

Roman Kuligowski
Toruń

**Zbrodnicze sny Piotra Dumały.
Kilka uwag o animowanej adaptacji *Zbrodni i kary*
Fiodora Dostojewskiego¹**

Zbrodnia i kara jest najczęściej ekranizowanym spośród dzieł Fiodora Dostojewskiego². Jednak obraz, któremu poświęcony został niniejszy szkic, zdecydowanie wyróżnia się na tle pozostałych filmów nakręconych na podstawie powieści rosyjskiego pisarza. Mowa mianowicie o dziele polskiego twórcy filmu animowanego Piotra Dumały. Jego *Zbrodnia i kara* miała swoją premierę w Polsce 15. lutego 2002 roku.

Reżyser postanowił przenieść na ekran powieść rosyjskiego pisarza w postaci krótkometrażowego filmu animowanego pozbawionego dialogów. Zdziwienie może wywołać fakt, iż kilkusetstronicową powieść rosyjskiego mistrza słowa można pokazać na ekranie w zaledwie pół godziny. Dumała wykorzystał w swym obrazie autorską, bardzo pracochłonną, technikę animacji polegającą na rytowaniu kadrów w barwionych gipsowych płytach. Wcześniej metodą tą zrealizował m. in. biograficzną animację pt. *Franz Kafka* (1991) i *Łagodną* (1985), na podstawie opowiadania Dostojewskiego pod tym samym tytułem. Prace nad ekranizacją *Zbrodni i kary* trwały około trzech i pół roku (1997-2001), podczas których artysta większość czasu spędzał w swej podziemnej pracowni, mozolnie „wyskrobując” kolejne kadry. Dzieło polskiego artysty nie jest oczywiście animacją w rodzaju wieczorynki, skierowaną do dzieci. Jest to gatunek jaki nieczęsto gości na dużym ekranie, a mianowicie film animowany dla dorosłych. Widzowie niejednokrotnie nie wiedzą nawet o istnieniu tego rodzaju kina, które często zbliża się do dokumentu lub dokumentu wnętrza, ukazującego ludzką psychikę. Film animowany jest połączeniem kina i sztuk plastycznych. Jest on znacznie bardziej kreatywny, przez

¹ Artykuł powstał na podstawie jednego z rozdziałów pracy magisterskiej pt. *Adaptacje filmowe „Zbrodni i kary” Fiodora Dostojewskiego w reżyserii Piotra Dumały i Lwa Kulidżanowa*, napisanej w Instytucie Filologii Słowiańskiej UMK w Toruniu w 2010 roku pod kierunkiem dr hab. Anny Kościółek, prof. UMK.

² A. Kołodyński, K. J. Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Bielsko-Biała 2008, s. 127.

co pozwala pokazać więcej, niż film aktorski. Tak jest np. w *Łagodnej*, gdzie zegar zamienia się w plac, stół zmienia się w łóżko, pod stołem rośnie ogromny pająk, symbol narastającego zagrożenia i wręcz katastrofy uczuciowej dwojga bohaterów, młodej dziewczyny i jej znacznie starszego męża.

W porównaniu z filmem aktorskim animacje cechują się również wyższym szczeblem uogólniania, bo ról nie odgrywają w nich żywi aktorzy a postacie, których wygląd stworzony jest przez artystę od podstaw. Od strony wizualnej postacie ludzkie ukazane w filmie zdają się mieć w sobie coś zwierzęcego: kształt ust, nosów, charakterystyczne oczy błyszczące w ciemności jak u drapieżników³. Jak mówi autor adaptacji, pierwowzorem graficznym dla lichwiarki była zła królowa pod postacią zgarbionej staruszki, z bajki o królownie Śnieżce⁴.

Zresztą po zrobieniu filmu i tak okazało się, że staruszka jest najciekawszą postacią, najlepszą rolę zagrała. Tylko ona ma w sobie np. coś żartobliwego – choćby wtedy, kiedy gotuje. Upada jej okruszek, a ona ślini palec, żeby go chwycić i zjeść. Babcia ma w sobie potencjał⁵.

Natomiast wygląd Raskolnikowa powstał pod wpływem włoskiego malarstwa XVII w., obrazów El Greca, podobizny Franza Kafki, oraz odbicia w lustrze reżysera, Piotra Dumały⁶.

W jednym z wywiadów reżyser powiedział, że jego „marzeniem od dziecka było zobaczyć, wyświetlić na ekranie sen. Podstawić do głowy rurkę i go stamtąd wyciągnąć”⁷. W omawianym filmie konsekwentnie dążył do realizacji tego marzenia. Dlatego też przestrzeń filmowa w *Zbrodni i karze* Piotra Dumały jest bardzo oniryczna. Jednak język snów, język symboli „rządzi się logiką różną od konwencjonalnej, stosowanej przez nas za dnia, logiką, w której nie czas i przestrzeń są kategoriami naczelnymi, lecz intensywność i kojarzenie”⁸. Związki pomiędzy poszczególnymi fragmentami animacji są luźne, pozbawione porządku chronologicznego i następstw przyczynowo-skutkowych. Dlatego też w dziele próżno szukać klasycznej struktury fabularnej, do jakiej przywykł przeciętny widz. Granice pomiędzy jawą a snem w filmie zostają zatarte. Bardzo prawdopodobne, że całość jest jedynie snem rozgrywającym się w głowie bohatera. Film Dumały to ciąg krótkich

³ *Język naszej podświadomości, Spotkanie z Piotrem Dumalą*, z reżyserem rozmawiała B. Kosecka, „Kino” 2002, nr 02, s. 26.

⁴ *Rozmowa z twórcą animowanej „Zbrodni i kary”, Piotrem Dumalą. Byłem Raskolnikowem*, z reżyserem rozmawiała K. Bielas, „Gazeta Wyborcza” z dn.14.02.2002, s. 10.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1972, s. 29.

ruchomych obrazów połączonych zdecydowanymi cięciami montażowymi. Wątki fabularne przedstawione są w nim w sposób fragmentaryczny i nieciągły. Nastęstwo zdarzeń i ich chronologia względem oryginału literackiego uległa zmianie. W filmie wszystko zdaje się rozgrywać w jednej chwili i miejscu „W początku lipca pod wieczór niezwykle upalnego dnia”, gdzieś w Petersburgu o siódmej trzynastce. Specyficzna logika snu sprawia, że animacja ta bardziej zbliża się do „języka poetyckiego”, niż do „języka prozy”. Jest to film zapewne trudny w odbiorze dla przeciętnego widza, ale zarazem ciekawy jako obiekt analizy i interpretacji.

Intensywność obrazu wzmocniona jest przez ekspresyjną muzykę Janusza Hajduna, autora ścieżki dźwiękowej do innych filmów Dumały, takich jak: *Kafka*, *Czarny Kapturek*, *Wolność nogi*. Napięcie wzmagają również chwile ciszy przerywane uporczywymi odgłosami. Dobrym przykładem jest scena praktycznie pozbawiona dynamizmu, w której Raskolnikow wchodzi powoli po schodach do mieszkania ofiary, by dokonać zbrodni. Widz słyszy wtedy tylko natarczywe kroki, cały czas pozostając w oczekiwaniu. W filmie Dumały nie pada ani jedno słowo, postacie chociaż są blisko, wcale nie odzywają się do siebie. Bohaterowie nie przerywają milczenia nawet w tak kameralnej scenie, gdy Raskolnikow siedzi przy stole z Sonią. Może wydawać się to dziwne, szczególnie, kiedy przypomniemy, że *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego reprezentuje tzw. powieść polifoniczną. *Gatunek ten charakteryzuje się wielowątkowością i wielogłosowością. W utworach tego typu na pierwszy plan wysuwa się interakcja pomiędzy postaciami, dialog, jaki prowadzą one ze sobą*⁹. Jednak ów dialog nie musi oznaczać wcale czynności mówienia. Już sama milcząca obecność Sonii, daje Rodionowi nadzieję i szansę ocalenia, może prowadzić do jego duchowej przemiany. W powieści dialog kształtowany jest w tworzywie słownym, film może go oddawać za pomocą ruchomych obrazów.

W dziele Piotra Dumały nie występują wszystkie postacie z pierwowzoru literackiego. W adaptacji zobaczymy: Raskolnikowa w wieku studenckim i jako dziecko, Sonię, lichwiarkę Alonę, jej siostrę Lizawietę, tajemniczego starca, który podąża za Rodionem krok w krok, ponadto na portrecie pojawia się Dunia. Większość zdarzeń zdaje się sugerować, że ów starzec o niejasnej tożsamości to Swidrygajłow. Wiesza on na ścianie portret Awdotii Romanowny, która była jego obsesją, podgląda Raskolnikowa i Sonię (warto podkreślić, że Swidrygajłow w powieści podsłuchuje bohaterów, ponieważ jednak film posługuje się językiem ruchomych obrazów, taka zmiana jest solidnie umotywowana), śledzi głównego bohatera, w zakończeniu filmu strzela do siebie z pistoletu. Czy jednak rzeczywiście jest to Swidrygajłow? Na to pytanie spróbuję odpowiedzieć w dalszej części artykułu. Zaskakujący może okazać się brak sędziego śledczego. Znany krytyk filmowy, Ta-

⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 380-381.

deusz Sobolewski stwierdził, że ponieważ Porfiego nie ma w filmie, to widz sam staje się przedstawicielem organów ścigania¹⁰ i ocenia Raskolnikowa.

Przestrzeń ukazana w filmie zdaje się być wypełniona jedynie bohaterami istotnymi dla przebiegu wydarzeń. Nie zobaczymy w obrazie Dumay widoku „statystów”, nawet na charakterystycznych ulicach Petersburga nie dostrzeżemy przypadkowych przechodniów. Przestrzeń w utworze literackim Dostojewskiego pełna jest postaci pobocznych. Ciasne kamienice wypełnione po brzegi bohaterami sprawiają wręcz wrażenie tłoku. Poprzez ograniczenie ilości postaci Dumay sprawia, że ukazany przez niego dramat Raskolnikowa staje się bardziej kameralny i osobisty.

Tytułowa zbrodnia, czyli morderstwo, w powieści rozgrywa się pod koniec pierwszej części (cała książka składa się z sześciu części i epilogu) i reszta zdarzeń jest jego konsekwencją. W filmie ten punkt ciężkości zostaje znacząco przesunięty, do morderstwa dochodzi bowiem w dwudziestej pierwszej minucie filmu, a więc w dwóch trzecich jego długości. Po upływie siedemnastu i pół minuty Rodion z animowanej *Zbrodni i kary* chwyta za zegarek i, przemierzając ulice miasta, udaje się do domu lichwiarki. Zdaje się, że w dziele Dumay nie występują makabryczne sceny morderstwa. Nie zobaczymy, jak siekiera rozłupuje czerep bezbronnej ofiary a krew tryska strumieniem po ścianach. Zabójstwo nie jest pokazane w sposób dosłowny. Najpierw widzimy cień opadającej siekiery i nieświadomą przyszlą ofiarę. Sylwetka Raskolnikowa zmienia się w drapieżnego ptaka. Morderstwo dokonane na drugim człowieku okazuje się więc postępkim niegodnym i nieludzkim, czynem wręcz zwierzęcym. Śmierć symbolizuje pęknięcie naczynia z czerwonym barszczem gotowanym przez staruszkę. Potem obserwujemy już martwą Alonę leżącą na podłodze. Gdy Raskolnikow zabija Lizawietę, widzimy jedynie czerwone jabłka spadające na podłogę. Owoce te dziewczyna trzymała w rękach na krótko przed śmiercią. Warto zauważyć, że jabłka ponownie pojawiają podczas rozmowy Rodiona z Sonią, co winno wywołać u widza konotację z zabójstwem siostry lichwiarki.

Śnienie dosłownego obrazu morderstwa byłoby zapewne zbyt dużym obciążeniem dla psychiki Raskolnikowa, dlatego też we śnie sam akt dokonania zbrodni pojawia się w sposób symboliczny i zakamuflowany. Gdy pierwsza ofiara leży już martwa na podłodze, morderca otwiera szufladę, która okazuje się być wypełniona dzwoniącymi zegarkami. Oznaczają one kończący się czas, nie dają się kontrolować, toteż wyrażają lęki i obawy zabójcy, bowiem od tej pory już na zawsze będzie on musiał zmagać się z wyrzutami sumienia. Po zabiciu Lizawiety następuje zdecydowane cięcie montażowe i pojawiają się obrazy katowanej kobyłki, czemu przygląda się Rodion jako niewinne, bezbronne dziecko. Jest to nader czytelna aluzja do snu Raskolnikowa z pierwowzoru literackiego. Znaczącym faktem jest, że koszmar ten zostaje przywołany przez Dumay dopiero po dokonaniu drugiego morderstwa. Zabicie starej lichwiarki przychodzi powieściowemu Rodionowi

¹⁰ *Język naszej podświadomości, Spotkanie z Piotrem Dumay, s. 26.*

znacznie łatwiej. Tymczasem do morderstwa Lizawiey bohater wraca bardzo niechętnie i nazywa je „swoim grzechem”, który podświadomie wywołuje u niego wyrzuty sumienia.

Marzenia senne stanowią ważne źródło informacji o bohaterze *Zbrodni i kary*. Pozwalają pokazać jego ukryte pragnienia, dążenia i obawy, z których sam nie zdaje sobie sprawy. Dzięki snom twórca może wprowadzić odbiorcę w świat nieświadomej psychiki bohatera i lepiej ukazać jego wnętrze. Z koszmarów prześladowających Rodiona w powieści Dostojewskiego wyłania się obraz umęczonej psychiki mordercy. Początkowo przyszły zabójca wraca pamięcią do czasów dziecińczych i śni o katowanej kobyłce. Jest wtedy świadkiem znęcania się pijanego chłopca Mikołki nad koniem. Sadystyczna „zabawa” kończy się śmiercią zwierzęcia. Wrażliwe dziecko rzuca się z płaczem i małymi piąstkami na pijanego oprawcę. Ojciec zabiera Rodiona do domu. Raskolnikow odczuwa zapewne nienawiść i wstręt do zabójcy zwierzęcia. Te same uczucia przyjdzie mu żywić w stosunku do samego siebie, gdy w przyszłości zabije dwie osoby. Traumatyczne przeżycia Raskolnikowa związane z oglądaniem tego wydarzenia w sposób jasny i czytelny pokazują nam, że nie jest on zdolny do dokonania morderstwa i poradzenia sobie z wyrzutami sumienia.

Spośród innych snów Rodiona z pierwowzoru literackiego, które nie występują w animacji Dumay, na szczególną uwagę zasługują dwa – o ponownym zabiciu śmiejącej się staruchy, oraz o zagładzie ludzkości. Groteskowy koszmar, w którym morderca ponownie pozbawia swoją ofiarę życia za pomocą siekiery ma nieoczekiwany finał. Starucha zamiast upaść na podłogę i umrzeć, zaczyna chichotać, co wywołuje frustrację u Rodiona i skłania go do zadawania kolejnych coraz silniejszych ciosów. Pomimo nich lichwiarka zdaje się być jak z drewna i z każdym nowym uderzeniem siekiery śmieje się coraz mocniej. Raskolnikow ucieka z kamienicy. Na spotkanie wychodzi mu rozbawiony tłum, który wyszydza mordercę, chociaż jego sylwetka góruje nad skupiskiem ludzi. Według rosyjskiego badacza, Michała Bachtina sen ten jest dowodem na karnawalizację utworu Dostojewskiego¹¹. Wydaje się, że Raskolnikow podświadomie obawia się reakcji tłumu na jego zbrodniczą ideę, która prowadzi ostatecznie do morderstwa. Z drugiej strony, jako że w głębi duszy jest człowiekiem wrażliwym i szlachetnym, podświadomie pragnie, by inni wyszydzą go i ukarali za popełnioną zbrodnię. Po zesłaniu na katorgę morderca z powieści śni kolejny sen, w którym okazuje się, że umysły wszystkich ludzi na ziemi opanowały niczym zaraza jakieś drobnoustroje. Za ich sprawą ludzie zaczynają mordować się nawzajem, co prowadzi ostatecznie do zagłady ludzkości. Sen ten ukazuje w sposób niezwykle dobitny konsekwencje zbrodniczej idei Raskolnikowa, który podzielił ludzi na zwykłych i niezwykłych. Tym ostatnim przyznał moralne prawo do zbrodni w imię dobra ogółu i postępu. Aby przekonać się o swej

¹¹ M. Bachtin, *Problemy poetyki...*, s. 254-259.

przynależności do drugiej grupy, Rodion zabił lichwiarkę i jej siostrę Lizawietę. Choć zabrzmi to paradoksalnie, zabójca w swym mniemaniu popełnił „zbrodnię filozoficzną” ze szlachetnych pobudek. Jego światopogląd opierał się na poglądach filozoficznych dziewiętnastowiecznych myślicieli europejskich, takich jak: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (podział ludzi na „zwykłych” i „niezwykłych”), Maks Stirner (prawo do zbrodni) i Ludwig Andreas Feuerbach (jeśli nie ma Boga, to człowiek zajmuje jego miejsce). Właśnie z poglądami tych filozofów Dostojewski wdał się w polemikę w *Zbrodni i karze*, z której wyłania się gorzka refleksja na temat sytuacji egzystencjalnej człowieka uwikłanego w problemy filozoficzne, religijne i społeczno-moralne. We śnie Raskolnikowa, jego teoria zostaje zastosowana na skalę masową – wszyscy ludzie postanowili przeprowadzić ten sam „eksperyment” co bohater, by przekonać się o swej „niezwykłości”, co w rezultacie doprowadziło do rzezi na olbrzymią skalę i zagłady ludzkości.

W swym filmie Dumała zrezygnował jednak z filozoficznej głębi pierwowzoru literackiego i postanowił skupić się na emocjach i ukazaniu podświadomej części psychiki zbrodniarza. Artystę bardziej interesowało człowieczeństwo bohatera (stracone w momencie zbrodni, co zostaje pokazane metaforycznie, przez przemianę mordercy w drapieżnego ptaka) niż same przyczyny zabójstwa. Chciał ukazać psychikę przed i po dokonaniu zbrodni. Dlatego też, jeśli widz, nie czytał powieści Dostojewskiego, nie wie dlaczego Rodion dokonuje morderstwa. Brakiem filozofii można też wytłumaczyć nieobecność śędziego śledczego w obrazie Dumały. W powieści to właśnie Porfiry przeciwstawiał „zbrodniczej” filozofii Raskolnikowa logiczne kontrargumenty. Jako że specyficzna logika snu niezbyt przystaje do racjonalnych argumentów, postać przedstawiciela organów ścigania okazuje się zbędna.

Kolory stosowane przez Dumałę w *Zbrodni i karze* to czerń, brąz, czerwień, i chociaż zachodzą w nich zmiany, to artysta nie odchodzi od palety mistrzów niderlandzkich¹². W sposobie operowania światłem i cieniem dostrzec można inspirację dziełami holenderskiego malarza Rembrandta van Rijna, którego fascynowały efekty świetlne i głębokie cienie. W filmie nie zobaczymy bohaterów skąpanych w pełnym blasku światła, za to często dostrzeżemy oświetlone pojedyncze detale, takie jak nos, ucho, palec, podczas gdy reszta postaci pozostaje ukryta w mroku.

Oglądając film Dumały, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że na plan pierwszy wysuwa się w nim barwa czerwona. To właśnie ona najbardziej przykuwa uwagę widza i wyraźnie wyróżnia się na tle brązowo-żółtobiałej kolorystyki tła i postaci. Warto przypomnieć, że kolorem dominującym w pierwowzorze literackim jest żółty. Jest to barwa chthoniczna, oznaczająca ziemię i jej płody. Symbolizuje ona: delikatność, intelekt, ambicje, wiedzę, natchnienie i nowatorstwo. Z drugiej strony barwa ta oznacza: niestałość, rozkład, obłudę, wyniosłość i chorobę¹³. Wszystkie te

¹² J. Wójcik, *Rozmowa z Piotrem Dumałą, reżyserem animowanej „Zbrodni i kary”*. *Mozolne wydrapywanie światów*, „Rzeczpospolita” z dn. 16-17.02.2002, s. A8.

¹³ W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 506.

cechy można przypisać Rodionowi. Barwa żółta oznacza również boskość i łaskę bożą¹⁴, której w dziele Dostojewskiego doznaje zbrodniarz Raskolnikow, dzięki czemu na katordze dokonuje się jego duchowa przemiana. Z kolei barwa czerwona, wyraźnie zaakcentowana przez Dumę, jest to aktywny, męski kolor życia o szerokim spektrum znaczeń: ogień, wojna, energia, agresja, niebezpieczeństwo, impulsywność, namiętność, witalność i młodość. Za pomocą czerwieni artysta zwraca uwagę widza na ważne obrazy symbole, np. czerwone jabłka, które upadają na podłogę po zabiciu Lizawiety, suknia Soni w tej samej barwie, krew ściekająca z klamki, barszcz gotowany przez starą lichwiarkę. W chrześcijaństwie barwa ta kojarzy się z ofiarą i męczeńską śmiercią¹⁵.

Natłok symboliki i oniryczny charakter filmu może stwarzać problemy w interpretacji dzieła polskiego animatora. Oprócz wieloznaczności, symbole mogą posiadać znaczenie osobiste tylko dla jednej wybranej osoby, co ma ważne znaczenie przy interpretacji snów. Wiele zależy również od postawy świadomości obserwującego. Czy zechcemy uznać kapiący kran w filmie Piotra Dumę za symbol czegoś?¹⁶ Czy też stwierdzimy, że to tylko element mający potęgować napięcie, za pomocą odgłosu uporczywego kapania? Niektórzy krytycy zarzucali reżyserowi, że natłok symboli nagromadzonych w jego *Zbrodni i kary* służy tylko epatowaniu widza i nie stanowi żadnej spójnej pod względem logicznym wizji, że są to zaledwie wydumane sceny mające jedynie pozór sensu.

Piotr Dumę wspominał, że w liceum był zafascynowany dziełami Dostojewskiego i czytał wszystkie utwory tego autora. Przyszłego reżysera animowanej *Zbrodni i kary* najbardziej ciekawiła postać Raskolnikowa, a szczególnie młodzieńczy bunt tego bohatera, toteż w jednym z wywiadów z Piotrem Dumę czytamy:

[...] Był jednym z moich idoli. Psycholog powiedział mi potem, że to był „papierowy tygrys”. Raskolnikow, który zabił staruszkę, był trochę moim alter ego. [...] podobało mi się, że facet stawia sobie nadludzkie wymagania, spełnia je i ponosi konsekwencje. [...] Mój idol postanowił jakby przerwać błonę życia. Krewki facet, który zdecydował się kogoś rąbnąć. Mnie to imponowało, ja taki nie potrafiłem być. [...] Dla mnie książka Dostojewskiego była psychodramą – czytałem i przeżywałem razem z bohaterem. Zaspokajałem swój głód – nie morderstwa, ale czegoś innego – przejścia męskiej inicjacji¹⁷.

¹⁴ H. Paprocki, *Lew i mysz, czyli tajemnica człowieka*, Białystok 1997, s. 17.

¹⁵ J. Tresidder, *Słownik symboli: ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Łódź 2001, s. 33.

¹⁶ Zapewne nikt nie uzna kapiącego kranu za symbol archetypiczny, jednak woda powoli wydobywająca się z niego może oznaczać kontakt z nieświadomością.

¹⁷ *Rozmowa z twórcą animowanej „Zbrodni i kary”, Piotrem Dumę. Byłem Raskolnikowem*, s. 10.

Dlatego też początkowym zamysłem artysty było pokazanie historii Raskolnikowa w kategorii bajki dla dorosłych i psychodramy. Rodion musiał zabić staruszkę, by „przepoczwaryć się”, morderstwo miało mieć dla niego charakter oczyszczający. Jednak gdy Dumała miał już gotową pierwszą wersję scenariusza bliską książce, natrafił w gazecie na wywiad z prawdziwym mordercą. Człowiek ów zabił opiekunkę, która go wychowywała, podrzynając jej gardło. Nie oszczędził również jej córki, którą przed zabiciem torturował prądem. Morderca wspomniał, że po wyjściu z więzienia zamierza studiować psychologię, ponieważ fascynuje go człowiek. Po tym zdarzeniu artysta zmienił stosunek do postaci Raskolnikowa:

Zacząłem go nienawidzić. Uznałem, że to szaleniec, idiota. Jak w ogóle można o nim robić film, jak można go gloryfikować, robiąc z niego głównego bohatera? Uznałem, że musi ponieść karę. Nie może być tak, że zabił babcię i przeszedł w wiek męski. To jakieś rozrywkowe zakończenie! Nie chciałem zakończyć filmu nawet tak, jak jest u Dostojewskiego, że bohater doznaje przemiany na katordze. To był kawał drania, irytujący facet, a na końcu jeszcze spotyka go miłość, do której on właściwie nie dorasta. „Zbrodnia i kara” jest książką o złamaniu jego głupiej dumy, w zasadzie o neurozie, o neurotycznym „ja” tego bohatera, jak określiła to Karen Horney¹⁸.

Dlatego też owego tajemniczego starca, który śledzi i podgląda Raskolnikowa przez cały film, można zinterpretować jako samego Rodiona, który po latach rozumiał już ogrom swej zbrodni i w jednej ze scen widzi siebie za młodu jako Jezusa z obrazu Hansa Holbeina Młodszego *Chrystus w grobie*. Nie jest to zwycięski Zbawiciel, który odnosi tryumf nad śmiercią. Obraz przedstawia naturalnych rozmiarów rozkładające się ludzkie zwłoki. Przytłacza skrajnym realizmem udręczonego ciała. Nie ma w nim sugestii transcendencji, toteż nie daje nadziei na zmartwychwstanie¹⁹. Na temat owego dzieła sztuki Holbeina bohater *Idioty* (*Идиот*) Dostojewskiego, książkę Myszkin, powie: „Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!”²⁰ Tak też się stało w filmie Dumały. Raskolnikow, gdy zabił, stracił coś nieodwołalnie, morderstwo przyniosło czyny, których nie da się zmazać do końca życia. Rodion stanął przed ostatecznym wyborem: Chrystus albo rozpacz. Wina bez miłości i przebaczenia staje się ciężarem nie do zniesienia²¹. Ponieważ wiara nie przyniosła ukojenia bohaterowi animowanej *Zbrodni i kary*, starzec, nie mogąc poradzić sobie z ciężarem zbrodni, postanawia popełnić samobójstwo. Film kończy się sceną, podczas której na tle panoramy Manhattanu słychać wystrzał

¹⁸ Ibidem, s. 10.

¹⁹ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, przeł. R. Lis, „Ogród” 1991, nr 2/6, s. 124-126.

²⁰ Ф. М. Достоевский, *Идиот*, [w:] tenże, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, t. VIII, Ленинград 1973, s. 182.

²¹ E. Mikiciuk, „Chrystus w grobie” i rzeczywistość „Anastasis”: rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego, Gdańsk 2003, s. 102-103.

z pistoletu. Jest to kolejne niedopowiedzenie, ponieważ śmierci starca widz może się jedynie domyślać. Panorama Manhattanu może być odwołaniem do słów Swidrygajłowa skierowanych do Rodiona – „Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало, в своё удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку!”²² Jak widać, zabójca, w przekonaniu Dumały nie ma prawa zacząć nowego życia, choćby nawet w Ameryce. W animacji widzimy Raskolnikowa zarówno jako niewinne dziecko (symbol sumienia), jak i młodzieńca oraz starca, który stracił nadzieję, symbolizowaną przez Sonię, towarzyszącą mu za młodu. Zawierzenia w czasie i specyficzne podejście do chronologii zdarzeń jest jedną z cech specyficznej logiki snu.

Innym sposobem interpretacji postaci tajemniczego starca jest uznanie go, zgodnie z wiedzą zaczerpniętą z pierwowzoru literackiego, za Swidrygajłowa. Wszak często uważa się go za mroczny sobowtór Rodiona, jego odbicie w krzywym zwierciadle, które skupia w sobie najgorsze cechy twórcy zbrodniczej idei. Samobójcza śmierć Swidrygajłowa w powieści ukazuje nam jeden z dwóch najbardziej prawdopodobnych zakończeń historii Raskolnikowa. Może on przyjąć na siebie cierpienie w nadziei, że przyniesie mu ono odkupienie win, lub też skazać się na piekło wyrzutów sumienia, które ostatecznie doprowadzi go do samobójstwa.

Czy świadome zignorowanie filozoficznej głębi pierwowzoru literackiego oraz bardzo swobodne podejście artysty do fabuły nie sprawia, że film Piotra Dumały za bardzo odchodzi od zamysłu literackiego pierwowzoru? Czy animacja nie różni się tak bardzo od oryginału, że nie powinna nosić tytułu dzieła uznanego rosyjskiego mistrza słowa? Dumała odpowiada na to pytanie słowami, że film:

(...) to raczej interpretacja, a właściwie inspiracja. Dostojewskiego potraktowałem z jednej strony z wielką miłością, szacunkiem i wdzięcznością, a z drugiej – zupełnie się z nim nie licząc. Po prostu wzięłem sobie z książki to, co było mi potrzebne do filmu, a co chciałem, powyrzucałem, poprzerabiałem, dodałem swoje – czyli właściwie obszedłem się z nią dość brutalnie. Wielu może mieć mi to za złe²³.

Podsumowując, animowana adaptacja *Zbrodni i kary* w reżyserii Piotra Dumały jest dziełem wyjątkowym na tle innych ekranizacji dzieł Dostojewskiego. W filmie zadziwia przede wszystkim forma (jest to krótkometrażowy film animowany, wykonany autorską techniką animacji) oraz oniryczna konwencja, z której wynika brak klasycznej struktury fabularnej, rozgrywanie się wszystkich wydarzeń w jednym czasie, bogata symbolika, mnogość niedopowiedzeń. Wszystkie sceny ukazane w filmie zdają się być ciągiem obrazów śnionych przez bohatera. Dumale udało się przedstawić w swym dziele wnikliwe studium psychologiczne postaci,

²² Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, s. 373.

²³ *Język naszej podświadomości, Spotkanie z Piotrem Dumałą*, s. 27.

jednakże zrezygnował z podbudowy filozoficznej dzieła i w dość swobodny sposób podszedł do chronologii wydarzeń. Takie podejście do książkowej *Zbrodni i kary* może wywołać oburzenie miłośników prozy Dostojewskiego. Jednakże film, oparty na literackim pierwowzorze, ma być przede wszystkim samodzielnym dziełem sztuki, a nie tylko swoistą ilustracją do książki.

SUMMARY

Piotr Dumala's crime dreams. A few comments about the animated adaptation of Fyodor Dostoyevsky's *Crime and Punishment*

The object of the analysis is Piotr Dumala's animated movie *Crime and Punishment*. Dumala is one of the most recognized polish animators and boasts a number of animated film awards. His characteristic style of animation is based on covering plaster tiles with dark paint and then scratching the images on their surface. Dumala's *Crime and Punishment* is an adaptation of the homonymous novel by Fyodor Dostoyevsky. Thirty-four minutes long, no dialogues, with music by Janusz Hajdun, is a kind of a dream. Movie doesn't have conventional narrative structure and takes only the main plots from Dostoyevsky's book. Dumala's aim wasn't to copy Russian writer's novel. Director show us the truth about Raskolnikov's unconscious mind, true love and obsession.