

choć można też wskazać jej drugą funkcję: zdrobnienia określenia osoby z ZA. Aspergerowiec jest wyrazem powstałym w wyniku działania derywacji dodatniej. Sufiks -owiec, ma charakter tożsamościowy: dzięki tak użytej formie wyrazu, zmienia się perspektywa patrzenia na osobę z zespołem Aspergera. Podstawową formę określenia *osoba z Zespołem Aspergera*, zredukowano o wskazanie na osobę i zespół zaburzeń, na skutek czego uwaga użytkownika języka przekierowywana jest ze znaczenia odsyłającego do skojarzenia z chorobą na postrzeganie takiej osoby, jako kogoś odznaczającego się pewnym zachowaniem, cechami charakteru.

Nadawcą wypowiedzi zawierających badane leksemy jest środowisko osób z ZA lub osoby spoza tego środowiska, które mogą mieć styczność z aspergerowcem, ale nie mają wiedzy na temat zespołu Aspergera, bądź posiadają wiedzę szczerą na temat tego zaburzenia. Intencją wypowiedzi jest zintegrowanie osób pozostających wewnątrz środowiska i zapewnienie im wsparcia, ale też odrzucenie fałszywego stereotypu osoby z ZA, jako osoby społecznie niezaradnej. Celem takich wypowiedzi jest okazanie sprzeciwu wobec wykluczenia osób z ZA i forma oddolnych działań skierowanych na oswojenie z zespołem Aspergera. Właśnie w takim kontekście, wyraża się istota wspólnotowości właściwa opisywanemu środowisku:

Celem komunikowania jest poprawa współdziałania, a nie poprawa porozumienia, gdyż pojęcie porozumienia obciążone jest subiektywizmem, poziom wzajemnego porozumienia jest obiektywnie niesprawdzalny, bezpośrednio nieobserwowalny. Intencją współdziałania może być realizacja wspólnego przedsięwzięcia lub realizacja celu odrębnego dla każdego z użytkowników procesu komunikowania się, takiego jednak, który wymaga jakiejś formy akcji z drugiej strony. (Nęcki, 1996, s. 109)

Przyjmując takie założenie, można zauważyć, że w analizowanych wypowiedziach doszło do wymiany komunikatów pomiędzy zbiorowościami, choć struktura wypowiedzi wskazuje na narrację jednej osoby. Jedną ze zbiorowości jest środowisko osób z ZA, drugą stanowi społeczność spoza środowiska. Ta perspektywa zbiorowa jest charakterystyczna dla medium, jakim jest sieć internetowa, sprzyjająca integracji i umożliwiająca zmiany społecznych przekonań.

#### BIBLIOGRAFIA

- [1] Dykcik, W. (Red.). (1998). *Pedagogika specjalna*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- [2] Nęcki, Z. (1996). Typologia pragmatyczno-kontekstowa - Awdiejew i Nęcki. W Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka* (ss. 100-133). Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu.
- [3] *Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Wroclawskiego*. (2021). Aspergerowiec. [nowewyrazy.pl/haslo/aspergerowiec.html](http://nowewyrazy.pl/haslo/aspergerowiec.html)
- [4] Pęzik, P. (2020). Budowa i zastosowania korpusu monitorującego MoncoPL. *Forum Lingwistyczne*, 7(7), 133-150.
- [5] Piątkowski, Ł. (2018). Zastosowanie analiz korpusowych w badaniach leksyko-gramatycznych. Perspektywa porównawcza niemiecko-polska. *Zeszyty naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki humanistyczne*, 21(2), 131-150.
- [6] Piekot, T. (2008). *Język w grupie społecznej. Wprowadzenie do badań socjolektów*. Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa.
- [7] Przybylska, R. (2020). Kolokacje a analiza semantyczna wyrazu. *LingVaria*, 15(2(30)), 43-51.
- [8] Słownik języka polskiego online. (n.d.). *Aspergerowiec*. <https://sjp.pl/aspergerowiec>
- [9] Słownik języka polskiego online. (n.d.). *Aspi*. <https://sjp.pl/aspi>

## SCENICZNA ADAPTACJA ZBRODNI I KARY W UJĘCIU WAJDY ORAZ ŚMIGASIEWICZA. PODOBIENSTWA I RÓŻNICE

Magdalena Karlikowska-Pąsiek

Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych, Uniwersytet Jagielloński  
ul. Gołębia 24, 31-007 Kraków

E-mail: [magdalena.karlikowska@uj.edu.pl](mailto:magdalena.karlikowska@uj.edu.pl)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1716-9745>

#### ABSTRAKT

**Cel.** Celem badań było prześledzenie scenariuszy adaptacji teatralnych powieści *Zbrodnia i kara* w reżyserii Andrzeja Wajdy i Waldemara Śmigasiewicza oraz wskazanie podobieństw i różnic pomiędzy badanymi tekstami.

**Metody.** W pracy zostały przeanalizowane i porównane ze sobą dwa odrębne scenariusze teatralne scena po scenie, aby ukazać i omówić podobieństwa i różnice w budowie przedstawienia pod względem przekładu dzieła literackiego na dzieło sceniczne.

**Wyniki.** Analiza wykazała, że oba scenariusze są zbudowane na podstawie trzech naprzemiennych dialogów Raskolnikowa z Porfirym oraz Raskolnikowa z Sonią. Obie adaptacje teatralne skupiają się na kondycji psychicznej zbrodniarza tuż po dokonaniu zbrodni oraz na pytaniu dlaczego Raskolnikow zabił? Różnice w scenariuszach wynikają po pierwsze, z doboru przez reżyserów bohaterów drugoplanowych. Po drugie, z powodu epizodów, które występują pomiędzy dialogami Raskolnikowa z Porfirym oraz Raskolnikowa z Sonią.

**Wnioski.** W badaniu zostały wzięte pod uwagę jedynie podobieństwa i różnice w konstrukcji warstwy tekstowej wymienionych adaptacji. Tak, aby zrozumieć, jakie idee i symbole utworu *Zbrodnia i kara* chciał przekazać widzowi Wajda a jakie Śmigasiewicz. Nie były badane rozwiązania sceniczne, takie jak: gra aktorska, scenografia, kostiumy, światła, oprawa muzyczna i inne środki wyrazu.

**Słowa kluczowe:** Dostojewski, Zbrodnia i kara, Wajda, Śmigasiewicz, teatr, Polska, Rosja, Kraków

#### Stage adaptations of *Crime and Punishment* by Wajda and Śmigasiewicz. Similarities and differences

#### ABSTRACT

**Aim.** The aim of this study was to trace the scenarios of theatrical adaptations of the novel *Crime and Punishment*, directed by both Andrzej Wajda and Waldemar

Śmigasiewicz, as well as to indicate the similarities and differences between the works studied.

**Methods.** Two separate theatrical scenarios were analysed and compared scene by scene in order to show, and then discuss, the similarities and differences in the construction of the play in terms of the translation of a literary work into a stage work.

**Results.** Analysis revealed that both scenarios are based on three alternating dialogues between Raskolnikov and Porphyry and Raskolnikov and Sonya. Both theatrical adaptations focus on the criminal's mental condition immediately after the crime committed, and on the question: why did Raskolnikov kill? The differences in scenarios are due, firstly, to the directors' choice of supporting characters. Secondly, because of the episodes that occur between the dialogues of Raskolnikov with Porphyry and Raskolnikov with Sonya.

**Conclusions.** In this study, only similarities and differences in the construction of the textual layer of the adaptations in question were taken into account, in order to understand which ideas and symbols of *Crime and Punishment* Wajda and Śmigasiewicz wanted to convey to the audience. Stage solutions such as acting, set design, costumes, lights, music and other means of expression were not covered by the study.

**Keywords:** Dostoyevsky, *Crime and Punishment*, Wajda, Śmigasiewicz, theatre, Poland, Russia, Cracow

## WPROWADZENIE

*Zbrodnia i kara* Andrzeja Wajdy to jedna z najbardziej znanych i cenionych adaptacji scenicznych twórczości Fiodora Dostojewskiego w polskim teatrze. Przedstawienie to może jedynie konkurować z pozostałymi inscenizacjami, na podstawie utworów rosyjskiego klasyka, które Wajda zrealizował w Starym Teatrze w Krakowie. Premiera *Zbrodni i kary* Wajdy była dopiero trzecią realizacją tej powieści w Krakowie po zakończeniu II Wojny Światowej. Jako pierwszy na potrzeby krakowskiej sceny *Zbrodnię i karę* wyreżyserował Bronisław Dąbrowski w Teatrze im. Juliusza Słowackiego (1958). Jak drugi czynu tego dokonał Maciej Prus w Starym Teatrze (1977). Po premierze Wajdy w 1984, *Zbrodnia i kara* została zrealizowana przez Waldemara Śmigasiewicza w 2007 (Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego). W międzyczasie w Krakowie miały miejsce dwie próby zrealizowania adaptacji *Zbrodni i kary*, ale nie zyskały one tak znaczącego rozgłosu jak omawiane inscenizacje. Patrząc na scenariusze teatralne *Zbrodni i kary* Wajdy oraz Śmigasiewicza, można dostrzec wiele zbieżności. Dlatego na potrzeby niniejszego artykułu warto przeanalizować obie partytury teatralne, aby wskazać podobieństwa i różnice obu przedstawień. Mając tak zarysowany problem, warto porównać obie inscenizacje pod względem przekładu, z jakiego korzystał Wajda oraz Śmigasiewicz, dokonanych skrótów – pominięte postacie powieści oraz partie tekstu w przekładzie dzieła literackiego na dzieło sceniczne, budowy scenariusza teatralnego oraz zakończenia przedstawienia. Warto zastanowić się również nad tym, jak poszczególne zabiegi reżyserskie wpłynęły

na całość przedstawienia. Następnym krokiem będzie wskazanie podobieństw i różnic między obiema inscenizacjami.

## SCENARIUSZ WAJDY A SCENARIUSZ ŚMIGASIEWICZA

Omawianie obu spektakli należy rozpocząć od wskazania przekładu, na podstawie którego powstały scenariusze. Wajda realizację *Zbrodni i kary* oparł o przekład Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego. Natomiast Śmigasiewicz – J. P. Zajączkowskiego<sup>1</sup>. Choć obaj reżyserzy korzystali z dwóch różnych przekładów to skróty, jakich dokonali na postaciach powieści są podobne. Wajda swoją inscenizację z 1984 roku ograniczył do: Raskolnikowa, Porfirego, Soni Marmieładow, Razumichina, Zamiotowa, Prochowicza, Mikołaja, Kocha oraz Mieszczanina. Wykreślenie pozostałych postaci sam reżyser szczegółowo wyjaśnił w publikacji pt. *Dostojewski – Teatr sumienia. Trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie*. Wajda podzielił bohaterów swojego przedstawienia na dwie grupy. Pierwsza grupa, w myśl koncepcji Michaiła Bachtina, miała za zadanie, poprzez dialogi, odpowiedzieć na pytanie dlaczego Raskolnikow zabił starą lichwiarke i jej siostrę (Karpiński, 1989)? Wajda uznał, że rolę tę spełnią najlepiej następujące postacie: Rodion Raskolnikow, Porfiry Pietrowicz oraz Sonia Marmieładow.

Dostojewski przeprowadził (...) w dialogach Porfirego i Raskolnikowa, całą dramatyczność dochodzenia do świadomości zbrodniarza i do prawdy komisarza policji (...) Raskolnikow rozmawia i z sędzią, i z Sonią trzy razy (...). To wszystko, co kryje przed Porfiryem morderca, wyznaje z całą szczerością Soni (...) ażeby mógł uzbroić się przeciwko inteligentnym pytaniom sędziego (Karpiński, 1989, s. 123).

Głównym zamierzeniem reżysera była nie tyle retrospekcja samej zbrodni, co motywów, które sprawiły, że główny bohater dokonał zabójstwa. Przez dialogi Raskolnikowa z Porfiryem Wajda odsłonił przed sędzią śledczym i publicznością psychikę i tok myślenia mordercy. Samo dochodzenie do świadomości Raskolnikowa nie mogłoby zostać zrealizowane bez pomocy Soni. To właśnie rozmawiając z Marmieładowną główny bohater nie tylko może przygotować się do rozmowy z Porfiryem, ale także z dystansu przeanalizować własne postępowanie. Tym samym dojść do własnej świadomości i prawdy o dokonanej przez siebie zbrodni. Wajda zapewne wiedział, że dokonać tego można tylko poprzez zestawienie dialogów Raskolnikowa z sędzią śledczym oraz Raskolnikowa z osobą równie nieszczęśliwą, co on sam. Jest to bardzo znacząca kombinacja – zwłaszcza w kontekście rozważań Dostojewskiego. W *Dzienniku pisarza* autor *Zbrodni i kary* pisał, że przestępstwo w kulturze rosyjskiej jest traktowane jako nieszczęście a sam przestępca jako nieszczęśliwy człowiek (Dostojewski, 1982). Dodatkowo zauważył, że tylko surowa kara oraz dobrowolne cierpienie może przyczynić się do samooczyszczenia i rehabilitacji zbrodniarza w oczach społeczeństwa. Natomiast uniewinnienie według Dostojewskiego rodzi cynizm i kpinę wobec społeczeństwa.

<sup>1</sup> Hasło: J. P. Zajączkowski – Narodził się z chwilą, kiedy Melcer-Rutkowska powiedziała, że za nic w cyklu *Stylnie miłośnice* nie podpisze książeczki o „Roksanie, ukochanej żonie padyszacha” (...) Odtąd nie chcących się podpisywać autorów i tłumaczy zastępowano coraz częściej zbiorowym pseudonimem – dr J. P. Zajączkowski (Wańkowicz, 1982, s. 164-165).

czeństwa, które darowało mordercy winy (Dostojewski, 1982). W kontekście słów Dostojewskiego możemy wywnioskować, że Porfiry jest potrzebny Raskolnikowi, aby ten mógł odkryć, dlaczego zabił. Z kolei Soni Raskolnikow potrzebuje, żeby zrozumieć, że musi otrzymać karę, aby móc dalej żyć w społeczeństwie. Głównemu bohaterowi mogła uświadomić to tylko osoba jednocześnie wierząca i pozostająca stale w grzechu, oraz tak samo nieszczęśliwa i zepchnięta na margines społeczny jak on.

Dodatkowo Wajda wspominając, że przedstawienie będzie oscylowało wokół trzech spotkań Raskolnikowa z Porfiryem i Raskolnikowa z Sonią, odnosi się do schematu, na podstawie którego został zbudowany scenariusz teatralny adaptowanej przez niego powieści. Reżyser doskonale zdawał sobie sprawę, że nie można zbudować dobrego przedstawienia tylko opierając się na subiektywnych relacjach. Dlatego postanowił wprowadzić drugą grupę bohaterów – świadków, partnerujących na scenie sędziemu śledczemu, których głównym zadaniem było „zobiektywizowanie zbrodni Raskolnikowa” (Karpiński, 1989, s. 123). Do tej roli Wajda wybrał: Razumichina, Zamiotowa, Prochowicza, Mikołaja, Kocha oraz Mieszczanina. Jak pisze sam autor adaptacji, taki zabieg sprawia, że „zbrodnia jak w powieści istnieje realnie, że nie jest to wytwór podejrzeń Porfirego ani fantazji studenta” (Karpiński, 1989, s. 123-124).

Zastosowane przez Wajdę skróty są dokładnym odzwierciedleniem rozmyślań Zygmunta Hübnera (2014) na temat wykreślenia postaci i partii tekstu, adaptowanego na potrzeby sceniczne utworu. Reżyser uważał, że skreślenia nigdy nie powinny wynikać z niezrozumienia tekstu danego dzieła a z „chęci nadania spektaklowi żywszego rytmu i uniknięcia nużących powtórzeń” (Hübner, 2014, s. 91). Mimo licznych skreśleń Wajdzie udało się zachować najważniejsze wątki *Zbrodni i kary*. Natomiast zastosowane skróty spowodowały, że utwór trzyma w napięciu widza do ostatniej minuty przedstawienia. O czym najlepiej świadczy recenzje, poświęcone innym adaptacjom twórczości Fiodora Dostojewskiego. Nierzadko są to teksty napisane nawet kilkadziesiąt lat po premierze Wajdy w Starym Teatrze w Krakowie. Współcześnie teoretycy teatru często oceniają inscenizacje innych reżyserów, sięgających po klasykę rosyjskiej literatury przez pryzmat „teatru sumienia” Wajdy. Na przykład Janusz Majcherek, pisząc w 2000 roku o adaptacji *Księcia Myszkina* w reżyserii Grzegorza Jarzyny zauważył, że adaptując powieść Dostojewskiego należy „tę rozlewność uregulować według jakiegoś założenia adaptacyjnego i interpretacyjnego” (Majcherek, 2000) tak, jak robił to Wajda w Teatrze Starym. Dodał jeszcze, że utwory Dostojewskiego „łatwo podlegają teatralizacji” (Majcherek, 2000) z powodu zasady dialogowości, opisanej przez Bachtina. W zasadzie to samo zauważył sam mistrz, który wyraził to następującymi słowami:

Tych sześć scen można by oczywiście skrócić „wewnątrz” i tym kosztem dodać jeszcze inne postacie i sytuacje z powieści. Można. Ale byłby to błąd! Ponieważ te dialogi zagrane tylko w całości, tak jak napisał je Dostojewski, są właśnie teatralne (Karpiński, 1989, s. 123).

Wajda ograniczając swoją adaptację do wspomnianych sześciu scen i wymienionych wyżej bohaterów trafił „jednym susem w samo sedno” (Sieradzki, 2000) *Zbrodni i kary*. W ten sposób reżyser *Katynia* pominął długie i szczegółowe opisy Dostojewskiego na temat postaci i wydarzeń drugoplanowych.

Licznych skrótów na postaciach dokonał również Śmigasiewicz w przedstawieniu z 2007. Swoją adaptację *Zbrodni i kary* ograniczył do następujących bohaterów: Raskolnikowa, Porfirego, Soni, Pietrowicza, Razumichina, Fomicza, Sekretarza oraz Mieszczanina. Skreślenia Śmigasiewicza są podobne do tych, których dokonał w 1984 roku Wajda. Sama informacja o adaptacji *Zbrodni i kary*, zamieszczona na stronie internetowej krakowskiego Teatru Bagatela brzmi następująco: „Studium psychiki mordercy bez sceny zabójstwa. (...) Co powoduje, że zubożały student tak przejmuje się swoją teorią, że wprowadza ją w życie” (*Dostojewski na kliknięcie*, 2020). Jak można zauważyć jest to parafraza przytoczonych wyżej słów Wajdy. Reżyser *Człowieka z marmuru* wyraźnie zaznacza, że istotą jego przedstawienia i powieści jest pytanie: nie kto zabił, ale dlaczego tego dokonał? (Karpiński, 1989). Ze słów zamieszczonych w tekście *Dostojewski na kliknięcie*, wynika, że jest to również kluczowe pytanie w przedstawieniu Śmigasiewicza. Ponadto Śmigasiewicz podobnie jak Wajda, adaptując *Zradnie i karę*, wykreślił ze scenariusza teatralnego wydarzenia opisane w pierwszej części powieści oraz zbudował akcję przedstawienia na podstawie trzech naprzemiennych dialogów Raskolnikowa z Porfiryem oraz Raskolnikowa z Sonią. Aby zrozumieć podobieństwo obu przedstawień i uchwycić różnicę między omawianymi scenariuszami, należy prześledzić, z kim rozmawiają i o czym poszczególne drugoplanowe postacie u Wajdy i Śmigasiewicza.

Wajda swoje przedstawienie rozpoczyna od dwóch króciutkich scen, które stają się tłem dla dalszych wydarzeń. W pierwszej scenie Mieszczanin zwraca się bezpośrednio do Raskolnikowa zarzucając mu morderstwo. W następnej Koch relacjonuje, jako świadek naoczny, znalezienie zwłok Alony i Lizawiey Iwanownych. Pierwszy dialog Porfirego z Raskolnikowem umieszcza dopiero w trzeciej scenie. Zupełnie inaczej przedstawienie rozpoczyna Śmigasiewicz – od monologu Raskolnikowa. Główny bohater jest w pełnym amoku, zachowuje się jakby tracił zmysły. Publiczność obserwuje na scenie Rodiona w jego pokoju, tuż po dokonaniu zbrodni – w akcji powieści wydarzenia te mają miejsce na początku drugiej części. Choć w scenariuszu Śmigasiewicza nie ma wyraźnego rozróżnienia na sceny, to bez problemu możemy zauważyć, że pierwszy dialog Raskolnikowa z sędzią śledczym poprzedza szereg wydarzeń i dialogów innych postaci. Relacja Kocha z miejsca zbrodni jest skondensowana u Wajdy do postaci krótkiego zeznania – sceny drugiej. W scenariuszu Śmigasiewicza to samo zeznanie jest rozpisane na kilka dialogów. Dodatkowo nie streszcza go sam Koch. Na scenie relacja Kocha wybrzmiewa w rozmowie innych bohaterów. W Teatrze Bagatela wypowiedź ta nie wybrzmiewa jako samodzielny wątek – tak jak u Wajdy. U Śmigasiewicza są to raczej urywki dialogów, które przypadkowo słyszy Raskolnikow. Śmigasiewicz zbudował scenariusz w taki sposób, że widz może mieć wrażenie, że toczące się na scenie dialogi – głównie między Ilią Pietrowiczem i Nikodem Fomiczem oraz Zosimowem i Razumichinem są głosem sumienia Raskolnikowa. Zdaje się, że

właśnie m.in. w ten sposób Śmigasiewicz chce ukazać widzowi stadium psychiki Raskolnikowa tuż po dokonaniu zbrodni.

Kolejna różnica w omawianych adaptacjach to sposób, w jaki reżyserzy przechodzą od sceny dialogu Raskolnikowa z Porfirym do rozmowy Raskolnikowa z Sonią. Wajda rozpoczyna ten wątek od epizodu, w którym Sonia przyjmuje klienta – Kocha. Jak wynika z didaskaliów, obraz ten jest tłem dla monologu Mieszczanina. Jest to właściwie zeznanie, w którym relacjonuje sędziemu śledczemu, jak Raskolnikow w nocy próbował wynajmować mieszkanie. U Śmigasiewicza scena ta ma miejsce na początku scenariusza – tuż przed pierwszym spotkaniem Rodiona z Porfirym. Nie jest to jedyna rozbieżność. W adaptacji Śmigasiewicza tekst ten jest rozpisany na dwie postaci: Robotnika i Raskolnikowa.

Widać również wyraźną różnicę w rozmowie Raskolnikowa z sędzią śledczym. W porównaniu z Wajdą, Śmigasiewicz w pierwszym dialogu znacznie więcej uwagi poświęca kwestii środowiska i przestępczości. Wajda tylko marginalnie wspomina o tym zagadnieniu i od razu przechodzi do artykułu Raskolnikowa. Śmigasiewicz rozpisuje to na całą dyskusję Porfirego z Razumichinem. Tym samym, w przedstawieniu z 2007 widać wyraźne nawiązanie do przemyśleń Dostojewskiego, zawartych w *Dzienniku pisarza*. Dyskusja sędziego śledczego z Razumichinem jest synonimem polemiki, jaką prowadzi Dostojewski z czytelnikiem, za pośrednictwem swojego artykułu *Środowisko* z 1873 roku. W publikacji literat m.in.: zestawia ze sobą teorie środowiska z chrześcijaństwem oraz rozważa słuszność prawa, według którego człowiek kulturalny może zabić osobę niekulturalną (Dostojewski, 1982). Bez problemu możemy założyć, że rozmyślenia Dostojewskiego są podobne do artykułu Raskolnikowa. Dlatego rozbudowanie tego wątku przez Śmigasiewicza jest logiczne i zasługuje na uznanie. Druga część rozmowy sędziego śledczego i Raskolnikowa zarówno u Wajdy, jak i u Śmigasiewicza, dotyczy artykułu, który Rodion opublikował w „Wiadomościach Periodycznych”.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na to jak w scenariuszu Śmigasiewicza kończy się pierwszy dialog Raskolnikowa z Porfirym i zaczyna się rozmowa pomiędzy Raskolnikowem a Sonią. Są to dwa różne epizody. W pierwszym, główny bohater, komentuje z Razumichinem zakończoną przed chwilą rozmowę z Porfirym. W drugim, Mieszczanin nazywa Raskolnikowa mordercą. Tak samo jak nagle pojawia się na scenie wspomniana postać, tak samo znika, by ustąpić miejsca Soni. To nieoczekiwane spotkanie Raskolnikow kończy następującą kwestią:

Raskolnikow

Kto to mógł być? Kim był ten człowiek, który zjawił się jakby spod ziemi? Widział wszystko... Gdzie się ukrywał? Skąd się przypatrywał?... Wystarczy przeoczyć najdrobniejszą błahostkę i już z niej wyrasta dowód wielkości piramidy egipskiej. Może mucha latała i widziała? Czyżby to możliwe? (Śmigasiewicz, 2007).

Ze słów – a raczej domysłów głównego bohatera – wynika, że mógł być to świadek naoczny morderstwa. Jest to bez wątpienia kolejne podobieństwo, które łączy omawiane przedstawienia. Jak już zostało wspomniane na początku artykułu, Wajda tworząc swoją adaptację, postanawia wprowadzić świadków zdarzenia.

Tylko czy Mieszczanin u Śmigasiewicza na pewno jest świadkiem zdarzenia? Czy tylko kolejnym z przywidzeń Raskolnikowa?

Pierwsze spotkanie Soni i Raskolnikowa wyróżniają przede wszystkim dwa elementy we wspomnianych przedstawieniach. Po pierwsze, u Wajdy Sonia odczytuje Raskolnikowi historię Wskrzeszenia Łazarza razem z Polunią. W przedstawieniu Śmigasiewicza Sonia sama czyta Ewangelię Raskolnikowi. Po drugie, w adaptacji z 2007 roku Rodion prosi tylko raz Marmieładowną, aby przeczytała mu *Pismo Święte*, co Sonia robi bez większego zawahania. W przedstawieniu z 1984 Raskolnikow prosi o to Sonię dwa razy. Za drugim razem robi to już w stanie przyływu złości. Sonia nie jest w stanie samodzielnie odczytać Raskolnikowi Ewangelii, dlatego pomaga jej siostra. Choć sama ją o to nie prosi.

RASKOLNIKOW: Czytaj!

SONIA: Po co to panu? Przecie pan niewierzący?...

RASKOLNIKOW: Czytaj! Tak chcę! [*wali pięścią w stół*]

*Polunia wchodzi, staje obok parawanu, patrzy na siostrę* (Karpiński, 1989, s. 156).

Następną różnicą w omawianych adaptacjach jest to, że Śmigasiewicz zaraz po zakończonej rozmowie Raskolnikowa z Sonią przechodzi do dyskusji Porfirego z Raskolnikowem. Wajda te dwie sceny konsekwentnie rozdziela epizodem, w którym Mieszczanin przychodzi do sędziego śledczego zdać mu kolejną relację z miejsca zbrodni. Słowa jednak nie padają z ust Mieszczanina. Wypowiada je sędzia śledczy, który zdaje się powtarzać to, co przed chwilą usłyszał. Stosując taki zabieg, Wajda chce na scenie uzyskać efekt obiektywnego mówienia o mordercy, o którym już wspominaliśmy w kontekście postaci drugoplanowych. Należy pamiętać, że kwestie te są potem wypowiedane przez Porfirego do Raskolnikowa w trakcie ich drugiego spotkania. Takie zestawienie scen powoduje, że widz słyszy podejrzenia kierowane w stronę Raskolnikowa najpierw z obiektywnego punktu widzenia, a potem z subiektywnego – sędziego śledczego.

Pozostałe spotkania Raskolnikowa z Porfirym i Sonią wyglądają podobnie. Nie występują dodatkowe postacie i dialogi. Są to teksty zaczerpnięte z powieści Dostojewskiego we wspomnianych wcześniej przekładach. Znacząco różni się samo zakończenie obu scenariuszy. W adaptacji z roku 1984, gdy Raskolnikow przychodzi do Biura Policji zastaje tam Zamiatowa. Wcześniej jednak założył sobie, że prawdę wyzna tylko porucznikowi Prochowi. Kiedy go nie zastaje, postanawia opuścić posterunek i zrezygnować z przyznania się do winy, tak jak zostało to opisane przez Dostojewskiego w *Zbrodni i karze*. Nie dopuszcza do tego Sonia, która staje mu na drodze, w efekcie czego Raskolnikow przyznaje się do winy. W odróżnieniu do Śmigasiewicza, Wajda rozpisuje jeszcze jedną scenę *Wizji lokalnej*, w której Raskolnikow szczegółowo zdaje sprawozdanie z dokonanej zbrodni. Adaptację Wajdy kończy epilog, opisujący życie Soni i Raskolnikowa na katordze. Jak zostaje zaznaczone to w publikacji Macieja Karpińskiego, scena z epilogu została tylko zagrana w premierowej wersji adaptacji – „potem była usunięta ze względu na trudności techniczne” (Karpiński, 1989, s. 181).

U Śmigasiewicza przedstawienie kończy się sceną, w której Raskolnikow przychodzi do Soni po krzyżyk. Samo przyznanie się do winy Raskolnikowa jest zawarte w epilogu, jednak Raskolnikow nie przyznaje się przed Zamiatowem, ale przed Prochem. Kiedy w końcu Raskolnikow wydusza z siebie przyznanie się do winy, policjant zaczyna chrapać. Tym samym Śmigasiewicz daje znać, że w jego przedstawieniu dojście do prawdy o morderstwie, o którym mówił Wajda, jest nieistotne. Nieistotna zdaje się też być tytułowa kara, ponieważ w przedstawieniu z 2007 nie ma ani słowa o losach Raskolnikowa i Soni na katordze, w opozycji do scenariusza Wajdy. U Śmigasiewicza najważniejsza jest droga, jaką pokonuje Raskolnikow, by odnaleźć prawdę o sobie oraz to, co w tym czasie dzieje się z jego psychiką.

#### PODSUMOWANIE I KONKLUZJA

Reasumując, omawiane adaptacje powieści *Zbrodnia i kara* powstały w oparciu o dwa odrębne przekłady. Oba przedstawienia łączy fakt, że są zbudowane na przemiennych rozmowach Raskolnikowa z Porfirym i Raskolnikowa z Sonią. Obaj twórcy skupiają się w warstwie tekstowej przedstawienia na kondycji psychicznej Raskolnikowa, tuż po dokonaniu zbrodni. Zarówno Wajda, jak i Śmigasiewicz próbują za Dostojewskim odpowiedzieć na pytanie dlaczego doszło do zabójstwa? Różnią się natomiast doбором postaci drugoplanowych oraz epizodami, które występują pomiędzy dialogami Raskolnikowa z Porfirym i Raskolnikowa z Sonią. Wajda między tymi spotkaniami konsekwentnie umieszcza relacje naocznych świadków morderstwa. Omawiane inscenizacje różni także zakończenie. Bez wątplenia adaptacja Wajdy jest jedną z najbardziej znanych polskich inscenizacji *Zbrodni i kary*. Historia teatru zna wiele przypadków, w których mistrzowie sztuki scenicznej na podstawie określonego schematu adaptowali dany utwór literacki, by następnie na przestrzeni lat koncepcja ta była powielana przez innych twórców. Na przykład pomysłodawcą połączenia trzech utworów Czechowa (*Niedźwiedź, Oświadczyńny i Jubileusz*) w jedną adaptację teatralną, był Wsiewołod Meyerhold (1935). Pomysł ten był później powielony kilkakrotnie, nawet w polskim teatrze. Należy bowiem pamiętać, że teatr to nie tylko scenariusz. To także obsada, scenografia, kostiumy, światło, muzyka i wiele innych czynników, składających się na całość, jaką jest spektakl. Jak zostało to zaznaczone, mimo upływu lat współczesne adaptacje twórczości Dostojewskiego są często porównywane do trzech wielkich inscenizacji Wajdy. Dlatego tym bardziej należy Śmigasiewiczowi pogratulować odwagi, że przy takim podobieństwie w budowie scenariusza nie bał się porównać do *Zbrodni i kary* w wersji, mistrza.

#### BIBLIOGRAFIA

- [1] *Dostojewski na kliknięcie*. (2020). <https://www.bagatela.pl/aktualnosc/dostojewski-na-klikniecie>
- [2] Dostojewski, F. (1982). *Dziennik pisarza. Tom I* (przekł. M. Leśniewska). Państwowy Instytut Wydawniczy.
- [3] Hübner, Z. (2014). *Sztuka reżyserii*. Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej.
- [4] Karpiński, M. (1989). *Dostojewski – Teatr sumienia: trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie: Biesy, Nastazja Filipowna, Zbrodnia i kara: scenariusze – komentarze*. Pax.

- [5] Majcherek, J. (2000). *Niezidentyfikowane szczątki Fiodora Dostojewskiego i prawdziwa natura wielkości*. <https://e-teatr.pl/niezidentyfikowane-szczatki-fiodora-dostojewskiego-i-prawdziwa-natura-wielkosci-fragm-a43771>
- [6] Sieradzki, J. (2000). Kalinka, kalinka, kalinka maja. *Polityka*, 26. <https://e-teatr.pl/kalinka-kalinka-kalinka-maja-a43782>.
- [7] Śmigasiewicz, W. (2007). *Zbrodnia i kara. Scenariusz teatralny* [Praca niepublikowana, powielony wydruk komputerowy]. Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie.
- [8] Wańkiewicz, M. (1982). *Tędy i owędy*. Iskry.