, wybucha prawdziwą tyradą częściowo będącą usprawiedliwieniem, częściowo zaś wynikającą z pragnienia „powiedzieć coś nadzwyczaj przyjemnego”. To już więc nie próba sprowokowania, ale niejako społecznego „zatwierdzenia” swojej niewinności za pomocą słowa. Emocje powodują wszakże, iż zanika – by tak rzec – wspólne „pole doświadczenia” umożliwiające fortunne porozumienie. Raskolnikow mówi o zdarzeniach osobistych i to często tak, jakby były one wszystkim znajome:

– Przecież to nie nasza rzecz – powtórnie zauważył sekretarz.

Przepraszam, przepraszam! Najzupełniej się z panem zgadzam, lecz niech mi będzie wolno wyjaśnić – podjął Raskolnikow zwracając się nie do sekretarza, ale do Nikodema Fomicza, jednak z całej siły starając się z całej siły również i do zastępcy, choć ów uparcie udawał, że szuka czegoś w papierach i że pogardliwie nie zwraca na niego uwagi. – Niech mi będzie wolno ze swej strony wyjaśnić, że mieszkam u niej już blisko trzy lata, od mego przyjazdu z prowincji, i że przedtem... przedtem... Zresztą dlaczego bym nie miał wyznać ze swej strony, że od razu na początku przyrzekłem ożenić się z jej córką... była to obietnica słowna, zupełnie nie wiążąca... To była dziewczyna... zresztą, owszem, nawet mi się podobała... chociaż nie byłem zakochany... Słowem, młodość, a raczej chciałem powiedzieć, że podówczas gospodyni chętnie mi kredytowała, ja zaś poniekąd pędziłem taki tryb życia... byłem bardzo lekkomyślny...

(II, 95)

Może się początkowo wydawać, że mamy tu do czynienia ze słowem „otwartym”. Nie tylko dlatego, że jest ono w sensie dosłownym „zwrócone” (znów według kategorii autora *Problemów poetyki Dostojewskiego*), ale także dlatego, że ma w sobie coś z wyznania. Będzie to jednak wrażenie mylne. I to nie tylko z tego powodu, że mowa bohatera nie pasuje do oczekiwań właściwych dla miejsca i okoliczności, w których się znalazł. Jest ona – jeśli można tak się wyrazić – manifestacją przyjemności mówienia. To potok nieskrępowanych żadnym złym przeczcuciem słów. To słowo wygłaszane prawie dla samego siebie (i tylko jako takie może ono pełnić wyróżnioną mu przez nas funkcję w kontaktach bohatera z otoczeniem). Raskolnikow wcale nie zwraca się do zajmujących się nim pracowników biura. Przeciwnie – ignoruje ich, albowiem nie uwzględnia ich intencji (choć zdaje sobie z niej sprawę), a także balansuje na granicy wiedzy potrzebnej obu stronom do pełnego porozumienia. Nie zwraca uwagi na prośby przyjmującego go urzędnika i porusza całą sferę prywatnych, intymnych problemów.

Owo skupienie się na sobie, stopniowe „rugowanie” kompetencji słuchacza może czasem przybrać skrajną postać. Wychodzi ona wtedy poza założony przez nas schemat ukrytego, „domniemywanego” przesłuchania, chociaż pewne jego właściwości – jak zobaczymy – czasem mogą jeszcze odgrywać rolę. Ogółem rzecz

## Pietrzak Na granicy dialogu

biorąc, wszystkie te przypadki cechuje silne rozejście się wspólnego podłoża komunikacyjnego, warunkującego porozumienie. Mam tu na myśli wymagany stopień językowej jedności, obejmującej zbliżone rozumienie znaczenia słów przez członków danej społeczności, znajomość konwencji społecznych ich użycia w zależności od stosunku pomiędzy mówiącymi oraz wspomnianą już wspólną ich wiedzę. Otóż w wielu miejscach powieści Raskolnikow nie uwzględnia tego podłoża. Przy założeniu, że istota każdego języka wychodzi poza słownik i gramatykę, można by rzec, że język bohatera podlega wówczas daleko idącej indywiduacji, porzuca społeczne uwarunkowanie sensu. Staje się bliski idiolektowi. Często zaś – jak jeszcze zobaczymy – nawet i to założenie nie jest konieczne. W centrum tego mechanizmu „wyalienowania” języka stoi czyn bohatera. Przypomnijmy: zbrodnia wyobcowała go ze wspólnoty, a jej pamięć wpływa na każde jego zachowanie.

Niedługo po wyjściu z policyjnego biura Raskolnikow odwiedza po raz pierwszy w powieści Razumichina. Jednakże miotają nim sprzeczne uczucia. Z jednej strony nie chce pozostawać w izolacji, z drugiej – dopiero co popełniony czyn powoduje, że woli tego spotkania uniknąć. Ponadto sam tak naprawdę nie wie, co nim powoduje. Oto fragment ich rozmowy:

– Do widzenia! – rąbnął i ruszył ku drzwiom.

Czekajże, wariacie!

Nie potrzeba!... – powtórzył ów, znowu wyszarpując rękę.

To po kiego diabła przyszedłeś! Sfiksowałeś czy co? Przecie to... obraźliwe. Ja cię tak nie puszcę.

Więc słuchaj: przyszedłem tutaj, bo poza tobą nie znam nikogo, kto by mi dopomógł... rozpocząć... bo ty jesteś od nich wszystkich lepszy, chciałem powiedzieć: rozsądniejszy, i potrafisz zrozumieć... Ale teraz widzę, że mi nie potrzeba, słyszysz? Absolutnie nic... niczych usług i współczuć... Ja sam... I basta! Dajcie mi święty spokój!

(II, 104)

Cytat ten został wyrwany z kontekstu, niemniej jego status zasadniczo nie uległ przez to szczególnym zmianom. Wytłumaczenie Raskolnikowa jest dla nas tak samo niejasne, jak dla słuchającego go Razumichina. Prawdopodobnie on sam próbuje znaleźć przyczynę swego niepojętego zachowania. Wskutek tego słowo obejmuje przestrzeń tylko jemu wiadomych doznań. Ma ono charakter jednostkowy i w najwyższym stopniu obcy, nie tylko dla Razumichina, ale w ogóle dla każdego, kto mógłby je w tej chwili usłyszeć. Tym razem więc rzecz już nie w samej intencji. Nastawienie na własną osobę dotyczy tu poziomu rozumienia słowa. Nie wiadomo, kim są „oni” ani też, co bohater chce „rozpocząć”. Zaskakująca też pozostaje jego wrogość, kiedy zapewnia, że „nic mu już nie potrzeba”.

Weźmy przykład kolejny. Mniej więcej w tym samym czasie Raskolnikow próbuje nawiązać kontakt z bląkającymi się po ulicy ludźmi.

Niespodziewanie Raskolnikow zwrócił się do jakiegoś już niemłodego przechodnia, który stał obok niego koło katarynki i wyglądał na szlifubruka:

## Interpretacje

Lubi pan ulicznych śpiewaków?

Tamten popatrzył spode łba i zdziwił się.

Bo ja lubię – podjął Raskolnikow, lecz z taką miną, jakby mówił wcale nie o śpiewakach ulicznych. – Lubię śpiew pod melodię katarynki w zimny, ciemny i wilgotny wieczór jesienny, ale koniecznie wilgotny, kiedy to wszyscy przechodnie mają bladezielone i chorobliwe twarze; albo jeszcze lepiej, kiedy prószy mokry śnieg, zupełnie prostopadle, bez wiatru, wie pan? A poprzez śnieg błyskają gazowe latarnie...

Nie wiem... Pan wybacz... – bąknął jegomość, sploszony zarówno pytaniem, jak i dziwnym wyglądem Raskolnikowa, i przeszedł na drugą stronę ulicy.

(II, 145)

Niezmiernie ważna jest tutaj uwaga narratorska. Raskolnikow mówi wyraźnie o czymś innym. Jego słowa zyskują „drugie dno”, wtórne znaczenie, zapewne nieświadomialne nawet dla niego samego. Dlatego spotyka się już nie ze zwykłym niezrozumieniem, ale wręcz z przestachem swojego słuchacza. Biorąc pod uwagę chorobliwy stan bohatera, a także jego status „wyobcowania”, można by rzec nieco metaforycznie, że jego słowo ma charakter „autystyczny”. Jest ono zamknięte na społeczny wymiar języka i mowy. Otwiera się natomiast często na irracjonalny żywioł psychiki swojego podmiotu. Zauważmy pewną bardzo ważną rzecz: „nastawienie” na słowo cudze – o którym pisze Bachtin – jeszcze tu występuje, chociaż przybiera postać szczątkową. Wynika bowiem z podstawowej potrzeby komunikowania się Raskolnikowa, chęci odzyskania przezeń straconego kontaktu, a nie z wczuwania się w wewnętrzny głos rozmówcy. Jednakże przez swoją „autystyczność” pozostaje ono słowem zamkniętym. Podobnie ma się rzecz z przytoczoną poprzednio rozmową z Razumichinem. Może jednak zdarzyć się i tak, że owo nastawienie nie tylko będzie występować, ale – co więcej – osiągnie dość silny stopień, a mimo to słowo pozostanie „obce”, „zamknięte”, bo pochodzące niejako z innego, nazbyt subiektywnego porządku. Mam tu na myśli scenę, kiedy bohater przybywa na miejsce popełnionej przez siebie zbrodni.

– Czego chcesz? Coś za jeden? – Krzyknął robotnik zbliżając się do niego. Raskolnikow znowu wszedł do pokoju.

Chcę wynająć mieszkanie – rzekł. – Oglądam.

Któż wynajmuje mieszkanie po nocy? I trzeba było przyjść ze stróżem.

Widzę, że podłoga wyszorowana; będziecie malowali? – ciągnął Raskolnikow. – Krwi już nie ma?

Jakiej krwi?

Przecie zamordowano tu starą i jej siostrę. Była tutaj cała kałuża.

Dobrze, ale ktoś ty taki? – niespokojnie zawołał robotnik.

Ja?

Tak.

Chciałbyś wiedzieć?... Chodźmy na policję, tam powiem.

Czas na nas, już późno. Chodźmy Aloszka. Trza zamykać – odezwał się wreszcie starszy.

## Pietrzak Na granicy dialogu

Zgoda, chodźmy! – odparł Raskolnikow i ruszył przodem, bez pośpiechu zstępując ze schodów. – Hej tam, stróż! – krzyknął wychodząc przez bramę.

(II, 161)

Rozpoznajemy tutaj znany nam schemat „ukrytego przesłuchania”. Raskolnikow pragnie sprowokować robotników. Jednakże w odróżnieniu od sceny na komisariacie oraz rozmowy z Zamiotowem ludzie, do których się zwraca, nie mogą mieć żadnych podstaw, by go o cokolwiek posądzać, w ogóle go bowiem nie znają. Podejrzliwość Raskolnikowa powoduje, że „wewnętrzny głos” partnera rozmowy, do którego ma apelować jego słowo, jest fikcyjny. To znów wytwór chorobliwego stanu, w jakim znalazł się po swoim czynie. Rozpoznajemy tutaj opisane przed chwilą właściwości słowa „wyobcowanego”. Raskolnikow ignoruje uwagi robotnika (fragment o podłodze i krwi), wychodzi poza dostępny im obu wspólny kontekst. Odrębność jego mowy sięga także poziomu leksykalnego. Wymówione przez jednego z malarzy słowo „chodźmy” interpretuje on na swój sposób jako „chodźmy na policję”.

Warto zauważyć, że analizowane obecnie zjawisko nie jest właściwe jedynie *Zbrodni i karze*. We wczesnych utworach pisarza pojawia się ono stosunkowo często. Prawie zawsze związane jest z etycznie rozumianym wyobcowaniem bohatera ze społeczności, odbijającym się natychmiast w jego mowie. Do nader wyrazistych i radykalnych przykładów należy (lekceważone zwykle przez krytykę) drobne opowiadanie *Pan Procharczyn*. Tytułowa postać, skromny i „zahukany” urzędnik, odsuwa się od ludzi, by oddać się skrywanej przed nimi pasji gromadzenia pieniędzy. Nawet w wynajmowanym mieszkaniu chowa się „za parawan”. Dreczące go senne koszmary, w których dostrzega swoją nikczemność i które – jak zwykle u Dostojewskiego – pozostają na granicy jawy, opanowują go do tego stopnia, że nie odróżnia już rzeczywistości od urojeń. Wkradają się one również do jego mowy, która i bez tego znajduje się w stanie rozpadu. Jak pisze narrator, Procharczyn „zapewne z powodu długotrwałego milczenia mówił i postępował w sposób bardziej porywczy, a poza tym, gdy na przykład zdarzyło mu się dłuższe zdanie, wówczas, w miarę jak je wypowiadał, jedno słowo zdawało się rodzić drugie, drugie natychmiast po urodzeniu wydawało na świat trzecie i tak dalej, toteż w końcu miał ich pełne usta, zaczynał się krztusić i stłoczone słowa zaczynały wreszcie wylatywać w nader malowniczym nieładzie”<sup>10</sup>. Jego wypowiedzi tracą wewnętrzną spójność, rwą się. Pełne są jego własnych podejrzeń i przywidzeń, co oczywiście czyni je niepojętymi dla jego towarzyszy. Oto dalszy ciąg cytowanego fragmentu. Bohater pozostaje pod wrażeniem niedawno przeżytego snu, w którym widział pożar potraktowany przezeń jako zapowiedź własnej zguby:

– Pan wciąż jeszcze bredzi czy co, Semionie Iwanowiczu?

A, słuchaj – odpowiedział Semion Iwanowicz – bredzi dureń, pijanica bredzi, pies bredzi, a mądry rozsądnemu służy. Ty, słyszysz, na rzeczy się nie znasz, rozpustny ty człowieku,

<sup>10</sup> *Z pism Fiodora Dostojewskiego*, red. P. Hertz, t. IX, „Sobowtór” i inne opowiadania. 1846–1848, przekł. S. Pollak, Warszawa 1962, s. 190.

## Interpretacje

uczony ty, książko ty malowana! A weźmiesz i spalisz się, to nawet nie zauważysz, jak ci głowę upali, słyszałeś coś takiego, co?

Ależ... to znaczy... jak to... jak pan to rozumie, Semionie Iwanowiczu, że głowa mi się upali?<sup>11</sup>

Podobnie jak Raskolnikow zwracający się do Razumichina, do nieznanego lub pracujących w mieszkaniu lichwiarki robotników, Procharczyn używa słów, których sens wykracza poza wspólne pole doświadczenia. Jest to mowa w szczególny sposób zamknięta, hermetyczna. Wśród wczesnych prac pisarza podobną hermetycznością wyróżnia się też język Goliadkina z opowiadania *Sobowtór*. Ale i dzieła późniejsze zawierają zbliżone przypadki. Nie dotyczą one jednak całego językowego zachowania danej postaci, a jedynie wybranych momentów – tych, kiedy wewnętrzne, emocjonalne napięcie powoduje zbyt silne skupienie się na sobie. Przesłania ono wtedy „inność” drugiego, której nie bierze się pod uwagę jakby zakładając, iż własna świadomość jest temu innemu zupełnie dostępna, czy też – by ująć rzecz z innej strony – gwałtem mu niejako tę świadomość narzucając (gwałtem, gdyż w jakimś stopniu w y m a g a s i ę odeń zrozumienia). Oto na przykład dialog rozgrywający się w *Braciach Karamazow* pomiędzy Dymitrem oraz woźnicą podczas drogi do Mokrego, gdzie Mitia spodziewa się zastać Gruszeńkę ze swoim „pierwszym i bezspornym”:

Mitia chwycił go za ramiona.

Woźnica jesteś? Woźnica? – zapytał wściekłym głosem.

Woźnica.

Czy wiesz, że trzeba innym z drogi ustępować? Jak jesteś woźnica, to już nikomu bracie z drogi nie ustąpisz, rozjeżdżasz ludzi, bo niby na bok ludzie, ja jadę?! Nie, woźnico, nie wolno rozjeżdżać ludzi, nie wolno przejeżdżać człowieka, nie wolno ludziom psuć życia, a jak zepsuleś, to musisz ponieść karę. Jeśli tylko komu życie zniszczyłeś, ukarż siebie i usuń się.

Wszystko to wyrwało mu się jednym tchem, jakby w ataku hysterii. Andrzej, choć trochę zdziwiony, podtrzymał rozmowę:

Prawda, Dymitrze Fiodorowiczu, prawda, nie wolno człowieka mordować ani męczyć, jak i wszelkie inne stworzenie, bo wszelkie stworzenie to przecie też stworzone. Ot, choćby i koń. Bywa taki między nami, co okrutnie morduje i biczem pogania; choć bydlę sily nie ma, to mimo to pogania je i pogania.

Do piekła? – przerwał mu nagle Dymitr i zaśmiał się swoim krótkim, urywanym śmiechem. – słuchaj, Andrzeju – dodał, chwytając go znów za bary – duszo prosta, powiedz: czy Dymitr Karamazow trafi do piekła czy nie trafi? Jak myślisz?

(X, 95; przekł. A. Wat)

---

<sup>11</sup> O funkcji słowa „krew” w kontekście związków frazeologicznych, ujętych etycznie w *Zbrodni i karze* zob. H. Brzoza *Dostojewski. Między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń 1995 (rozdz.: *Myśl w języku. Symboliczna przestrzeń tekstu a antropologia*).



## Pietrzak Na granicy dialogu

Rozdarty pomiędzy pragnieniem zemsty z jednej a pokory z drugiej strony, Mitia, zwracając się do Andrzeja, zwraca się tak naprawdę do samego siebie. Wiadać to już w braku związku pomiędzy pytaniem „Do piekła?” a wcześniejszą wypowiedzią jego „interlokutora”. Znaczenie słów, których używa, uwarunkowane jest jego indywidualnym doświadczeniem, ale woźnica pojmuje je dosłownie. Można więc rzec, że obaj oni mówią tu obcymi sobie językami, przy czym Andrzej posługuje się ogólnie przyjętą normą, Mitia zaś swego rodzaju idiolektem.

Szczególny przykład języka „wyobcowanego”, wymagający osobnego i gruntownego przebadania, możemy znaleźć w powieści *Biesy*. Mam na myśli głównie mowę postaci skupionych wokół Piotra Wierchowieńskiego i zarazem związanych ze Stawroginem. Na uwagę zasługuje zwłaszcza Kirillow. Jak zauważa narrator, nie posługuje się on poprawną ruszczyzną, a często miewa nawet problemy ze sformułowaniem swoich myśli. Oto fragment z rozmowy pomiędzy nim a Szatowem:

– Kirillow, żona rodzi!

Co? Jak?

Rodzi, dziecko rodzi!

Pan... się nie myli?

O nie, nie! Już ją chwytają kurcze!... Potrzebna jest babka, jakaś starucha, byle zaraz... Skąd taką teraz dostać? Pan zna dużo różnych staruch...

Jaka szkoda, że ja nie umiem rodzić – poważnie odpowiedział Kirillow. – To znaczy nie rodzić, ale zrobić tak, żeby rodzić, to jest... Nie, trudno mi się wysłowić.

(IV, s. 535; przekł. T. Zagórski, Z. Podgórzec)

Dziwaczny język Kirillowa – być może – wiąże się głęboko ze stanem jego ducha, ovladniętego myślą o samobójstwie i mającej się dokonać w ten sposób przemianie człowieka w „człowieka-boga”. Stroni on od ludzi, a przejawem dystansu, który wyrósł pomiędzy nim a światem, jest także sposób, w jaki się z tym światem porozumiewa. Odmiennością łamiącą ustalone normy odznacza się również mowa Stawrogina, o którym kronikarz pisze, iż „pomimo całego wykształcenia europejskiego, niezupełnie opanował własny język” (IV, 620). Warto też uwzględnić celowo dwuznaczne i niejasne wypowiedzi młodego Wierchowieńskiego, świadomie szerzącego zamęt w umysłach mieszkańców „naszej guberni”. Piotr Stiepanowicz przybiera bardzo szybko odmienne, nieraz przeciwstawne role, które znajdują także odbicie w jego słowach. Ogólnie rzecz biorąc, obcość języka „spiskowców” stanowi jedno ze znamion ich „opętania”, „biesowskiego” charakteru, jakim odznaczają się ich umysły, wyizolowane ze świata opartego na wartościach tradycyjnych.

Powróćmy do *Zbrodni i kary*. Rozejście się języków bohatera i jego otoczenia można obserwować jeszcze na parę innych sposobów. Istnieje słowo, którego Raskołnikow używa w sobie tylko wiadomym znaczeniu, słowo napiętnowane jego czynem. To „krew”. Wychodząc od Katarzyny Iwanowny, zaraz po tym, jak przeprowadzono jej umierającego męża, Raskołnikow spotyka na schodach Nikodema Fomicza, jednego z pracowników znanego mu już biura policyjnego. Oto krótki fragment ich rozmowy:

## Interpretacje

– Jak się pan zawałał krwią! – zauważył Nikodem Fomicz, który w świetle latarni dostrzegł kilka świeżych plam na kamizelce Raskolnikowa.

– A tak, zawałałem się... jestem cały we krwi! – rzekł Raskolnikow z jakąś osobliwą miną, potem uśmiechnął się, kiwnął głową i jął zstępować ze schodów.

(II, 173)<sup>12</sup>

Dla Raskolnikowa krew nabiera sensu symbolicznego. To już nawet nie ta konkretna, przelana przez niego krew, ale znak winy, którą w sobie nosi, oraz zapewne także wyrzutów sumienia. Podobnie ma się rzecz w wymianie zdań pomiędzy nim a służącą Nastazją. Tu jednak niemal zaledwie po dokonanej zbrodni znaczenie tego słowa bliskie jest jeszcze swemu źródłu. Nie zdążyło stać się symbolem.

– To krew – odparła w końcu cicho i jakby do siebie samej mówiąc.

Krew!... Jaka krew?... – jękał blednąc i odsuwając się pod ścianę.

Anastazja wciąż patrzyła na niego bez słowa.

(II, 109)

Ciekawa właściwość języka Raskolnikowa dotyczy imion własnych. W jego wypowiedziach, rozmyślaniach nabierają one znaczenia szerszego, odnosząc się do całych postaw, typów ludzkich. Stają się więc imionami pospolitymi. Do mężczyzny kręcącego się przy pijanej dziewczynie woła: „Ej, panie Swidrygajlow!”, później zaś, zastanawiając się nad losem owej nieznanym, przeczuwa, iż jeśli nie wygoni jej matka, to i tak zapewne „wywączają Darie Francówny” (imię kobiety, która „zaopiekowała się” Sonią Marmieladową). Nawet jeśli nie poznał jeszcze tych ludzi osobiście, to w jego wyobraźni tracą oni „jednostkowość” i zyskują funkcje symboliczne<sup>13</sup>. Owa szczególna semioza, tworzenie i przetwarzanie znaków, objawia się także poza językiem werbalnym bohatera. Mam na myśli jego tendencję do interpretowania przypadkowych zdarzeń, szczegółów jako zrzędzeń losu, przeznaczenia. Przejście przez Plac Sienny akurat w chwili, gdy podsłuchał w toczącej się tam rozmowie, że lichwiarka pozostanie następnego dnia o siódmej wieczorem sama, również podsłuchana rozmowa studentów, siekiera, na którą dosłownie natknął się w pomieszczeniu dozorczy, i wiele innych szczegółów, wszystko to nabiera dłań z czasem osobnego znaczenia.

Opisane przykłady łączy wspólna właściwość: bohater niejako wyrwa znak z jego społecznego, „wspólnotowego” uzusu, włączając go w swoje jednostkowe językowe uniwersum, do którego nikt inny nie może mieć dostępu. Rozdziela przy-

---

<sup>12/</sup> Z pism Fiodora Dostojewskiego, t. IX, s. 191 (przekład poprawiony). Interesującą, śmiałą, choć nie pod każdym względem jasną analizę sytuacji językowej w tym opowiadaniu przeprowadził W.N. Toporow *Господин Прохарчин: попытка истолкования*, w: tegoż, *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Moskwa 1994.

<sup>13/</sup> Na tę właściwość świadomości Raskolnikowa zwraca też uwagę Bachtin (*Problemy poetyki...*). Jest to dłoń reprezentatywny przykład dialogowości monologów bohatera, w którym spotykają się z sobą różne podmioty odpowiadające odmiennym światopoglądom (patrz w tej sprawie niżej).

## Pietrzak Na granicy dialogu

jęty związek między elementem znaczącym a znaczonym lub też nadaje znaczenie czemuś, co – obiektywnie rzecz biorąc – pozostaje semiotycznie obojętne. Tworzy zatem swoisty idiolekt. Jego prywatność przekracza dopuszczalne dla międzyludzkiego kontaktu granice. Nikodem Fomicz nie wie, o jakiej krwi mówi Raskolnikow; „Frant” nie pojmuje, czemu okrzyknięto go Swidrygajłowem. Być może w tym przypadku widać najlepiej „obcość” bohatera, który zamyka się w swoim własnym języku, gdzie w centrum znajduje się zbrodnia, przekroczenie przyjętych norm etycznych, które zachwiało równowagę pomiędzy indywidualum a społecznością. Tworzy ona swoiste tabu słowne, kształtuje nowe sensory, przeinacza dawne.

Przytoczone przypadki ilustrują omawiane zjawisko w sposób dostatecznie jasrawy. Odmienność mowy bohatera sięga nawet leksyki. Jednak kto wie, czy nie mamy do czynienia z tym samym zjawiskiem na nieco wyższym poziomie dyskursu, kiedy to dochodzi do konfrontacji ludzkich postaw, idei i systemów wartości. Na przykład rozmowy z Sonią i Dunią pokazują, iż Raskolnikow rozumie po swojemu takie pojęcia, jak „moralność”, „zbrodnia”, „prawo”, „ludzkość”, a także „dobro” i „zło”. Najprościej mówiąc, „sensotwórczy” system odniesienia stanowi dlań jego szczególna wizja historii, w której zasady tworzone są wciąż na nowo przez człowieka. To historia bez transcendencji. Inaczej ma się rzecz w przypadku Soni i Duni, które każdy postępek oceniają według jednej, niezmiennej skali wartości, reprezentującej etykę chrześcijańską. Póki trwa ta różnica, nie może być mowy o pełnym wzajemnym rozumieniu się przez obie strony:

– Rodia, Rodia, co ty mówisz! Przecie tyś przelał krew! – zawołała z rozpaczą Dunia.

Którą wszyscy przelewają – podchwycił nieomal zapamiętałe – która się leje i zawsze się lała na świecie jak wodospad, która leje się jak szampan i za którą wieńczą na Kapitolu i potem zwą dobroczyńcą ludzkości. Spójrzże uważnie i z r o z u m! Ja sam chciałem dobra dla ludzi, spełniłbym setki, tysiące dobrych uczynków zamiast tego jednego głupstwa, nie głupstwa nawet, tylko po prostu niezręczności, bo cała ta myśl nie była wcale taka głupia, jak się wydaje teraz wskutek niepowodzenia... (przy niepowodzeniu wszystko wydaje się głupim!)

[...]

To przecie nie to, wcale nie to! Rodia, co ty mówisz!

Aha! To nie ta forma, nie dość estetyczna, nie dość ładna forma! Otóż stanowczo nie rozumiem: dlaczego walić w ludzi pociskami, morzyć ich regularnym obłężeniem... to ma być szacowna forma? Lęk przed estetyką jest pierwszą oznaką bezsilności. Nigdy, nigdy jaśniej nie zdawałem sobie z tego sprawy niż teraz, m n i e j n i ż k i e d y k o l w i e k r o z u m i e m t ę m o j ą „z b r o d n i ę”! Nigdy, nigdy nie byłem silniejszy ani bardziej przekonany niż teraz!

(II, 474, 475; podkr. – P.P.)

Nie zajmowałem się w tym rozdziale monologiem. Odmienność języka w najpełniejszy sposób objawia się poprzez tradycyjny dialog między postaciami. Jednakże pewne właściwości wewnętrznych rozważań bohatera być może również mają związek z przedstawionym powyżej przykładem. Mam na myśli ich heteroge-

niczność, specyficzne „rozpisanie” na głosy. Raskolnikow rozpatruje swoją sytuację z różnych punktów widzenia, jak gdyby wcielając się w coraz to inne postacie, odpowiadające zapewne spotykanym przez niego osobom. Rzecz w tym, że stosunki między tymi głosami mają charakter konfliktu, którego Raskolnikow nie potrafi rozwiązać. Podobnie jak w świecie zewnętrznym, głosy te mówią obcymi sobie językami. Widać to zwłaszcza wtedy, gdy próbuje uzasadnić przed sobą swój postęp pod koniec trzeciej części, na chwilę przed pierwszą rozmową ze Swidrygajłowem.

### III. Zamknięcie: dialog i polifonia

Nie lekceważąc wcale ideowych treści *Zbrodni i kary*, a być może w jak najściślejszym z nimi związku powieść tę da się odczytać jako historię o zakłóconej komunikacji. W słowie głównej postaci ulega rozchwianiu to, co stanowi o wspólnotowym charakterze języka: zdolność przekazu zrozumiałego, w pełni dostępnego dla innych osób. Właściwość ta warunkuje językowe otwarcie się „ja” na „ty”, nadaje więc komunikacyjnym aktom charakter etyczny. Dlatego przekroczenie zasad moralnych prowadzi nieuchronnie do jej osłabienia. Język wyodrębnia się ze swej wspólnoty i staje w stosunku do niej językiem obcym. To jakby powtórzenie wieży Babel: następuje rozdzielenie języków wewnątrz społeczności, w której złamano zakaz. Przypomina się tutaj drobne opowiadanie zamieszczone w *Dzienniku pisarza – Sen śmieszego człowieka*. Zobojetniały wobec świata, wykpiwany przez swoich kolegów petersburski urzędnik przeżywa sen, w którym zostaje mu odsłonięty obraz Raju. W idealnym, utopijnym świecie nieznający zła ludzie bytują w pełnej harmonii obejmującej także naturę i mowę. Bohater opowiada:

Pokazywali mi swoje drzewa — i nie mogłem zrozumieć tego ogromu miłości, z jaką na nie patrzyli: zupełnie jakby mówili do siebie podobnych istot. I wiecie co, może się nie pomyłę, jeśli powiem, że rzeczywiście do nich mówili! Tak, odkryli ich język, i jestem przekonany, że one ich rozumiały.

Jednak z jakichś niewiadomych, zapomnianych już przezeń powodów, „śmieszny człowiek” niszczy tę harmonię. „Zepsułem ich wszystkich”, wyznaje. Następstwem tego jest „wygnanie z raju”, rozpad wspaniałej jedności. Nie omija on oczywiście także „adamowego”, uniwersalnego języka:

Zaczęła się walka o rozdzielenie, o odosobnienie, o jednostkę, o moje i twoje. Zaczęli mówić różnymi językami.<sup>14</sup>

Otóż w *Zbrodni i karę* zostaje najwyraźniej wpleciony wątek podjęty już samodzielnie w kilkanaście lat później (w 1877 r.). Tu zaś stanowi on jedynie część skomplikowanej struktury wątków, tematów i obrazów. Pozostaje jednak wspólna, sięgająca biblijnych źródeł zasada połączenia dwóch problemów: języka i winy.

<sup>14</sup> F.M. Dostojewski *Полное собрание сочинений*, t. XXV, Leningrad, 1983, s. 113, 116 (przekład własny autora pracy).

## Pietrzak Na granicy dialogu

Raskolnikow „wypadł” poza język wspólnoty. Nie może już w nim znaleźć kontaktu. Być może dlatego pierwsze jego faktyczne wyznanie, które czyni przed Razumichinem, zaraz po wyjściu z pokoju matki i siostry, odbywa się poza słowem, w milczeniu. Dlatego też pytanie o koncepcję dialogu w *Zbrodni i karze* obejmuje poetykę wraz z etyką. Istotą dialogu, najwyższego przejawu mocy języka (według ujęcia Gadamerowskiego) jest bowiem współrozumienie jako otwarcie przestrzeni prawdziwego spotkania pomiędzy „ja” i „ty”. Bez uwzględnienia tej istoty i tej przestrzeni nie pojmimy w pełni stosunku pomiędzy słowem Raskolnikowa, słowem Innego, a tytułową zbrodnią.

Tak oto doszliśmy do miejsca, w którym można zadać pytanie o zależności pomiędzy pojęciami monologu, dialogu i polifonii w tej powieści. Dla Michaiła Bachtina *Zbrodnia i kara* ma charakter polifoniczny, ponieważ łączy ona ze sobą głosy, za którymi stoją równorzędne, niezhierarchizowane podmioty. Zasada owego połączenia zakłada, iż każdy głos jest „nastawiony” na pewne głosy innych postaci, niejako „apeluje” do nich. Dowolne słowo przyjmuje jakąś pozycję w stosunku do słowa cudzego. Samo odznacza się wewnętrznym rozbięciem na wiele innych, zwykle skłóconych wzajemnie głosów, z których każdy odpowiada określonym głosom zewnętrznym. Jednakże autor *Słowa w powieści* nie uwzględnia warunku rozumienia. Wystarczy mu samo „apelowanie”, odniesienie danej wypowiedzi do innej. Tymczasem nie oznacza to jeszcze, że zostanie ona zrozumiana i że dialog naprawdę będzie miał miejsce. Istnieje, co prawda, mnóstwo przypadków, kiedy nastawienie współwystępuje ze zrozumieniem, jednakże bywa i tak (na przykład w rozmowie Raskolnikowa z malarzami w mieszkaniu lichwiarki), że bohater wyraźnie apeluje, zwraca się do swych słuchaczy, ale bez rozumienia. Nie pozwala na to hermetyczność jego mowy. Czasem nawet i owo nastawienie maleje do rozmiarów szczątkowych („dialog” z nieznanym przechodniem). Mamy wtedy do czynienia z wypowiedzią niedostępną, zamkniętą, idiolektyczną. Dialog zamienia się w szczególny monolog. Jeśli Bachtin wskazuje, iż dialog jako napięcie między głosami może występować nawet w monologu („mikrodialog”), który nazywa wtedy „zdialogizowanym”, to tu należałoby mówić o „dialogu zmonologizowanym”.

Być może zatem należałoby tutaj nieco zmienić rozumienie polifonii. Trzeba w tym celu wznieść się o jeden poziom wyżej i rozpatrywać nie oddzielne głosy, ale od razu całe stosunki, w jakie one ze sobą wchodzi. Polifonia dotyczyć będzie wtedy nie napięcia pomiędzy równorzędnymi głosami, ale pomiędzy dialogiem a monologiem. To niejako wyższy stopień heterogeniczności tekstu. Otrzymujemy wtedy *continuum*, w którym da się wyróżnić następujące momenty. Na jednym jego końcu znajdzie się sytuacja, w której nastawienie współgra z rozumieniem. To pełny dialog. W miarę posuwania się w przeciwną stronę skali rozumienie będzie malało. Początkowo objawi się to jako zakłócenie kontaktu. Maski, gra, nieznanne intencje spowodują, że choć same słowa dadzą się pojąć, niepojęty pozostanie cel, jaki się poza tymi słowami kryje i cała postawa osoby mówiącej. To jeszcze dialog, ale dialog rozchwiany, którego partnerzy zaczynają się stopniowo na siebie zamykać. Mówią oni jednym, ogólnie dostępnym językiem, ale nie gwarantującym

## Interpretacje

już pełnego kontaktu. Dalej natomiast język jednego z nich (w tej powieści) zaczyna się stopniowo odrywać od wspólnego podłoża, podda się idiolektyzacji. Rozzerwane zostaną zwyczajowe związki pomiędzy znaczącym a znaczonym, znakiem a jego referentem. Dojdzie do głosu świat wyłącznie jednostkowych (tzn. niedostępnych innym w sposób bezpośredni) przeżyć. Mowa ulegnie hermetycznemu zamknięciu. Może nawet zaniknąć samo nastawienie. Jesteśmy na drugim końcu *continuum*, gdzie mieści się „zmonologizowany dialog”.

A zatem napięcie kształtuje się nie (lub nie tylko) pomiędzy odrębnymi głosami, ale pomiędzy dialogiem a monologiem. Te dwie strategie walczą ze sobą o prymat. Wewnętrznie rozbite słowo, nawet w *soliloquium*, to triumf jednej tendencji. Niedostępny, dążący do zdominowania dialogu głos – to zwycięstwo drugiej. Mogą przy tym powstawać najrozmaitsze układy. Wewnętrzny monolog Raskolnikowa może być zdialogizowany, ale gdy słowa z jednego porządku zostaną w nim przekute na jego idiolekt – jak ma to miejsce, gdy imię własne zamienia on na rzeczownik pospolity – owa dialogowość dążyć będzie w kierunku powtórnego zmonologizowania. Podobnie ma się rzecz na wyższym poziomie interpretacyjnym. Idea bohatera – chociaż na przestrzeni powieści uwikłana w całą sieć stosunków dialogowych – ma charakter w dużym stopniu zmonologizowany. Dopiero *Epilog* przedstawia pełne rozbitcie jej zamkniętej w sobie jednorodności<sup>15</sup>.

---

<sup>15/</sup> Wiadomo, że *Epilog* tej powieści sprawiał zwykle nieco problemów. Dla Bachtina naiwne, zbyt łatwe otwarcie się przez Raskolnikowa na światopogląd Soni to zakończenie „umownie homofoniczne” (M. Bachtin *Problemy poetyki...*). Michael Holquist natomiast zwraca uwagę na rolę „przypowieści” w kształtowaniu się narracji finału, zasadniczo odmiennej od poprzedzającej ją konwencji „kryminalnej” (M. Holquist *Dostoevsky and the Novel*, Princeton, New Jersey, 1977; rozdz.: *Puzzle and Mystery. The Narrative Poles of Knowing. „Crime and Punishment”*.)