

Dorota Drągowska

"Zbrodnia i kara" Fiodora Dostojewskiego w warszawskich powojennych inscenizacjach

Studia Rossica Posnaniensia 14, 29-42

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DOROTA DRAGOWSKA
Warszawa

ZBRODNIA I KARA FIODORA DOSTOJEWSKIEGO W WARSZAWSKICH POWOJENNYCH INSCENIZACJACH

Wśród adaptacji teatralnych powieści Dostojewskiego *Zbrodnia i kara* zajmuje czołowe miejsce zarówno pod względem liczby jak i popularności wystawień. Fakt ten wydaje się w pełni uzasadniony, biorąc pod uwagę wybitną pozycję tego dzieła w całokształcie twórczości Dostojewskiego. Wydana w 1866 roku powieść, jeszcze w XIX stuleciu została w Rosji zaadaptowana do warunków scenicznych dwukrotnie. Wiek XX przyniósł tych inscenizacji znacznie więcej. Teatralne przeróbki *Zbrodni i kary* pojawiały się w Rosji, ZSRR, Polsce oraz w innych krajach, gdzie Dostojewskiego zaczynano poznawać i coraz bardziej cenić.

Na terenie Polski *Zbrodnia i kara* może poszczycić się bogatą tradycją teatralną. W okresie przedwojennym ta najpopularniejsza powieść autora *Biesów* została wystawiona pięć razy¹, a okres powojenny podwoił liczbę polskich adaptacji *Zbrodni i kary*².

Rozpatrując inscenizacje przedwojenne należy kilka słów poświęcić najbardziej znanej, określanej dziś mianem wybitnej, adaptacji dokonanej przez Leona Schillera w 1934 roku w warszawskim Teatrze Polskim. Wystawienie właśnie *Zbrodni i kary* przez słynnego reżysera związane było z faktem, iż „w tych latach (1934 - 35) bardziej niż dotychczas zaczęły interesować Schillera ogólne problemy moralne oraz sprawy związane z zagadkowym związkiem życia i śmierci”³. Jeden z ówczesnych recenzentów na łamach „Tygodnika

¹ Przedwojenne inscenizacje *Zbrodni i kary*: 31 V 1906 r. — Teatr Ludowy, Kraków, 10 VII 1909 r. — Teatr Mały, Warszawa; 1910 r. — Teatr Lwowski (w roli Raskolnikowa — K. Adwentowicz); 30 III 1912 r. — Teatr Popularny, Łódź; 28 III 1934 r. — Teatr Polski, Warszawa, ad. reż. L. Schiller.

² Powojenne inscenizacje *Zbrodni i kary*: 1958/59 — Teatr Wybrzeże, Gdańsk, ad. Z. Hübner; 1958/59 — Teatr im. Słowackiego, Kraków, ad. Bronisław Dąbrowski; 1964 r. — Teatr Powszechny, Warszawa, ad. A. Hanuszkiewicz; 1969 r. — Teatr Polski, Poznań, ad. Roman Kordziński; 1976 r. — Teatr Stara Prochownia, Warszawa, ad. S. Brejdygant.

³ E. Csato, *Leon Schiller*, Warszawa 1968, s. 454.

Ilustrowanego” pisał — „Pan L. Schiller (w nim to bowiem należy widzieć autora przeróbki) pojął dzieło Dostojewskiego trafnie [...]. Najważniejsze jest to, że dramat Raskolnikowa ukazał się widzowi od strony najistotniejszej: konfliktu między siłami a zamiarami. Czyn Raskolnikowa nabrał «nietzscheańskiego» patosu dążenia do «Wille zur Macht» i postawił nam przed oczy problemat etyki jednostki, czującej misję publicznego działania”⁴. W dalszej części recenzji spotykamy stwierdzenie: „przeróbka *Zbrodni i kary* wypadła bardzo przekonująco”⁵ i następnie „Cokolwiek powiedzą przeciwnicy p. Schillera, nie zmieni to faktu, iż jest to urodzony człowiek teatru, zdolny do koncepcji nowych a własnych”⁶. Niemal wszystkie opinie na temat spektaklu w Teatrze Polskim podkreślały wyśmienitą grę zespołu aktorskiego, a zwłaszcza Aleksandra Zelwerowicza w roli Porfirego. „Dla tej roli warto było sztukę wystawić” — pisał Tadeusz Boy-Żeleński w swoich *Wrażeniach teatralnych*⁷.

Należy jednak stwierdzić, że niezależnie od ogólnego tonu aprobaty w przedwojennych recenzjach dotyczących schillerowskiej *Zbrodni i kary* spotykamy wiele uwag krytycznych, zarzutów i rzeczowych postulatów pod adresem inscenizatora i reżysera. Z opinii tych, często zbieżnych, wyłania się obraz całości spektaklu z jego wadami i zaletami. Ostrze krytyki dotknęło głównie zakończenia spektaklu — „Prawdziwym dysonansem jest scena ostatnia — kajania się, którego nie ma w tekście, w dodatku ukazana na scenie w wyjątkowo jaskrawej reżyserii”⁸. Tadeusz Boy-Żeleński w ocenie przedstawienia zwracał również uwagę na „tani i fałszywy finał”⁹. Chodziło tu oczywiście o pewne wypaczenie myśli autora, który przecież prawdziwe odrodzenie moralne bohatera ukazał na ostatnich stronicach powieści jako nagłą przemianę spowodowaną mistycznym objawieniem. Owo „nawrócenie” Raskolnikowa dokonało się przecież bez udziału jego woli i świadomości. W pierwowzorze literackim istnieje oczywiście scena ekspiacji na placu Siennym — jednakże akt ten pozostaje prawie nie zauważony. Zawarty w powieści ironiczny komentarz przechodnia — „A to się urżnął” i towarzyszące mu „okrzyki i rozmowy powstrzymały Raskolnikowa tak, że wyrazy «ja zabiłem», już może gotowe wyrwać mu się z ust, zamarły w nim”¹⁰. Słuszna zatem wydaje się uwaga recenzenta, że scena końcowa w adaptacji Schillera „daje [...] niewątpliwie satysfakcję poczuciu moralnemu widza, ale równocześnie rujnuje całe rusztowanie filozoficzne, które narosło przez dwadzieścia odsłon poprzednich”¹¹.

⁴ W. Syruczek, *Wina i kara*, „Tygodnik Ilustrowany” z dn. 15 IV 1934, nr 15, s. 17.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ T. Żeleński-Boy, *Pisma*, t. XXV, *Reflektorem w serce, Romanse cieniów, Wrażenia teatralne*, Warszawa 1968, s. 348.

⁸ Op. cit., nr 4.

⁹ Op. cit., nr 7.

¹⁰ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, Warszawa 1957, s. 533.

¹¹ Op. cit., nr 4.

Wśród innych zastrzeżeń dotyczących spektaklu słusznym wydaje się spostrzeżenie, że przekazanie widzowi światopoglądu i idei Raskolnikowa po dokonaniu zabójstwa zaciemnia obraz pobudek i motywów postępowania bohatera. Kilka konkretnych postulatów zmian pod adresem inscenizacji zaproponował w swej recenzji T. Boy-Żeleński. Jeden z nich dotyczył usunięcia z adaptacji i tak mocno okrojonej postaci Swidrygajłowa, w miejsce której można by rozwinąć i uzupełnić sylwetkę Łużyna. Boy zwrócił uwagę na istotny jego zdaniem mankament sztuki, jakim było pominięcie sceny powrotu Raskolnikowa na miejsce zbrodni. Postulował również rozbudowanie tych kwestii bohatera, które przybliżyłyby widzowi jego ideologię i utopijną przebudowę świata. W sumie jednak całość schillerowskiej inscenizacji Boy ocenił pozytywnie, stając równocześnie na stanowisku obrońcy samego zjawiska adaptacji. Na marginesie należy stwierdzić, że uzasadnienia jakimi operował — zwłaszcza przypisywanie teatrowi roli ilustratora i popularyzatora wybitnych dzieł prozatorskich — dziś może byłoby atutem w rękach przeciwników scenicznych przeróbek powieściowych, niemniej jednak w owym czasie spełniały właściwą rolę jako „argumenty obrony”.

W okresie powojennym *Zbrodnia i kara* pojawiła się na deskach teatru Polski Ludowej dopiero w roku 1958. W ciągu jednego sezonu 1958 - 1959 przedstawiono aż trzy różne premiery spektakli opartych na najslawniejszym dziele Dostojewskiego: Teatr Wybrzeże w Gdańsku wystawił *Zbrodnię i karę* w adaptacji i reżyserii Zygmunta Hübnera, Teatr im. Słowackiego w Krakowie w adaptacji i reżyserii Bronisława Dąbrowskiego oraz Teatr Śląski w Katowicach w radzieckiej adaptacji Aleksandra Radzińskiego i reżyserii Józefa Wyszomirskiego. Zainteresowanie akurat w tych latach prozą Dostojewskiego i możliwościami przekazania jej na scenie nie jest zjawiskiem przypadkowym. Autor *Biesów* pojawił się w teatrze PRL w okresie powojennym tylko dwa razy w roku 1949, kiedy to teatr koszaliński wystawił *Sen wujaszka*, a Teatr im. Słowackiego w Krakowie *Braci Karamazow*. Później nazwisko rosyjskiego klasyka powraca na scenę dopiero po dziesięciu latach. Andrzej Krupski, zajmujący się teatralnymi losami prozy Dostojewskiego tak charakteryzuje przyczyny tego zjawiska: „Po dłuższej przerwie o Dostojewskim zaczyna się w Polsce pisać i mówić znowu na przełomie lat 1955/1956. Radykalnie zmieniający się obraz i profil sztuki oraz literatury, intensywne zainteresowanie życiem kulturalnym na Zachodzie, apel Światowej Rady Pokoju ogłaszający 75 rocznicę śmierci Dostojewskiego” datą obchodzoną uroczyście we wszystkich cywilizowanych krajach świata — „oto istotne czynniki przybliżające na powrót postać i twórczość pisarza polskiemu czytelnikowi, a wkrótce także widzowi teatralnemu”¹².

¹² A. Krupski, *Dostojewski na teatralnych scenach Polski Ludowej*. W: Acta Universitatis Wratislaviensis 1976, Wrocław, Slavica Wratislaviensis IX, s. 84.

Spośród zaprezentowanych w roku 1958 adaptacji *Zbrodni i kary* — przeróbka Zygmunta Hübnera zyskała szczególnie pozytywną ocenę. Stefan Polanica określił ją jako najdojrzalsze literackie i sceniczne opracowanie z wszystkich dotychczasowych przedwojennych i powojennych adaptacji scenicznych *Zbrodni i kary*¹³.

Zygmunt Hübner w scenariuszu swym, napisanym w oparciu o motywy powieści, starał się zaprezentować w najpełniejszej formie postać głównego bohatera — Rodiona Romanowicza Raskolnikowa. Analizując możliwości interpretacyjne *Zbrodni i kary*, np. mistyczną, kryminologiczną, psychiatryczną czy socjologiczną, adaptację Hübnera można odczytać jako swoisty moralitet. Zło i zbrodnia zostają tu osądzone, a nietzscheańska teoria nadczłowieka z nieograniczoną mocą woli zostaje skompromitowana przez postać adwersarza Raskolnikowa — sędziego śledczego Porfirego Piotrowicza. Hübnerowska wizja *Zbrodni i kary* odwołuje się do doświadczeń wojennych, nawiązuje do zbrodni hitleryzmu, który przecież wykorzystywał idee nadczłowieka i „wolniści silnych”.

Adaptacja ta w latach późniejszych kilkakrotnie powracała na różne sceny teatralne Polski.

W roku 1964 Adam Hanuszkiewicz prezentując *Zbrodnię i karę* w warszawskim Teatrze Powszechnym oparł swój scenariusz na wcześniejszym opracowaniu Z. Hübnera. Spektakl ten wywołał wiele sporów i dyskusji dotyczących zarówno treści jak i formy przedstawienia. Polemiki te potwierdziły raz jeszcze, jak żywy i istotny jest problem adaptacji.

Przyjmując za podstawę sceniczną przeróbkę Z. Hübnera, Hanuszkiewicz wyraźnie zmienił i rozszerzył jej wymowę. Nie rezygnując z przekazania teorii i ideologii Raskolnikowa, autor scenariusza położył nacisk na socjologiczną wymowę *Zbrodni i kary*. Przedstawiając scenę epilogu powieści reżyser nie pominął elementu mistycznego w interpretacji wewnętrznego odrodzenia Raskolnikowa. Hanuszkiewicz podzielił teatralną wersję *Zbrodni i kary* na dwie części (u Hübnera był to tradycyjny podział na trzy akty).

Część pierwsza oscylująca, jak to określili recenzenci, w kierunku „kryminału” ukazuje postać Raskolnikowa w sposób nieco uproszczony, jako zabójcę, którym kierowały dość pospolite pobudki: chęć zysku, łatwego wzbogacenia się, nędza, krytyczna sytuacja rodzinna. I rzeczywiście, analizując przebieg obrazów poprzedzających scenę zbrodni inna interpretacja motywów postępowania bohatera nie jest możliwa. Już scena 2 — odpowiadająca rozdziałowi I powieści — wizyta Raskolnikowa u lichwiarki, prezentuje widzom układ wyzyskiwanego i wyzyskiwacza, akcentując fakt złej sytuacji material-

¹³ Wg recenzji: S. Polanica, *Zbrodnia i kara*, „Słowo Powszechne” z dn. 16 IV 1964, nr 92.

Podobną opinię wyraził na ten temat J. Czubiński w recenzji *Morderstwo i kara*, „Sztandar Młodych”, z dn. 13 IV 1964, nr 88.

nej bohatera. Nastrój współczucia dla ludzkiej nędzy, przygnębiająca atmosfera „moralnego dna”, do którego doprowadza skrajna bieda i niesprawiedliwy układ społeczny — to wymowa dwóch kolejnych scen części I. Pierwsza z nich przedstawia przypadkowe spotkanie Raskolnikowa z pijaną Sonią na ulicy. Nad losem dziewczyny litują się przechodnie, nawet stójkowy pragnie jej pomóc. Scenę tę tłumaczy obraz następny — najbardziej znamieny w tej części sztuki — jest to wstrząsająca spowiedź Marmieladowa zaprezentowana w adaptacji bez większych skrótów. Z wypowiedzi pijanego urzędnika widz dowiadyuje się do jakiego stopnia nędza może poniżyć i upodlić człowieka, jaki los i dla czego spotkał Sonię, jaka przyszłość czeka całą rodzinę Marmieladów, żyjącą przecież wyłącznie z „brudnych” pieniędzy najstarszej córki. Scena ta poprzedza bezpośrednio decyzję o zabójstwie i jej spełnienie. Zbrodnia wydaje się być konsekwencją wewnętrznego buntu bohatera przeciwko niesprawiedliwemu układowi świata, można ją także rozumieć w sposób najprostszy, trywializując myśli zawarte w powieści — jako czyn podyktowany żądzą łatwego zysku. Do końca części I przebieg akcji nie wyprowadza widza z błędu. Po scenie zabójstwa Alony i Lizawiety (scenę tę omówimy nieco później ze względu na oryginalną formę pomysłu reżyserskiego) następują obrazy, które charakteryzują stan psychiczny bohatera. Rodion Romanowicz podejrzewa w wypowiedziach przyjaciół ukryte aluzje i domysły związane z popełnionym przez niego zabójstwem. Na przykład scena 7, odpowiadająca treściom rozdziału I cz. II powieści, to rozmowa Raskolnikowa z Anastazją. Ta ostatnia zawiadamia swego lokatora o obowiązku zgłoszenia się w policji. Raskolnikow, choć stara się ukryć swe uczucia, jest mocno zdenerwowany; domyśla się, że sprawa, dla której go wezwano, nie może łączyć się bezpośrednio z morderstwem, a jednak wstępując na schody urzędu mówi: „Wejść, padnę na kolana i wszystko wyśpiewam”. Scena 8 — podobnie jak rozdział I cz. II powieści — rozgrywa się na posterunku policji. W spektaklu rozmowę prowadzą wyłącznie Raskolnikow, Proch i Zamiotow. Powoduje to zagęszczenie akcji dramaturgicznej, skoncentrowanie uwagi na sylwetce bohatera i sprawie zabójstwa, o której w obecności Rodiona Romanowicza rozmawiają sekretarz i porucznik. W powieści scenę tę przeplata epizod kłótni z Luizą Iwanowną. Następuje pewne rozładowanie napięcia, czas akcji rozciąga się. Wewnętrzny stan bohatera Dostojewski charakteryzuje słowami: „Cała historia zaczęła go nawet bardzo bawić. Słuchał z przyjemnością — tak dalece, że chciało mu się rechotać [...] Skakały w nim wszystkie nerwy”¹⁴. Wielkie napięcie, jakie towarzyszy Raskolnikowowi w ciągu całej wizyty w siedzibie policji, powoduje jego nieoczekiwane zasłabnięcie. „Choroba, która — jak dowodził w swoim artykule — towarzyszy zawsze aktowi dokonania zbrodni”, nie omija i Rodiona Romanowicza.

¹⁴ Ibid., s. 107.

Kolejny obraz inscenizacji rozgrywa się w pokoju Raskolnikowa, kiedy to bohater odzyskuje przytomność po wielu dniach spędzonych w gorączce. Przy jego łóżku czuwają Razumichin i Zosimow. Rozmowa przyjaciół toczy się wokół hipotez dotyczących zabójstwa lichwiarki. Raskolnikow przeżywa wewnętrzną rozterkę, dowiaduje się, że aresztowano niewinnych ludzi oskarżonych o morderstwo. Rozważania Razumichina, który w swoich domysłach trafnie charakteryzuje psychikę przestępcy: „Ręczę, że to był jego pierwszy krok”. „Nawet ograbić nie potrafił, potrafił tylko zabić”¹⁵ — doprowadzają Raskolnikowa do stanu maksymalnego napięcia. Zosimow i Razumichin nieświadomie przysparzają choremu cierpienie moralnych. W kontekście opisanej sytuacji wypowiedziane w najlepszej wierze słowa „Pan zdaje się czuje się zmęczony. Znudziliśmy pana”¹⁶ — brzmią niemal ironicznie.

Dwie ostatnie sceny części I adaptacji, a zwłaszcza scena końcowa, przenoszą centrum akcji dramaturgicznej na postać Soni. Obraz 10 rozgrywa się na ulicy. Bohater spotyka tam Sonię — dialog Raskolnikowa z dziewczyną jak i niektóre kwestie tej sceny są skomponowane przez autora adaptacji i jedynie oparte na analogicznym epizodzie z powieści. W pierwowzorze literackim Raskolnikow, zdenerwowany nadmierną troskliwością Razumichina, obraża go i wychodzi na ulicę, pragnąc samotności. W okolicach placu Siennego spotyka kataryniarza. Jego piosenki podobają mu się do tego stopnia, że musi podzielić się swym odczuciem z kimkolwiek. Zagaduje więc pierwszego napotkanego przechodnia. W spektaklu przechodniem tym okazuje się Sonia. Słowa bohatera „Lubi pani ulicznych śpiewaków?”¹⁷ skierowane są do niej. Te krótkie kwestie łączą się w większą całość z dialogiem, który w powieści prowadzi Raskolnikow z dziewczyną lekkich obyczajów — Duklidą. W przedstawieniu słowa Duklidy włożone są w usta Soni. W scenie tej Sonia zawiadamia Rodiona Romanowicza o tragicznej śmierci swego ojca — te kilka zdań stanowi kompozycję adaptatora dobudowaną do wcześniejszej rozmowy z Sonią — Duklidą. Fakt pewnego „odstępstwa” od treści oryginału podyktowany został wymogami logiki dramaturgicznej. Wprowadzona wcześniej postać Marmieladowa zapoczątkowała wątek: Marmieladow — Raskolnikow — Sonia z wszystkimi współzależnościami tych postaci. Śmierć urzędnika stała się przecież bezpośrednią przyczyną późniejszych kontaktów Raskolnikowa z Sonią. Trudną do przekazania w teatrze scenę wypadku urzędnika należało zastąpić formą skrótową — słowną informacją o zaistniałym nieścieżeniu. Scena ostatnia części I spektaklu — wizyta Soni u Raskolnikowa z prośbą o przybycie na stypę — jest jedynie konsekwencją właśnie tych kilku

¹⁵ Egzemplarz adaptacji *Zbrodni i kary*, Teatr Powszechny, s. 31.

¹⁶ *Ibid.*, s. 32.

¹⁷ *Ibid.*

zdań wypowiedzianych przez Sonię na temat śmierci ojca w obrazie 9 przedstawienia.

Reasumując część I adaptacji należy stwierdzić, że treści jej koncentrują się wokół sprawy morderstwa interpretowanego przez motywy zewnętrzne, socjologiczne. Sceny następujące po zabójstwie Alony i Lizawiey odzwierciedlają psychikę przestępcy, akcja uwypukla momenty właściwe gatunkowi powieści kryminalnej. Jedynie dwie ostatnie sceny przesuwają centrum uwagi na postać Soni. Naczelnym niedostatkim tej części adaptacji jest całkowite pominięcie fragmentów, prezentujących teoretyczne pobudki dokonania zbrodni. Czyn Raskolnikowa, a raczej motywy tego czynu zostały tu zaprezentowane w sposób jednostronny, pozostawiając mylny osąd w ocenie postępowania głównego bohatera. (Błędu tego, jak się wydaje, nie uniknęła również Schillerowska wersja *Zbrodni i kary*).

Widoczne niedociągnięcia części I rekompensuje i uzupełnia część II adaptacji, gdzie uwaga autora została skoncentrowana na treściach ideologicznych, na przekazaniu oryginalnej teorii bohatera i jego życiowej filozofii. Centralnymi postaciami tej partii przedstawienia są: Raskolnikow, Porfiry i Sonia.

Już scena I — wizyta bohatera z Razumichinem u Porfirego Piotrowicza (odpowiadająca niemal bez zmian treści rozdziału V cz. III powieści) ukazuje widzom Raskolnikowa w zupełnie nowym świetle. Zabierając głos w burzliwej dyskusji na temat artykułu *O zbrodni*, Rodion Romanowicz jawi nam się jako człowiek idei głęboko przekonany o istnieniu ludzi niższych „będących [...] materialem, który służy wyłącznie do wydawania na świat sobie podobnych, oraz [...] ludzi właściwych, to znaczy posiadających dar czy talent, który pozwala im wygłosić [...] nowe słowo”¹⁸. Dopiero teraz widz zaczyna domyślać się, że głównym motywem zabójstwa była nie płaska chęć zysku, nie nędza, nawet nie chęć pomocy najbliższemu, lecz teoria, arytmetycznie wyliczona idea sprawdzana na samym sobie.

Część II adaptacji prezentuje w trzech scenach — 1, 3 i 4 — kolejne rozmowy Rodiona Romanowicza z sędzią śledczym, określane mianem majstersztyku pojedynku intelektualnego. Główne idee zawarte w tych rozmowach zostały w adaptacji przekazane pomimo widocznych skrótów, np.: w scenie 3, rozgrywającej się w biurze Porfirego (odpowiada ona rozdziałowi V cz. IV powieści), zabrakło epizodu z Mikołką. Konsekwencją tego zabiegu jest fakt, że w scenie następnej, w czasie której Porfiry wskazuje na Raskolnikowa jako na mordercę, nie ma wyjaśnień sędziego, dotyczących przyznania się Mikołki do winy. Obszerny monolog o ludziach „nawiedzonych”, pragnących „przyjąć cierpienie”, monolog, który na pewno pozostał Raskolnikowowi w pamięci (choćaby w scenie ostatniej rozmowy z Sonią), w adaptacji, ze

¹⁸ Op. cit., nr 10, s. 268.

względem na konsekwencję logiczną akcji dramaturgicznej, nie istnieje. Gdyby pokusić się o analizę stanu psychicznego bohatera w scenie 3, należałoby założyć, że Raskolnikow już w czasie tej właśnie wizyty w biurze śledczym powinien przyznać się do zbrodni. Sieć podchwytliwych pytań Porfirego zaciskała się tak szybko i konsekwentnie, że jedynie nieoczekiwane wtargnięcie Mikołki pozwoliło bohaterowi odwlec moment „kapitulacji”. Sam Porfiry, przy okazji ostatniego spotkania z Rodionem Romanowiczem, stwierdzał „Toż i ciebie jakby ktoś z tyłu popychał, słowo daję i gdyby nie rozładował atmosfery Mikołka, to...”¹⁹. W spektaklu owego „rozładowania atmosfery” nie było. Tę, nazwijmy ją spekulatywną, niekonsekwencję tłumaczy w pewnym stopniu fakt natychmiastowego następowania po sobie scen prezentujących obie rozmowy z Porfiryem — tę pierwszą, jak gdyby urwaną w połowie i drugą, w czasie której udaje się w końcu sędziemu śledczemu „wywabić wewnętrzny głos Raskolnikowa na powierzchnię, [...] zburzyć rytm jego wyrachowanych i kunsztownie odgrywanych replik”²⁰. Pomimo że w zakończeniu tej sceny kwestie wypowiedziane przez bohatera znów powrócą do, określanego przez M. Bachtina, „planu aktorskiego” — „Tylko niech pan sobie nie ubzdura, że ja się panu dzisiaj do czegośkolwiek przyznałem”²¹ — sprawa winy Raskolnikowa jest przesądzona. „Wyraźny psychologiczny krąg [...], który zaczyna zakreślać wokół Raskolnikowa jego niepokonany przeciwnik w dialektyce — precyzyjnie i dokładnie zamyka się w burzliwy wieczór ich ostatniej, tak uspokajającej na początku rozmowy”²². Przyznanie się do winy jest tylko kwestią czasu.

Rozmowy z Sonią odgrywają rolę moralnego bodźca, który każe bohaterowi ugiąć kolana pod ciężarem własnej nicości. Pierwsza z nich — poprzedzająca spotkanie Rodiona Romanowicza z Porfiryem — odpowiada dialogom z rozdziału IV cz. IV powieści i wydaje się decydująca dla dalszych poczynań bohatera. To w tej scenie Sonia czyta Raskolnikowowi przypowieść o wskrzeszeniu Łazarza, w tej scenie również zapewnia go o swej żarliwej wierze w Boga. Rozmowa z dziewczyną przyspiesza wewnętrzną decyzję Rodiona, który odchodząc mówi: „Jeżeli przyjdę, powiem kto zabił Lizawietę” i dodaje „Tobie, tobie jednej. Ciebie wybrałem”²³. Dwie rozmowy z Porfiryem uświadamiają bohaterowi, że jego gra się skończyła „Umiął zabić zasadę, ale nie potrafił jej przekroczyć”, „Umiął odkryć, liczyć i spełnić. Nie umiał żyć ze świadomością zbrodni, ostatecznej konsekwencji buntu”²⁴.

¹⁹ Ibid., s. 460.

²⁰ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 396.

²¹ Op. cit., nr 15, s. 90.

²² L. Grossman, *Dostojewski*, Warszawa 1968, na podst. Programu teatralnego *Zbrodni i kary*, Teatr Stary 1977, s. 4.

²³ Op. cit., nr 10, s. 77.

²⁴ R. Przybylski, *Dostojewski i przekłete problemy*, Warszawa 1964; na podst. Programu teatralnego *Zbrodni i kary*, Teatr Stary 1977, s. 16.

Z logiczną konsekwencją następuje w adaptacji ostatnia scena spotkania z Sonią. Stanowi ona skróconą wersję rozdziału IV cz. V powieści, połączoną z fragmentami rozdz. VII cz. VI (rozmowa Raskolnikowa z Dunią. Postać Duni odgrywa w spektaklu Sonia)²⁵. Część pierwsza tej rozmowy (rozdz. IV cz. IV) w powieści poprzedza ostatnie spotkanie Raskolnikowa z Porfirym — w spektaklu kolejność ta zostaje odwrócona — bohater odwiedza Sonię z pełnym przekonaniem, że sędzia śledczy czeka jedynie na jego przyznanie się do zbrodni, a decyzja ta jest kwestią kilku dni lub godzin. Rodion Romanowicz w scenie z Sonią musi wyznać prawdę, wynika to zarówno z treści zawartych w oryginale jak i z przyjętej linii rozwoju akcji dramaturgicznej. Dlatego też adaptator rozmowę z Sonią poszerza o dialogi zawarte w rozdz. VII cz. VI, kiedy to bohater wyjawia swą okrutną tajemnicę siostrze. Miejsce akcji zostaje w spektaklu przeniesione do pokoju Soni. Dziewczyna przejmuje od Raskolnikowa ciężar jego cierpienia, wraz z nim przeżywa upadek „arytmetycznej teorii”. Słowa końcowe „To ja zabiłem Alonę Iwanownę i jej siostrę Lizawietę siekierą”²⁶ nie dziwią nikogo. Nie dziwi w tej scenie również fakt, że przyznanie się Raskolnikowa do winy następuje jedynie w obecności Soni. Są to słowa w większym stopniu przeznaczone dla samego siebie niż dla otaczającego bohatera świata. Takie właśnie ujęcie końcowej sceny wydaje się pewnym novum w porównaniu z innymi adaptacjami *Zbrodni i kary*. Na ogół scena przyznania się Raskolnikowa do zbrodni stanowiła finał spektaklu. Ów epizod końcowy inscenizowany bywał w różny sposób: bądź jako scena ekspiacji bohatera wśród zebranego tłumu przechodniów (*Zbrodnia i kara* w adaptacji L. Schillera), bądź jako scena przedstawiająca Raskolnikowa, powoli wstępującego do gmachu policji — (*Zbrodnia i kara* Z. Hübnera — Teatr Wybrzeże, 1958 r.), bądź jako wyznanie Rodiona Romanowicza skierowane gestem wyciągniętych dłoni do widzów (*Zbrodnia i kara* adaptacja A. J. Vostrych, Teatr Stary, Kraków 1977 r.). We wszystkich tych inscenizacjach Raskolnikow przyznawał się do klęski z pełnią skruchy, w uniesieniu zapowiadającym drogę odrodzenia. Przyjmując taką interpretację epilog powieści stawał się niepotrzebny i był pomijany. W adaptacji Hanuszkiewiczowskiej jest inaczej. Słowa przyznania się do winy poprzedza fragment tekstu zaczerpnięty z rozdz. VII cz. VI — jest to monolog wewnętrzny bohatera, z którego wynika, że Raskolnikow w dalszym ciągu uważa większość ludzi za „gatunek niższy”. Kapitulując przed nimi stwierdza: „Jacy dumni, jacy pewni siebie, a przecież każdy z nich jest już z samej natury łotrem i zbrodniarzem”²⁷. Przegrywając, nie boi się wyznać: „O jakże ja was wszystkich

²⁵ Podobnego zabiegu użył w swej adaptacji Z. Hübner, S. Brejdygant oraz autorzy czesey A. I. Vostrychowice.

²⁶ Op. cit., nr 15. s. 96.

²⁷ Ibid.

nienawidzę”²⁸. Czy jest to postawa pełna skruchy i pokory? Bohater nie rezygnuje z własnej idei, w dalszym ciągu uważa ją za bezbłędną i niezawodną z racjonalnego punktu widzenia. Przyznaje się jedynie do własnej porażki, do faktu przeliczenia się ze swoimi siłami. Musi uznać siebie samego za „wesz”, a nie za „Napoleona”. Cierpi z powodu klęski osobistej, ale nie jako zbrodniarz. Takie zakończenie spektaklu pokrywa się z wymową powieści, nie byłoby ono jednak pełne i właściwie zrozumiałe bez epilogu, w którym Dostojewski przeprowadza pozytywną tezę wewnętrznego odrodzenia bohatera. Adaptator nie zrezygnował z przekazania tej części powieści w scenariuszu sztuki. Dwie kartki maszynopisu zastępują dwa rozdziały powieści. Bohaterowie: Raskolnikow i Sonia nie prowadzą tu dialogu. Przyjmują role narratorów, operując tekstem w trzeciej osobie. Widz jest zatem jednocześnie świadkiem i słuchaczem opowiadania o dziwnym i nagłym odrodzeniu Rodiona Romanowicza, o mającej nastąpić „historii odnowy człowieka”²⁹. Dzięki temu zabiegowi wartka, pełna napięcia i dramatyzmu akcja, uspokaja się, przechodzi w narrację pozwalającą spojrzeć na bohaterów z pewnego dystansu. Dzięki dwom kartkom scenariusza finał adaptacji brzmi przekonująco i prawdziwie.

Spektakl *Hanuszkiewicza*, jeżeli chodzi o nowe elementy inscenizacji i odważne pomysły reżyserskie, nie ogranicza się do dobudowania epilogu powieści. Oryginalna metoda wykorzystania fragmentów narracji epickiej w trzeciej osobie, nazwana przez jednego z recenzentów „herezją w teatrze”, została wykorzystana w wielu wcześniejszych scenach adaptacji. Aktorzy odgrywali zatem często rolę podwójną: już to odtwarzając działania konkretnej postaci przy pomocy dialogów, już to komentując jej czyny, myśli i przeżycia w trzeciej osobie. Spektakl nabrał w dużej mierze cech epickich; dzięki zastosowaniu tego oryginalnego pomysłu *Hanuszkiewicz*, według słów jednej z recenzji, „czytał widzom Dostojewskiego, dramatyzując go zarazem”³⁰.

Ciekawym i szeroko komentowanym elementem omawianej inscenizacji było zastosowanie przez reżysera w spektaklu teatralnym ujęć przeniesionych z techniki filmowo-telewizyjnej. Tak np. charakteryzowano oryginalnie skonstruowaną scenę zabójstwa Alony Iwanowny. Raskolnikow zabija lichwiarke nie zbliżając się do niej, „pantomimiczny gest i krzyk zastępują naturalne działanie”³¹. Całość spektaklu, z punktu widzenia techniki reżyserskiej, opisano następująco: *Hanuszkiewicz* „prowadzi oko widza światłami jakby operował

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., s. 99.

³⁰ R. Szydłowski, *Hanuszkiewicz czyta Dostojewskiego*, „Trybuna Ludu”, z dn. 12 IV 1934, nr 101.

³¹ J. Kłossowicz, *Dostojewski na scenie. Klęska i zwycięstwo*, „Polityka”, z dn. 9 V 1964, nr 19.

kamerą telewizyjną. Operuje wycinkami sceny, na których rozgrywa poszczególne partie. Swobodne wprowadzenie komentarza, płynne przejścia z jednego planu w drugi — to [...] także sposoby wypróbowane na małym ekranie”³².

Spektakl Adama Hanuszkiewicza wystawiony w Teatrze Powszechnym krytyka oceniła na ogół pozytywnie. Innowacje wprowadzone przez reżysera przyjęto życzliwie, dopatrując się w nich „świeżego powiewu” w sztuce inscenizacyjnej. Doceniono samodzielność autora adaptacji w odważnym i przemyślanym podejściu do tekstu Dostojewskiego. Całość spektaklu określono mianem potrójnego sukcesu Hanuszkiewicza jako współtwórcy adaptacji, inscenizatora i wykonawcy roli Raskolnikowa³³.

Zwycięstwo nie było jednak całkowite. Przedstawienie w Teatrze Powszechnym zyskało zagorzałego przeciwnika w osobie Adolfa Rudnickiego, który w jednym z artykułów z cyklu *Niebieskie kartki* nie ograniczył się do ostrej krytyki adaptacji, ale sam zgłosił własny projekt scenicznej przeróbki *Zbrodni i kary*. Swoją wizję teatralną powieści określił następująco: „Gdyby o mnie chodziło, *Zbrodnię i karę* sprowadziłbym do wielkiego dialogu Porfirego i Raskolnikowa, do jednego z najbardziej fascynujących duetów, jakie zna literatura. Z tego co ta dwójka wygłasza dałoby się wykroić traktat filozoficzny”. „Porfiry jest zakochany w zabójcy, obaj są nawzajem zafascynowani sobą, z czasem więzień nie może żyć bez strażnika, strażnik bez więźnia, historia literatury nie zna podobnego duetu tak pełnego”³⁴. Ów postulat — projekt, zgłoszony w roku 1964 przez krytyka Hanuszkiewiczowskiej *Zbrodni i kary* doczekał się realizacji 12 lat później. W roku 1976 — reżyser i aktor — Stanisław Brejdygant zrealizował na podstawie powieści Dostojewskiego oryginalny spektakl zatytułowany „O winie, karze i zmartwychwstaniu przez miłość” wystawiony w warszawskim teatrze Stara Prochownia. Tytuł roboczy przedstawienia wyraźnie korespondował z przytoczoną recenzją A. Rudnickiego i brzmiał „Spotkania z Porfiry”.

Stosując terminologię Z. Osińskiego, scenariusz tej sztuki można by określić mianem adaptacyjno-eksperymentalnego, ponieważ oprócz oryginalnego tekstu pierwowzoru literackiego Brejdygant wprowadził również partie materiału skomponowane przez innego autora — jest to pięć wierszy-songów Zbigniewa Jerzyny. Adaptacja jako całość przekazuje warstwę konfliktów i problemów skupionych wokół trzech postaci: Raskolnikowa, Porfirego i Soni, akcentując wagę polemiki głównego bohatera z jego adwersarzem i sprzymierzeńcem zarazem — sędzią śledczym. I tak niemal bez zmian wprowadzono do tekstu sztuki kolejne rozmowy: Raskolnikow-Porfiry. Znalazły tu miejsce: rozdział V

³² Op. cit., nr 30.

³³ Na podst. recenzji: H. Przewoska, *Zbrodnia i kara*, „Stolica”, z dn. 7 VI 1964, nr 23.

³⁴ A. Rudnicki, *Niebieskie kartki. Raskolnikow w kwietniu 64*, „Świat”, z dn. 10 V 1964, nr 19.

cz. III i zawarta w nim dyskusja o artykule bohatera *O zbrodni*, wyjaśniająca tok rozumowania i naczelną ideę Rodiona Romanowicza, rozdz. V cz. IV przekazujący tajniki „psychologicznej metody śledztwa” Porfirego Piotrowicza, wreszcie rozdz. II cz. VI, w którym sędzia śledczy wyraźnie już oskarża Raskolnikowa o dokonanie zbrodni. Te trzy obszerne sceny-dialogi wypełniają większą część widowiska. Pozostałe fragmenty to rozmowy głównego bohatera z Sonią, zaczerpnięte z nieco okrojonych rozdziałów: IV części V i VII części VI — (jest to rozmowa Raskolnikowa z Dunią, w adaptacji jednak kwestie Duni wypowiadać ma Sonia), oraz rozdz. VIII cz. VI zawierającego m. in. znamiennej scenę wymiany krzyżyków. W tym miejscu należy wyjaśnić, że w spektaklu wszystkie kwestie Soni wypowiada sam Raskolnikow — przybierają one formę wspomnień, retrospekcji, odrealniając postać bohaterki. Autor adaptacji wykorzystuje w scenariuszu również powieściowe monologi wewnętrzne Rodiona Romanowicza. Dzięki wprowadzeniu tych kwestii postać głównego bohatera zostaje ukazana w sposób pogłębiony, a jego idee, a zarazem motywy działania przekazuje w sposób możliwie najpełniejszy. Adaptacja zawiera więc: sen o katowaniu dorożkarskiego konia oraz rozmyślenia Raskolnikowa zaczerpnięte z końcowego fragmentu rozdz. VI cz. III, już po dokonaniu zabójstwa. Scenę zbrodni przedstawia pantomimiczny obraz prezentujący w sposób symboliczny jeden z koszmarnych snów bohatera (rozdz. VI, cz. III), w którym Raskolnikow rzuca się z siekierą na Alonę Iwanownę, ta zaś nietknięta śmieje się bezgłośnie. Stanisław Brejdygant skomponował scenę I adaptacji. Stanowi ona niejako motto całego spektaklu. Jest to symboliczny obraz procesu sądowego nad Raskolnikowem. Bohater odpowiada na niesłyszalne pytania sędziów (scena ta prezentuje treści zawarte w rozdz. VII cz. I). Zastosowano tu inwersję toku wydarzeń dramaturgicznych. Sceny następujące w spektaklu po obrazie przewodnim, w zasadzie, powinny go poprzedzać zgodnie z rozwojem akcji powieściowej. Całość można więc rozumieć jako wspomnienia i rozmyślenia bohatera w celi więziennej, przedstawione jedynie w udratyzowanej formie. Raskolnikow w dialogach odgrywa nie tylko kwestie Soni. W podobny sposób „używa swego głosu” w retrospektywnych scenach rozmów z robotnikami, pracującymi w mieszkaniu zamordowanych, oraz z mieszczaninem po epizodzie przyznania się Mikołki do winy. Porównując spektakl *Zbrodni i kary* z roku 1976 ze spektaklem z Teatru Powszechnego nasuwa się pewna analogia. Tam, gdzie Hanuszkiewicz „czytał widzom Dostojewskiego”, Brejdygant operuje obrazami samotnie odtwarzając sceny wielopostaciowe. Gdyby nie udział w przedstawieniu osoby sędziego śledczego, sztukę można by nazwać monodramem, gdyż nosi ona wiele cech tej formy teatralnej.

Adaptację kończy epilog skomponowany na motywach powieści. Symboliczna scena przedstawia głównego bohatera uginającego się pod ciężarem winy, może katorgi? Raskolnikow opowiada o swym śnie (II rozdz. epilogu

powieści), o zagładzie ziemi przez duchy obdarzone wolą i rozumem. Wreszcie końcowe słowa bohatera — cytat z przypowieści o Łazarzu — „Jam jest zmartwychwstanie i żywot” — sugerują moment mistycznego objawienia, początek drogi ku odrodzeniu.

Odrębną rolę spełniają w adaptacji Brejdyganta songi-ballady śpiewane przez Łucję Prus grającą symboliczną postać Soni. Skomponowane specjalnie do tej sztuki przez Zbigniewa Jerzynę, stanowią z jednej strony przerywniki poszczególnych scen — na zasadzie współczesnych intermediów, z drugiej są niejednokrotnie tych scen podsumowaniem lub poetyckim do nich komentarzem. Scenariusz Brejdyganta dowodzi, że autor adaptacji miał bardzo osobiste, często subiektywne, spojrzenie na dzieło Dostojewskiego. Reżysera wyraźnie zafascynowały filozoficzne, etyczne i psychologiczne treści *Zbrodni i kary*. Postać głównego bohatera została zaprezentowana w sposób przemyślany i pełny. Jednakże przez zabieg włączenia w kwestie Raskolnikowa partii dialogowych innych postaci sylwetka Rodiona Romanowicza czasami stawała się mało czytelna. O ile adaptacji Hanuszkiewicza można było zarzucić pewne uproszczenia, a nawet schematyzm, np. jednostronne przedstawienie charakterów poszczególnych postaci, to spektakl Brejdyganta należy do sztuk przeznaczonych dla widowni elitarnej, dla publiczności z tzw. przygotowaniem teatralnym, w tym wypadku popartym znajomością pierwowzoru literackiego. Powodzenie tego spektaklu dowodzi jednak faktu, że teatr trudny, awangardowy, poszukujący nowych rozwiązań, znajduje w dzisiejszej rzeczywistości swoje uzasadnienie i racje bytu. Sztuka „O winie, karze i zmartwychwstaniu przez miłość” realizowała konsekwentnie naczelną ideę adaptatora i reżysera. Ograniczenie postaci do niezbędnego minimum, oparcie całości spektaklu na wypukleniu jednego wątku³⁵, celowe pominięcie warstwy fabularnej³⁶ — w tym wypadku jedynie sprzyjało skupieniu uwagi na głównych postaciach i słowach przez nie wypowiedzianych — gdyż właśnie słowa, ich sens i treść liczyły się tu najbardziej.

ДОРОТА ДРОНГОВСКА

ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО
В ВАРШАВСКИХ ПОСЛЕВОЕННЫХ ИНСЦЕНИРОВКАХ

Резюме

В настоящей статье автор проводит анализ театральных постановок *Преступления и наказания* Ф. Достоевского в варшавских театрах в послевоенное время. Во введении посвящается несколько слов самой известной довоенной постановке *Преступления и наказания*,

³⁵ Ujęcie takie pokrywa się z postulatami samego Dostojewskiego na temat adaptacji zob: Ф. М. Достоевский, *Об искусстве*, Москва 1973, s. 423.

³⁶ Przykładem nieudanej adaptacji, opartej niemal wyłącznie na fabule, jest próba *Zbrodni i kary* A. J. Vostrych wystawiona w Teatrze Starym w Krakowie w 1977 roku. Dokładna analiza tego spektaklu zob: D. Drągowska, *Rozważania nad teatralną adaptacją prozy powieściowej*, Przegląd Humanistyczny 1977, nr 2, s. 147 - 160.

сделанной Леоном Шиллером в 1934 году в Польском театре в Варшаве. Основная часть статьи — это анализ двух современных варшавских инсценировок *Преступления и наказания*. Одной из них является пьеса, поставленная в 1964 году в Театре Повшехны Адамом Ханушкевичем. Второй — спектакль Станислава Брейдыганта под заглавием „О вине, наказании и воскресении благодаря любви”, премьера которого состоялась в 1976 году в Театре Стара Проховня.

Методом исследования принятым автором статьи является сравнение текстов театральных сценариев с текстом романа, их анализ с точки зрения содержания, конструкции, главной идеи постановщика, а также различий и изменений по сравнению с подлинником. Настоящая работа поддерживает тезис об автономии и независимости искусства театра.

CRIME AND PUNISHMENT BY FIODOR DOSTOIEVSKY IN WARSAW IN THE STAGINGS AFTER THE SECOND WORLD WAR

by

DOROTA DRĄGOWSKA

Summary

In the presented article the author made an analysis of adaptation of *Crime and Punishment* by Fiodor Dostoevsky performed in Warsaw theatres in the post-war period. In the introduction the author devoted a few words to the most famous prewar adaptation of *Crime and Punishment* staged by Leon Schiller in Teatr Polski in Warsaw. The main part of the article is the analysis of two post-war performances of *Crime and Punishment*. One of them is the adaptation of Adam Hanuszkiewicz presented in 1965 in Teatr Powszechny, the other — Stanisław Brejdygant, based on the motives of the novel entitled “On the guilt, punishment and resurrection through love”. Its first night took place in 1976 in Teatr Stara Prochownia (Old Powder-Magazine).

The research method adopted by the author is the comparison of the texts of scripts with the text of the novel, their analysis from the point of view of content, construction, main idea of the adapter and differences and changes in relation to the original. This work is a confirmation of the thesis on the autonomy and independence of the art of theatre.