

ZBRODNIA I KARA FIODORA DOSTOJEWSKIEGO W TEATRZE – PRZEMIANY GATUNKU (NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH SPEKTAKLI)

JADWIGA GRACLA

Wydział Lingwistyki Stosowanej UW
Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw
j.gracla@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0002-8142-2867

Zbrodnia i kara Fiodora Dostojewskiego należy do tekstów najczęściej wystawianych na scenie¹, co potwierdza już pobieżne zapoznanie się ze statystyką². Podkreślić jednak należy, że w tym przypadku na scenę przeniesiony

¹ Na podstawie informacji z wirtualnego archiwum E-teatr na scenę polskiego teatru przenoszono ją około siedemdziesięciu razy. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/756,sztuka.html> [dostęp 30.06.2020]. Nie oznacza to oczywiście, że jest to jedyny tekst autora goszczący na scenie. Zainteresowanie twórców teatralnych dziełami Dostojewskiego jest zjawiskiem uniwersalnym. Przeglądając afisze teatralne niemieckich teatrów, znajdziemy na nich również wiele adaptacji scenicznych prozy tego pisarza. Można nawet stwierdzić, że Dostojewski w teatrze cieszy się większą popularnością niż sam Czechow. Zob. https://www.deutschlandfunkkultur.de/theater-was-steckt-hinter-dem-dostojewski-boom.2159.de.html?dram:article_id=341335 [dostęp 28.03.2021]. W niniejszym szkicu przedmiotem refleksji staną się jedynie wybrane spektakle zrealizowane na scenach polskich teatrów.

² Scenicznym realizacjom tej powieści poświęcono wiele studiów. Wymienić tu należy chociażby tekst Małgorzaty Semczuk, *Proza rosyjska na scenach polskich po 1989 roku. „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego, „Acta Polono-Ruthenica” 2009, nr XIV, s. 245-255. Do najsłynniejszych jej scenicznych adaptacji należy spektakl stworzony przez Andrzeja Wajdę w 1984 roku. Spektakl ten został omówiony w zbiorze: *Dostojewski – teatr sumienia: trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie: „Biesy”, „Nastazja Filipowna”, „Zbrodnia i kara”: scenariusze – komentarze*, red. M. Karpiński, Warszawa 1989. W prezentowanym szkicu ze względu na jego cel i ogrom istniejących realizacji z konieczności dokonano selekcji materiału, co spowodowało również rezygnację z szerszego omówienia spektaklu Wajdy.*

zostaje tekst pierwotnie dla niej nieprzeznaczony, co samo w sobie stanowi pewien problem teoretyczny. Oczywiście trudno obstawać przy tym, że na scenie nie mogą się pojawić warianty utworów epickich czy poetyckich, niemniej jednak – co należy z całą mocą podkreślić – mamy tu do czynienia nie z transpozycją *testo spettacolo* w spektakl, lecz z powstaniem nowej formy: scenariusza, przeróbki tekstu, w najlepszym razie autorskiego wariantu interpretacyjnego bądź – idąc dalej tym tropem – performatywnego dzieła. Pierwotną formą nie jest więc dramat, a powieść. Wypada oczywiście zauważyć, że istnieje cały szereg dzieł literackich w początkowym zamyśle dla sceny nieprzeznaczonych, lecz przez autorów przekształconych – przykładem takiego utworu na gruncie rosyjskim jest chociażby *Mały bies* Fiodora Sologuba³. Prymarną jego formą była powieść, po paru latach autor zdecydował się na napisanie dramatu (przekształcenie tekstu).

Powracając do stanowiącej przedmiot niniejszych rozważań powieści, podkreślić należy, że na scenę zostaje przeniesiony tekst nacechowany rozważaniami psychologicznymi – akcja (wątek kryminalny zabójstwa lichwiarki i śledztwa z nim związanego) stanowi jedynie pretekst dla nich. Co więcej, na scenę przeniesiony zostaje tekst uznany za najbardziej „niebezpieczny konstrukcyjnie” (jeżeli brać pod uwagę całokształt twórczości) w cyklu powieści Dostojewskiego, choć, jak dowodzi praktyka, najlepiej znany (i popularny). I choć sam autor *Zbrodni i kary* akcentował raczej przewagę kształtu epickiego⁴, stwierdzając: „Jest jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie swego odpowiednika w formie dramatycznej”⁵, w jego utworach odkryto pokłady sceniczności i cechy

³ O sztuce tej i jej realizacji pisałam w tekście: „*Mały bies*” Fiodora Sologuba na scenach polskich, „Acta Neophilologica” 2015, nr 17/2, s. 113-119.

⁴ Owo akcentowanie przewagi formy epickiej prócz oczywistych możliwości, jakie daje ona w swej warstwie ideowej, spowodowane jest również tendencjami epoki Dostojewskiego. Często bowiem okres ten nazywany jest epoką wielkiej narracji, jest więc czasem, w którym powieść święciła swoje triumfy. Dodatkowo pamiętać należy, że przeobrażenia teatru – skostniałego, nierozwijającego się od wielu dziesięcioleci – nastąpić miały później. W Rosji stało się to dopiero u schyłku XIX wieku, wraz z powstaniem MChAT-u (1897), już po śmierci autora *Zbrodni i kary*.

⁵ Jest to fragment listu Dostojewskiego do W.D. Oboleńskiej. Zob. F. Dostojewski, *Listy*, tłum. Z. Pogorzelec, R. Przybylski, Warszawa 1979, s. 67.

świadczące o związkach z teatrem⁶. Omówione powyżej zastrzeżenia powinny stać się przeszkodą w realizacji scenicznej i raczej odwoźnić od pokusy adaptacji, tymczasem, jeżeli prześledzimy afisze teatralne i częstotliwość, z jaką pojawia się na nich ten właśnie utwór, tak się nie dzieje. Przyczyną, jak może się wydawać, jest tekst i jego kształt; jak bowiem stwierdził już na początku XX wieku jeden z najwybitniejszych reformatorów rosyjskiego teatru Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko, Dostojewski „pisze jak romanopisarz, ale myśli jak dramaturg, jego wyobrażenia ma walory sceniczne”⁷.

W niniejszych uwagach – z konieczności niepełnych – postaramy się zwrócić uwagę na trzy realizacje sceniczne tego utworu: *Zbrodnię i karę* wystawioną w 2009 roku w Teatrze Śląskim, *Zbrodnię i karę* w wykonaniu Studia Musicalowego „Step” Tomasza Micha z Chorzowa (2017) i *Zbrodnię i karę* grupy Cogito z 2015 roku wystawianą m.in. w Studio Buffo w Warszawie. Dobór tych, a nie innych spektakli – wszak możliwości było znacznie więcej – został zdeterminowany zauważonymi w nich przesunięciami w obrębie gatunku, przestrzeni, fabuły (akcji) i przesłania. Wydaje się, że właśnie wybór gatunku – zarówno tekstu pierwotnego, jak i późniejszych teatralnych jego przekształceń – stanowić może w ogromnej mierze o powodzeniu lub klęsce spektaklu w wymiarze przekazania w nowej formie sensów i idei zakodowanych w tekście pierwotnym.

Zbrodnia i kara jest bowiem utworem z tezą, „osobliwą powieścią z morałem, [...] w której teza została dopisana w epilogu”⁸ – artystyczną egzemplifikacją teorii przeobstwienia zabójcy dzięki wyłącznemu działaniu łaski⁹. Rozważania Raskolnikowa oscylują wszak wokół innego problemu

⁶ O sceniczności prozy Dostojewskiego zob.: M. Szczot, *Scenicznosc Dostojewskiego*, „Arkusze” 2001; E. Mikiciuk, *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Gdańsk 2009.

⁷ Cyt. za: A. Krupski, *Dostojewski w teatrze polskim (1958-1975)*, Wrocław 1988, s. 14-15.

⁸ R. Przybylski, *Fiodor Dostojewski*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1976, s. 278.

⁹ Przytoczyć tu wypada stwierdzenie: „Wyrzeczenie się zbrodniczej teorii, przyznanie się do winy, przyjęcie »prawdy Chrystusa« – przypomnijmy terminologię Maksyma – nie może nastąpić metodą racjonalnej, rozumowej spekulacji. Dostojewski wielokrotnie podkreślał, że »sylogizm« nie zaprowadzi nikogo do Boga. Jest więc rzeczą

niż wyrzuty sumienia, a jego przemiana w epilogu nie jest ich konsekwencją. Przesłanie, idea tekstu jako jego element konstytutywny wymaga również paru wyjaśnień. Oczywiście, widowisko teatralne jest ze swej natury autonomiczne¹⁰. W wielu wypowiedziach podkreśla się przecież jego niezależność nawet względem tekstu dramatu stanowiącego jego podstawę (tu odmienne stanowisko prezentują badacze związani z tzw. teatralną koncepcją dramatu¹¹). Jednak czy ingerencja w tekst – tu: jego przekształcenie – doprowadzić może do zmiany przesłania pierwowzoru? *Zbrodnia i kara* otwiera cykl powieści polifonicznych¹², filozoficznych. Jej fabuła wydaje się banalnie

całkowicie zrozumiałą, iż »zmartwychwstanie moralne« Raskolnikowa nie może nastąpić w wyniku przemyślenia, w wyniku nowego rachunku logicznego. Musi nosić charakter mistyczny». Zob. R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłete problemy”*, Warszawa 2010, s. 208-209. W dalszych fragmentach badacz stwierdza: „za ostateczny objaw łaski należy uznać sen proroczy, jaki Raskolnikow miał na katordze. Ujrzał w nim wizję zagłady cywilizacji rozumu, którą sam pragnął niegdyś zbudować. Wizję końca świata, kiedy ludzie nieumiejący odróżnić dobra od zła poczęli się zabijać wzajemnie z pychy i poczucia bezkarności. I nagle, jak to bywa w przełomach mistycznych, w sposób racjonalnie niewytłumaczalny nastąpiło »zmartwychwstanie moralne«. Raskolnikow nie potrafił nazwać ani określić tego, co się z nim działo. [...] Miejsce prawdy rozumu zajęła łaska żywota” (Ibidem, s. 211-212).

¹⁰ Zob. E. Piscator, *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*, Hrsg. von L. Hoffmann, Berlin 1980, s. 260-330.

¹¹ Na gruncie polskim reprezentują ją m.in. Stefania Skwarczyńska, Irena Sławińska czy Janusz Kleiner. Zob.: S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] idem, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 95-121; I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988; J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. Z. Goliński, Z. Jarosiński, T. Michałowska, Warszawa 1995, s. 654-669.

¹² Istotę polifonii (według Bachtina) streścić można w ten sposób: „Главными условиями художественного полифонизма и его составляющими следует считать предельную объективность и полноту воссоздания точек зрения героев, их разно- и многоголосие, отсутствие преобладающей над ними авторской позиции, состояние диалога-спора между героями-сознаниями, между героями и автором. Чтобы на страницах произведения явление художественного полифонизма состоялось, необходимы особые отношения между «голосами» и своеобычное взаимодействие с авторской позицией, а это наиболее возможно в условиях сложной романной конструкции”. Zob. <https://fedordostoevsky.ru/research/>

prosta – i rzeczywiście próżno w niej szukać fajerwerków i nieoczekiwanych zwrotów akcji. Na płaszczyźnie fabularnej jest opowieścią o zbrodni dokonanej przez studenta Raskolnikowa, który w jej rezultacie zostaje skazany na zesłanie. Jest więc zbrodnia i jest kara. Ale przecież to daleko nie wszystko, co niesie ze sobą tekst Dostojewskiego. W gruncie rzeczy bowiem jest on rozważaniem o człowieku zmagającym się ze swoim umysłem, poszukującym źródła swojej pomyłki, luki w logicznym rozumowaniu, jest zakreślanie obszaru niepokoju związanego z ich nieodnalezieniem. Przytoczone uwagi, nawiązujące do podstaw interpretacyjnych, przyjętych w dyskursie historycznoliterackim poświęconym Dostojewskiemu, wydają się niezbędne dla dalszych rozważań. Wskazują bowiem na trudności, jakie napotka potencjalny twórca w przypadku podjęcia próby przeniesienia tekstu na scenę. Ta rządzi się przecież własnymi prawami. Posłużmy się tu cytatem:

WARTO wreszcie powiedzieć, o co tu chodzi naprawdę. Odżywająca raz po raz wysoce teoretyczna „pyskówka” zwolenników powieści uscieniczonych z zaciekłymi pogromcami adaptatorstwa „jako takiego” jest jałowa i księżycowa dopóty, dopóki nie opuszcza grząskiego gruntu kategorii czysto literackich. Można o nich filozofować do woli, bez pokrycia, nieszkodliwie i nieskończenie. Oponenti mijają się w pustce martwych uogólnień, walą w siebie na oślep kulami z papieru i właściwie – *sub specie aeternitatis* – każdy jest mocny: na zmianę, raz ten, raz tamten. Chodzi bowiem nie o dystynkcje teoretyczno-literackie, lecz o teatr, o żywą twórczość teatru. Dla teatru zaś przekład powieści na scenę jest pracą zasadniczo odmienną od interpretacji „gotowego” utworu dramatycznego. „Przekład” – to chyba nawet za słabe określenie. Powieść może być dla teatru jedynie masą tworzywa, z której winien wyrastać scenariusz dramatyczny jako konstrukcja samoistna; nie usługowa wobec pierwowzoru. Ilustrowanie powieści seriami „żywych” obrazków stanowi raczej produkcję szczególnego typu comicsów

aesthetics-poetics/094/ [dostęp 28.03.2021]. Podkreślić tu należy, że polifonia jest rozumiana jako sposób kreacji struktury dzieła literackiego, nie oznacza jednak zupełnej dowolności interpretacyjnej. Konsekwencją takiego podejścia jest m.in. ugruntowana – i co najważniejsze, umotywowana (hermeneutycznie) i udokumentowana tekstem powieści – interpretacja dzieła Dostojewskiego wskazująca na działanie łaski Boga, będącej jedyną przyczyną przemiany Raskolnikowa. Takie rozumienie tekstu jest, co należy dobitnie zaznaczyć, podstawowe dla niniejszych uwag.

przestrzennych niż autentyczną twórczość. Tego rodzaju praktyki są właśnie idealnym obiektem dla pogromców adaptatorstwa jako takiego. I tu tkwi istota nieporozumienia. Teatrowi nie wolno streszczać powieści w obrazkach. Musi ją umieć zgęścić, wydestylować jej szkielet – jeżeli tkwią w nim istotne walory dramatyczne – i przemienić go w materię niezawisłej kreacji teatralnej. To znaczy takiej kreacji, która językiem teatru, wyobraźnią teatru, potrafi rozwinąć, wzbogacić czy choćby udobitnić jakąś prawdę artystyczną, prawdę ludzką, godną utrwalenia i odnowienia. Wziętą z powieści, teatr kształtuje i przetwarza na zupełnie odrębnej płaszczyźnie artystycznej. I jeśli go na to nie stać, niechaj raz na zawsze zrezygnuje z eksploatawania literatury powieściowej¹³.

Przytoczona powyżej wypowiedź stanowi fragment artykułu powstałego po sezonie teatralnym, w którym wystawiano trzy realizacje *Zbrodni i kary*. Siła przyciągania tego utworu została skonfrontowana z uwagą krytyka literackiego i jego warsztatem i choć minęło już sporo czasu, zawarte w niej stwierdzenia są niezmiennie aktualne. Wypowiedź ta stanowić może swoiste wezwanie do wierności wobec tekstu powieści (i jej wymowy, o której już wielokrotnie wspomniano). Istota owej wierności tkwi nie w formie – bo ona z założenia musi być inna, spektakl a priori opierać się będzie na konstrukcji innej niż tekst powieści – więc z punktu widzenia teorii literatury muszą zostać tu dokonane pewne przesunięcia – ale w przekazaniu sensu i idei konstytutywnej dla tekstu pierwotnego. Wyabstrahowanie z niego najważniejszej linii fabularnej, prawdy ideowej i jej ukazanie na scenie można uznać za najważniejsze zadanie dla reżysera. Konstatacja ta, nosząca zamierzone cechy oczywistości, jest w przypadku *Zbrodni i kary* (a i całej twórczości Dostojewskiego) niezwykle ważna i wręcz zasadnicza dla spektaklu. Stawką jest tu prawda o człowieku poszukującym swojej pomyłki i o jedynym dla niego ratunku – niczym niewarunkowanej, nieograniczonej i niezastudzonej łasce Boga. Pamiętać przy tym należy o zdaniu wypowiedzianym również przy okazji dyskusji o realizacji prozy autora *Braci Karamazow*: „Dla ludzi teatru Dostojewski jest jak szczyt wysokiej, oblodzonej góry. Taki Mount Everest – piekielnie niebezpieczny, acz pociągający. Dlatego

¹³ J. Kelera, *3 razy „Zbrodnia i kara”*, [w:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/79855,druk.html> [dostęp 30.06.2020].

raz po raz decydują się na te karkołomne wyprawy. A potem bardzo często pozostaje tylko lizanie ran po upadku¹⁴.

Wydaje się, że karkołomność tej wyprawy, by posłużyć się zastosowaną wyżej metaforą, czai się w powszechnym przekonaniu o znajomości tekstu i jego wymowy lub też o niczym nieograniczonych możliwościach interpretacyjnych potencjalnego reżysera. Przekonanie to skutkuje często daleko idącym spłaszczeniem dzieła, ograniczeniem go do wątku kryminalnego lub też przedstawieniem kończącego się happy endem romansu (!) Raskolnikowa i Soni. Pomieszanie pojęć, nieznanostwo teorii, swobodne żonglowanie nie do końca rozumianymi terminami¹⁵ to przyczyny ideowej klęski¹⁶ tekstu na scenie (utruty idei powieści). Patrząc na historię realizacji scenicznych tego właśnie utworu Dostojewskiego, można odnieść wrażenie, że w znakomitej większości realizatorów scenicznych zapomnieli (lub, co gorsza, nie wiedzą)

¹⁴ Są to słowa Jacka Wakara. Cyt. za: T. Klauza, *Dostojewski z ducha Camusa*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/dostojewski-z-ducha-camusa.html> [dostęp 30.06.2020].

¹⁵ W jednej z recenzji odnaleźć można stwierdzenie, że jest to powieść polifoniczna, więc pozwala na różnorodne interpretacje (dokładnie: „Jako że sama powieść ma charakter polifoniczny, tak i jej interpretacje mogą przywdziewać wiele kostiumów”). Zob. J. Grabarczyk, *Po drugiej stronie lustra*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-drugiej-stronie-lustra.html> [dostęp 30.06.2020]. Przypomnijmy więc raz jeszcze, czym, zdaniem Michaiła Bachtina, cechuje się powieść polifoniczna: „wielością niezestrojonych głosów i wielością świadomości głosów jednakowo pełnoprawnych i samodzielnych [...]. Sąd bohatera nie wyraża ideowej pozycji autora [...], jest równo-uprawniony z wypowiedzią narratora, za którą stoi autor. Słowo bohatera rozlega się obok słowa autorskiego i w sposób szczególny kojarzy się z nim i z równie pełnobrzmiącymi głosami innych bohaterów”. Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. M. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 12. O polifonii zob. H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/2, s. 83-98.

¹⁶ Klęskę tę rozumiemy jako niweczenie wymowy tekstu pierwotnego – utrwalonej w historii literatury – nie zaś w kategoriach recepcji teatralnej. Ta jest często niezwykle pozytywna, zaś spektakle powstające „na motywach” *Zbrodni i kary* cieszą się dużą popularnością wśród publiczności i nierzadko wzbudzają pełen zachwyty odzew krytyków.

o istnieniu całej masy literatury krytycznej poświęconej temu zagadnieniu¹⁷. Powieści Dostojewskiego są trudne, wymagają od czytelnika dużego skupienia i jeszcze większej pokory. Zmuszają do poszukiwania interpretacji w każdym słowie i w każdym zdaniu. *Zbrodnia i kara* nie jest tu wyjątkiem. Osnuta wokół kryminalnego zdarzenia, nie jest kryminałem; choć pojawia się w niej motyw relacji z kobietą i miłości Soni do Raskolnikowa – nie jest romansem i przede wszystkim nie kończy się happy endem. Zakończenie historii kryminalnej oferuje nam ostatni rozdział, o zakończeniu historii Raskolnikowa trudno mówić – jego nowa, inna droga znacznie się dopiero po przeżyciu doświadczenia teofanii, kiedy dozna bezpośredniego działania łaski i wyrzeknie się pychy, poprzednio nieodłącznie mu towarzyszącej. Zmartwychwstanie moralne Raskolnikowa odbywa się bowiem bez jego udziału, poza jego intelektem, samo przez się¹⁸. W tej sytuacji tekst sceniczny winien owe prawdy nie tylko uwewnętrznić, ale przede wszystkim dokonać ich transpozycji scenicznej i je właśnie wyeksponować, zwracając uwagę

¹⁷ W historii literatury (nie tylko rosyjskiej) i w całym dyskursie poświęconym Dostojewskiemu podkreśla się właśnie owo działanie łaski, przebóstwienie mordercy i znaczenie epilogu. Na gruncie polskim bodaj najpełniejszą i wciąż aktualną interpretację tego tekstu (na której opiera się również autorka niniejszych rozważań) zawdzięczamy Ryszardowi Przybylskiemu. Badacz w swojej pracy udowodnił właśnie przeobrażanie Raskolnikowa, działanie epifanii i znaczenie epilogu. Wskazując na genezę tego fragmentu tekstu, Przybylski skonstatował: „Sam Dostojewski rozumiał, że taki koniec historii Raskolnikowa [zabicie lichwiarki i w konsekwencji samotność, niemożność życia ze świadomością zbrodni – przyp. J.G.] byłby zupełnie logiczny i konsekwentny. W jednej z trzech wersji zakończenia powieści znalazła się więc i taka, w której Raskolnikow popełnia samobójstwo. Ponieważ jednak »prawosławna idea« powinna odnieść triumf, pisarz zdecydował, że w duszę Raskolnikowa, w ten »umieszczony dom« wejdą nie demony, lecz Bóg miłości, Chrystus”. Zob. R. Przybylski, *Dostojewski i przekłete problemy*, Warszawa 2010, s. 200. Ów chrystologiczny pryzmat interpretacji tekstów autora zaproponował w odniesieniu do *Braci Karamazow* Michaił Łoskij w pracy *Достоевский и его христианское миропонимание (Dostojewski i jego chrześcijański światopogląd)*, Nowy Jork 1953.

¹⁸ Nie jest, wbrew licznym interpretacjom, rezultatem miłości Soni i nawróceniem w wyniku uświadomienia sobie przez Raskolnikowa swojej winy. Podobnie zresztą jak niepokój towarzyszący bohaterowi po zabójstwie, nie jest tożsamy z wyrzutami sumienia. Zob. R. Przybylski, *Historia literatury...*, s. 275.

widza na ten aspekt utworu, zmusić go do odczytania ukrytego znaczenia powieści.

W spektaklu katowickim w reżyserii Krzysztofa Babickiego (2009) owego elementu zupełnie zabrakło. Na pustej, wyposażonej w minimum sprzętów, przedstawianych w zależności od potrzeb, scenie zabrzmiały ostatnie słowa Raskolnikowa: „Tak zabiłem lichwiarke”. Poprzedzi je ciąg scen na poły onirycznych, na poły brutalnych, dosadnych, w których próżno szukać idei *Zbrodni i kary* Dostojewskiego. Brakuje zderzenia pychy i pokory, brakuje konfliktu rozumu i wiary, brakuje wreszcie Raskolnikowa dręczonego nie wyrzutami sumienia, ale przede wszystkim męczonego przez świadomość klęski własnej idei. Jak twierdzi bowiem Alfred Wierzbicki:

Sumienie Raskolnikowa milczy, gdyż jest on człowiekiem, który zgodnie z antropologicznym projektem Nietzschego wyzwolił się z myślenia w kategoriach dobra i zła. Przyznawszy się do popełnienia przestępstwa, skazany na katorgę, nie podejmuje jeszcze moralnego rozliczenia się z sobą samym, nie zna jeszcze skruchy. Nienawidzi swego czynu nie z powodu jego moralnej szpetoty, lecz z powodu porażki, chybienia, spełnienia się zamiaru na opak¹⁹.

Wydaje się, że w katowickim spektaklu najważniejsze jest przyznanie się do winy, do dokonanej zbrodni, zaś przyczyna, jaka tkwiła u jej źródła, umyka. Brakuje wyeksponowania teorii, którą Raskolnikow sprawdzał, brakuje przekonania o jego własnej wyjątkowości, o byciu Napoleonem i prawie do zabicia „wszy”. Spektakl nie buduje więc rzeczywistości, w której podstawowe prawdy uległy pomieszaniu. W rezultacie widz nie otrzymuje kompletnego obrazu świata, który wymknął się spod kontroli Opatrzności, tak eksponowanego w dziele Dostojewskiego. Raskolnikow o Opatrzności, Bogu i Łasce przecież nie pamięta, tkwiąc w przekonaniu o własnej wyższości i gardząc pokorą. Opatrzność, siłę wyższą, Boga próbują z kolei zastąpić rozum i pycha. Idei tych brakuje w katowickim spektaklu przedstawiającym raczej uniwersum miotających się w swoich ograniczeniach ludzi, okraszane nieco dydaktycznymi wypowiedziami Porfiredo. Nie ma tu pojedynku osobowości Raskolnikowa i śledczego, jest kaznodzieja – „człowiek

¹⁹ A.M. Wierzbicki, *Wina i sumienie. Komentarz etyczny do epilogu „Zbrodni i kary” Fiodora Dostojewskiego*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fc/article/view/1555/1528> [dostęp 30.06.2020].

skończony” – jak o sobie mówi Porfiry. Brakuje wreszcie, powtórzmy, najważniejszego elementu struktury powieści – elementu, który, przypomnijmy, o jej wymowie decyduje i jednocześnie jest udanym tego typu eksperymentem w twórczości Dostojewskiego: brakuje epilogu, który pisarz uznał za niezbędny. W związku z tym spektakl katowicki i jego bohater bardziej przypominają swoją wymową – mimo ostatniego zdania, a może właśnie przez nie – bohatera *Notatek z podziemia*, dla którego kaprys jest jedynym kompasem, a zło czyni z „nieskrępowanego chcenia”. Raskolnikow z katowickiego spektaklu zabija pod wpływem impulsu, „poważa się” na to, przekonany o swojej mocy, o własnej wyjątkowości i wyższości. Nie ma w bohaterze spektaklu nawet krzty zapowiedzi zmiany i zmartwychwstania moralnego, nie ma wreszcie przekonania o konieczności kary. W obrębie gatunku inscenizacja ta stanowi więc pomieszanie kryminału i dramatu filozoficznego (będącego mniej znaczącą częścią). Jeden z krytyków (zresztą dość pozytywnie oceniający spektakl) powiedział, że: „[Raskolnikow – przyp. J.G.] nie żałuje tego, co zrobił. Mówi, że chodzi o formę – zabójstwo siekierą jest nieestetyczne, gdy tymczasem tych, którzy w trakcie wojen zabijają pociskami, się nagradza”²⁰.

Spektakl Babickiego zostawia widza z wieloma pytaniami, ale nad tym jednym, dotyczącym sposobu morderstwa i różnej jego oceny – jak twierdzi dalej krytyk – warto się po wyjściu z teatru szczególnie zastanowić. Być może tak właśnie jest, jednak nie to było ideą Dostojewskiego. Doświadczenie Teatru Śląskiego każe po raz kolejny wrócić do pytania o relację tekstu pierwotnego (powieści) i jego inscenizacji. Widowisko – będąc tworem całkowicie autonomicznym w swojej formie – nie może uwolnić się od podstawowych pytań i sensów zawartych w pierwowzorze. Oczywiście działania reżysera i autora scenariusza nie mogą i nie powinny być ograniczane formą powstającego dzieła. Jednak zaniechania i przesunięcia w obrębie sensów naddanych nie mogą być podstawą realizacji scenicznej. Ona wymaga adaptacji, przepisania w nowej formie, nie burzenia. Sytuacja taka bowiem prowadzi wprost do powstania spektaklu będącego interpretacją wybiórczą – swego rodzaju wariantem nieograniczonej dekonstrukcji, jednak pozbawionym cech pozwalających na określenie dzieła teatralnego

²⁰ T. Klauza, *Dostojewski z ducha...*

mianem realizacji. Zbliżamy się tu raczej ku przeciwnemu biegunowi, czyli swobodnej interpretacji motywu, dalekiej od idei Edwarda Gordona Craiga, co powoduje, że spektakl traci związek z tekstem. W takim kontekście przesunięcie w obrębie gatunku wydaje się posunięciem niezwykle ryzykownym. Oczywiście zabieg ten, a priori, jest konieczny w procesie przenoszenia powieści na scenę. Jednak spodziewać się w jego rezultacie należy maksymalnego zbliżenia do tekstu, poszukiwania teatralnego wariantu odzwierciedlającego najpełniej formę pierwowzoru.

Dlatego też z pewną dozą niedowierzania i obaw spojrzeć wypada na spektakl-musical zrealizowany w studiu Tomasza Micha w Chorzowie²¹. Już sam wybór „lekkiego” gatunku był opatrzony sporym ryzykiem – jak bowiem zmieścić w tej formie całą głębię twórczości i rozważań filozoficznych Dostojewskiego? Przyznać należy, że oczekiwania wobec takiego eksperymentu mogą być nie tylko duże, ale również nie do końca spełnione. I rzeczywiście, spektakl ten – oceniany z punktu widzenia gry aktorskiej – może rozczarować (grają uczniowie studia). Zdziwić również może odbiegająca dalece od powieściowego wzorca, zaczerpnięta ze śląskiego familoka, scenografia i śpiewane czasem w gwarze songi. Wszystko to jednak nie stanowi przecież o wymowie spektaklu, który jest dość interesującą wariacją na płaszczyźnie scenografii i środków wyrazu. Zintegrowanie wielu form podawczych widowiska (step, taniec, muzyka) z formami dość prostymi, ale w tym przypadku niezwykle niezbędnymi i, dodajmy, wykorzystanymi poprawnie – komentarzem do sceny, stopklatką, efektami wizualnymi – powoduje, że widz otrzymuje całość spójną (może tylko nieco zbyt szkolną), ale za to zgodną z założeniem Dostojewskiego. Potęgujący się sceniczny chaos, miotanie się Raskolnikowa wspaniale oddają stan duchowy bohatera uświadamiającego sobie własne ograniczenia i istotę swojego błędu. Ciemność, punktowe światło²² rzucające na niego wraz z dobiegającym

²¹ Informacje na temat studia można znaleźć na stronie: <https://www.chck.pl/studio-musicalowe-step-tomasza-micha,s-32> [dostęp 28.03.2021].

²² Chwył ten nieco przypomina zakończenie spektaklu Wajdy. Zostało ono opisane tak: „Ale jest jeszcze coś: w głębi planu, czyli w istocie na proscenium, jest na wpół wyciemniony, pusty krajobraz z samotnym drzewkiem. Wygląda tak, jakby mieli tam za chwilę zagrać Godota. Posłuży w finale. Światło wyłoni białą płaszczyznę syberyjskiego archipelagu. Po śniegu, w gęstej zadymce skuty Raskolnikow prowadzi taczkę.

z zewnątrz tekstem monologu stanowią dobre rozwiązanie problemu przemiany bohatera. I chociaż Tomasz Mich również rezygnuje z pokazania epilogu, to przed oczami widza wyświetla się jasna droga i brzmią słowa świadczące o metamorfozie człowieka, który dostąpił Łaski. Zespolecie tych elementów – światła, dźwięku, pustej i pozornie niezwiązanej z całością sceny – powoduje, że widz doświadcza obrazu tak podkreślanej przez Dostojewskiego Łaski, światła z zewnątrz, niepoznanego, niespotykanego i wpływającego z nieznanego źródła. Po tym doznaniu Raskolnikow staje się nowym człowiekiem:

rozpoczyna się nowa historia, historia stopniowej odnowy człowieka, historia stopniowego jego odradzania się, stopniowego przechodzenia z jednego świata w drugi, zaznajomienia się z nową, dotychczas zupełnie nieznaną rzeczywistością. Mogłoby to się stać tematem nowego opowiadania – natomiast niniejsze nasze opowiadanie jest skończone²³.

Dlatego też, choć pozornie wydaje się to niemożliwe, idea Dostojewskiego została zachowana. Założenie przyświecające każdej realizacji zostało więc spełnione. Oczywiście wybrano tu, podobnie jak w katowickim spektaklu, jedynie niektóre sceny – szczególnie te związane z samym Raskolnikowem i Porfirym, ale pojawiają się również prawem równowagi i inne postacie. Niemniej jednak częściowe przeniesienie ciężaru wymowy ideowej na dobiegające z zewnątrz, jakby z odmetów świadomości Raskolnikowa, monologi pomaga odbiorcy zrozumieć fenomen tekstu. Wydaje się więc, że obrana przez Micha droga kolażu scenicznego może okazać się właściwa dla realizacji takiego typu tekstu, równomiernie rozkładając ciężar między rozważania filozoficzne a linię fabularną tekstu.

Jeszcze inną drogę, rozwijającą ową linię, znalazł Grzegorz Kępiński w spektaklu opisanym w taki sposób:

Zjawia się Sonia, przynosi termos i Biblię. Może rozmawiają, może milczą. Po chwili zadymka opada, rozsnuwa się teatralna kurtyna, odsłania puste fotele na widowni”. Zob. J. Majcherek, *Teatr na inne opowiadanie*, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/374/zbrodnia-i-kara> [dostęp 28.03.2021].

²³ F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Wrocław 1992, s. 630.

Zbrodnia i kara w adaptacji Macieja Malinowskiego to adaptacja na trzy osoby: Rakolnikowa, Sonię i Porfirego, w nieistniejącej w powieści, aczkolwiek całkiem możliwej, sytuacji, kiedy to Porfiry odwiedza Raskolnikowa w gęłagu. Mamy na scenie pełną dramatyzmu syntezę filozofii i poglądów Dostojewskiego odnośnie koncepcji nadczłowieczeństwa, wiary i ludzkiego pojmowania dobra i zła jako uniwersalnych drogowskazów podążania człowieka w kulturze wśród innych²⁴.

Oczywiście spektakl ten jest interesującym eksperymentem, ale czy odpowiada założeniu tekstu? Pomija przecież akt teofanii, skupiając naszą uwagę na relacjach międzyludzkich i dyskusjach. W rozważaniach o gatunku stanowić jednak może jedynie przykład specyficznie pojętej przez scenarzystę i reżysera metody historii alternatywnej. Jeżeli bowiem do takiego spotkania dojść powinno (lub dochodzi), to zatraceniu ulega idea działającej z zewnątrz Łaski i tym samym po raz kolejny zniweczona zostaje idea przyświecająca Dostojewskiemu.

Przyglądając się wybranym trzem realizacjom scenicznym *Zbrodni i kary*, można zaryzykować stwierdzenie, że tekst ten funkcjonuje nie tylko w sferze udanej/nieudanej realizacji scenicznej, ale również w sferze przeniesienia gatunku (musical) oraz inspiracji dla historii alternatywnej. Zainteresowanie, jakim cieszy się niezmiennie, świadczyć mogłoby o żywotności idei Dostojewskiego, niestety, często marginalizowanej i spychanej poza krąg zainteresowania twórcy teatru – twórcy szukającego nowych rozwiązań, czasami nieco szokujących, czasami wręcz porażających. Spektakle przywołane w niniejszych rozważaniach zapewne spełniły oczekiwania wielu odbiorców. Z punktu widzenia krytyka stały się wydarzeniem, z całą pewnością odniosły sukces jako widowiska teatralne. Jednak nie jest to jedyny wymóg stawiany realizacji scenicznej. Wsiewołod Meyerhold twierdził: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury”²⁵. Potrzebny jest więc szacunek do niej i dobra jej znajomość – znajomość wszystkich jej aspektów. I dlatego też *Zbrodnia i kara* ze swym potencjałem ideowym ciągle czeka na kongenialną realizację sceniczną.

²⁴ <http://teatralny.pl/repertuary/zbrodnia-i-kara,69547> [dostęp 30.06.2020].

²⁵ W. Meyerhold, *Przed rewolucją*, tłum. J. Koenig, A. Drawicz, Warszawa 1988, s. 37.

Bibliografia

- Michail Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. M. Modzelewska, PWN, Warszawa 1970.
- Fiodor Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Ossolineum, Wrocław 1992.
- Fiodor Dostojewski, *Listy*, tłum. Z. Pogorzelec, R. Przybylski, PIW, Warszawa 1979.
- Dostojewski – teatr sumienia: trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie: „Biesy”, „Nastazja Filipowna”, „Zbrodnia i kara”: scenariusze – komentarze*, red. M. Karpiński, Pax, Warszawa 1989.
- Jadwiga Gracla, „Mały bies” Fiodora Sołoguba na scenach polskich, „Acta Neophilologica” 2015, nr 17/2.
- Janusz Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, red. Z. Goliński, Z. Jarosiński, T. Michałowska, IBL PAN, Warszawa 1995.
- Andrzej Krupski, *Dostojewski w teatrze polskim (1958-1975)*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1988, nr 862.
- Michail Łoskij, *Достоевский и его христианское миропонимание*, Wydawnictwo imienia A. Czechowa, Nowy Jork 1953.
- Henryk Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 76/2.
- Wszystołod Meyerhold, *Przed rewolucją*, tłum. J. Koenig, A. Drawicz, WAIiF, Warszawa 1988.
- Elżbieta Mikiciuk, *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2009.
- Erwin Piscator, *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*, Hrsg. von L. Hoffmann, Henschelverlag, Berlin 1980.
- Roman Przybylski, *Fiodor Dostojewski*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, PIW, Warszawa 1976.
- Roman Przybylski, *Dostojewski i „przeklęte problemy”*, Sic!, Warszawa 2010.
- Małgorzata Semczuk, *Proza rosyjska na scenach polskich po 1989 roku. „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego*, „Acta Polono-Ruthenica” 2009, nr XIV.
- Stefania Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] idem, *Studia i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1953.
- Irena Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, PWN, Warszawa 1988.
- Monika Szczot, *Sceniczność Dostojewskiego*, „Arkuszy” 2001.

Źródła internetowe

- Joanna Grabarczyk, *Po drugiej stronie lustra*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/po-drugiej-stronie-lustra.html> [dostęp 30.06.2020].
- Józef Kelera, *3 razy „Zbrodnia i kara”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/79855.druk.html> [dostęp 28.03.2021].

- Tomasz Klauza, *Dostojewski z ducha Camusa*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/dostojewski-z-ducha-camusa.html> [dostęp 30.06.2020].
- Janusz Majcherek, *Teatr na inne opowiadanie*, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/374/zbrodnia-i-kara> [dostęp 28.03.2021].
- Alfred M. Wierzbiński, *Wina i sumienie. Komentarz etyczny do epilogu „Zbrodni i kary” Fiodora Dostojewskiego*, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pc/article/view/1555/1528> [dostęp 30.06.2020].
- Studio Musicalowe „Step” Tomasza Micha w Chorzowie, <https://www.chck.pl/studio-musicalowe-step-tomasza-micha,s-32> [dostęp 28.03.2021].
- <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/756,sztuka.html> [dostęp 28.03.2021].
- <https://fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/094/> [dostęp 28.03.2021].
- <http://teatralny.pl/reperuary/zbrodnia-i-kara,69547> [dostęp 30.06.2020].

***The Crime and Punishment* by Fyodor Dostoyevsky in the Theater – the Transformation of the Genre**

This text presents three performances, which are stage variants of Dostoevsky's novel. The author shows and emphasizes the differences between the effect of the novel and the spectacle, indicates the consequences of eliminating fragments of the novel from the structure of the spectacle. It also shows the consequences of experts and formal entrants. The author pays particular attention to the problem of translating the text of the novel into the language of theater. He also points to the consequences of omitting the epilogue in some performances, which, in Dostoyevsky's work, is an inseparable and most meaningful element. The directors omit this fragment in the presented productions, which leads to a change in the genre of the performance and changes the meaning of Dostoyevsky's work. The musical show presented here should be considered a successful attempt to transfer it to the stage. The author also points to the experiments with the form of a novel in Polish theater, aimed at alternative history.

Keywords: novel with thesis, transposition, *Crime and Punishment*, spectacle, interpretation

Data otrzymania tekstu: 4.01.2021 r.

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 10.03.2021 r.

Data akceptacji tekstu do druku: 17.03.2021 r.