

Małgorzata Semczuk

Proza rosyjska na scenach polskich po roku 1989 : "Zbrodnia i kara" Fiodora Dostojewskiego

Acta Polono-Ruthenica 14, 245-252

2009

Artykuł został 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.

Małgorzata Semczuk
Warszawa

Proza rosyjska na scenach polskich po roku 1989. *Zbrodnia i kara Fiodora Dostojewskiego*

„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 [...]”¹

W epice Dostojewskiego (powieściach, mikropowieściach czy opowiadaniach) dość wcześnie dostrzeżono wiele walorów dramaturgicznych, zawartych m.in. w konstrukcji fabuły, *vis dramatica* bohaterów, formie i jakości dialogów. Jednakże on sam, poza nielicznymi – zresztą niezrealizowanymi – planami, nie poszukiwał teatru dla sprawdzenia swojego talentu dramaturga. To teatr odszukał Dostojewskiego, wprowadził jego dzieło na scenę. Chyba żaden z prozaików nie znalazł się nigdy w podobnej sytuacji i nie zajął tak specyficznego miejsca w świadomości historycznoliterackiej i teatralnej. Adaptacje prozy innych autorów są na ogół sporadycznymi, jednostkowymi wydarzeniami (poza – być może – *Mistrzem i Małgorzatą* Bułhakowa, który to utwór przyciąga swą magicznością) w porównaniu z prowokacją i fascynacją, której ulegają zarówno teatr, jak i film wobec *Zbrodni i kary*, *Idioty*, *Braci Karamazow*².

Dla wielu literaturoznawców, ale i ludzi teatru sceniczna adaptacja prozy to kwestia dyskusyjna. Jedno stanowisko głosi, iż adaptacja jest wyborem z pierwotnego wzoru – zawsze więc pojawić się może zarzut, iż adaptator wybrał nie to, co należy. Drugie z kolei stwierdza, iż „adaptacje powieści są z reguły brykami. Teatr karmiący się adaptacjami wielu uważa za chory. Powieść jest rodzajem tabu”³.

Sam Dostojewski także podkreślał różnice między powieścią a dramatem, akcentując nieprzekładalność tych form; w liście do W. D. Oboleńskiej pisał: „Jest

¹ A. Rudnicki, *Niebieskie kartki, Raskolnikow w kwietniu 1964*, „Świat” z 10 maja 1964.

² Por. A. Krupski, *Dostojewski w teatrze polskim (1958–1975)*, Wrocław 1988.

³ M. Fik, *Co można ocalić z Dostojewskiego w teatrze*, „Twórczość” 1972, nr 1.

jakaś tajemnica sztuki, która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie swego odpowiednika w formie dramatycznej”⁴.

A przecież sceniczne adaptacje utworów prozatorskich są częste; stanowią bowiem wyzwanie dla reżysera – co wybrać, jak pokazać, jak przełożyć narrację na sceniczny dialog? Erwin Piscator, wybitny niemiecki reżyser teatralny, reformator i teoretyk współczesnego teatru, pisał: „Nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego w ogóle problem adaptacji powieści na scenę wywołuje jakieś spory. Nazywanie adaptacji herezją jest równoznaczne z ignorowaniem istotnych źródeł tego odwiecznego zjawiska, jakim jest teatr. Czy opowieść, legenda, podanie ludowe nie były, tak jak taniec i pantomima – jednym z praźródeł dramatu? Tragedia grecka byłaby nie do pomyślenia bez Homera. Teatr chiński – owa książka mówiona – nie jest niczym innym jak dramatyzacją materiału epickiego”⁵.

Należy zatem przyjąć założenie, że adaptacja utworu prozatorskiego jest w stosunku do pierwowzoru zjawiskiem autonomicznym, a tekst literacki pełni w tym wypadku jedynie rolę zarysu scenariusza, który dopiero reżyser teatralny będzie pisał – wraz ze swymi współpracownikami: aktorami, scenografami, muzykami.

Ze wszystkich wielkich powieści rosyjskich to właśnie *Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego jest tą, po którą najczęściej sięgają reżyserzy teatralni, także polscy⁶. Począwszy od roku 1958 utwór ten doczekał się kilkudziesięciu scenicznych adaptacji w naszym kraju⁷, w tym ponad dwudziestu po roku 1989. Jest to bowiem najbardziej „teatralna” powieść ze wszystkich utworów tego pisarza ze względu na konstrukcję fabuły, obrazowość postaci, dramaturgię dialogowych spięć. Jak stwierdził Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko, Dostojewski „Pisze jak romansopisarz, ale myśli jak dramaturg, a jego wyobrażenia ma walory sceniczne. Wydaje się, że najpełniej ową sceniczną wyobraźnię można zauważyć we *Wsi Stiepańczykowo i jej mieszkańcach*, lecz spośród wielkich powieści najchętniej i najczęściej transponowano na scenę historię Raskolnikowa”⁸. Z jednej strony jest to powieść społeczna – biedny student chce zapewnić sobie minimum egzystencji, z drugiej – to dramat postaw i racji moralnych. Traktat o prawie do zbrodni w imię wyższych (jakich?!) racji.

⁴ F. Dostojewski, *Listy*, przeł. Z. Podgórzec i R. Przybylski, Warszawa 1979.

⁵ E. Piscator, *Adaptacja powieści na scenę*, „Dialog” 1957, nr 3.

⁶ Wydana w 1866 r. powieść była jeszcze w XIX wieku adaptowana w Rosji na scenę dwukrotnie; w Polsce międzywojennej wystawiano ją 5 razy.

⁷ Wcześniej Dostojewski ze swą psychologiczno-filozoficzno-moralną koncepcją świata, specyficznym stosunkiem do problematyki społecznej, do zagadnienia władzy i rewolucji nie mógł – w ówczesnym dogmatycznie sformułowanym programie życia teatralnego – być brany pod uwagę. W gdańskim Teatrze Wybrzeże 6 grudnia 1958 r. *Zbrodnia i kara* rozpoczyna trwającą do dziś historię teatralnych inscenizacji.

⁸ Cyt. za: A. Krupski, op. cit., s. 14–15.

Polskie inscenizacje utworu Dostojewskiego, także te wystawione w ostatnim dwudziestoleciu, podzielić można na dwa typy: na te, które bazują na dialogu, na starciu się racji osobowości Raskolnikowa i śledczego Porfirego Pietrowicza oraz te, które za podstawę biorą inne, drugorzędne pod względem fabularnym, wątki powieści. Oba typy inscenizacji mają w polskiej tradycji teatralnej bogatą historię, ale przyznać trzeba, iż reżyserów interesował przede wszystkim intelektualny pojedynek między Rodionem a Porfiryem, a inne wątki powieści traktowane były marginalnie. Jedynie w dwóch spektaklach – Zygmunta Hubnera (1958) i nawiązującym do niego w pewien sposób przedstawieniu Adama Hanuszkiewicza („Teatr Powszechny”, Warszawa 1964) – pojawiały się, jako istotne, inne postacie powieści. Szczególnie kontrowersje wywołała inscenizacja Hanuszkiewicza, wykorzystująca technikę filmowo-telewizyjną, choć większość innowacji krytyka przyjęła pozytywnie.

1. Zbrodnia i kara na dwóch aktorów

Skupienie istoty spektaklu na dyskursie dwóch osobowości: Raskolnikowa i śledczego

Porfirego Pietrowicza pojawiło się już w inscenizacjach międzywojennych. Przywołać tu trzeba adaptację Leona Schillera z roku 1934 („Teatr Polski”, Warszawa) z Aleksandrem Zelwerowiczem w roli Porfirego⁹. „Pan Leon Schiller [...] pojął dzieło Dostojewskiego trafnie [...]. Najważniejsze jest to, że dramat Raskolnikowa ukazał się widzowi ze strony najistotniejszej, konfliktu między siłami a zamiarami”¹⁰.

Wśród wystawień okresu powojennego należy wspomnieć spektakl wyreżyserowany przez Kazimierza Brejdyganta (*O winie, karze i zmartwychwstaniu przez miłość*, „Stara Prochownia”, Warszawa 1976) oraz inscenizację Andrzeja Wajdy (*Zbrodnia i kara*, „Teatr Stary”, Kraków 1984).

Pierwsza z tych adaptacji koncentruje się wokół konfliktów i problemów trzech postaci: Raskolnikowa, Porfirego i Soni – eksponując przede wszystkim polemikę głównego bohatera z sędzią śledczym, a rolę Soni sprowadza do podsumowania poszczególnych scen, poetyckiego komentarza w postaci specjalnie na potrzeby przedstawienia skomponowanych ballad, śpiewanych przez Łucję Prus.

⁹ „Dla tej roli warto było sztukę wystawić” – pisał T. Boy-Żeleński. Zob. idem, *Pisma*, t. XXV, Warszawa 1968, s. 348.

¹⁰ W. Syruczek, *Wina i kara*, „Tygodnik Ilustrowany” z 15 kwietnia 1934.

Druga z kolei, rozgrywająca się na niewielkiej przestrzeni i dla małej widowni, stała się dla polskiego teatru wyznacznikiem interpretacyjnym dzieła Dostojewskiego. „Przedstawienie [...] budowane jest w głąb, do środka, skupione wyłącznie na penetracji wnętrza człowieka, badaniu jego możliwości psychicznych, moralnych... Na odsłanianiu tego, co niejasne, niewiadome i niegotowe, by pełniej poznać i zrozumieć kondycję człowieka, która wydaje się absolutnie nielogiczna”¹¹. Adaptacja ta, będąca ostatnią częścią Wajdowskiego tryptyku, jeśli chodzi o przenoszenie prozy Dostojewskiego na scenę¹², opierała się przede wszystkim na wspaniałych kreacjach aktorskich (Raskolnikowa grał Jerzy Radziwiłowicz, a Porfirego Jerzy Stuhr) oraz wspaniale dobranej scenografii Krystyny Zachwatowicz.

W tym duchu zrealizowana została w roku 2001 w Teatrze Rozrywki w Chorzowie inscenizacja Bogdana Cioska (premiera 9 marca 2001). Oparto ją na dialogu Raskolnikowa (Maciej Stuhr) i Nieznajomego (Henryk Talar). Reżyser ukazuje epizod z epilogu powieści: od popełnienia morderstwa upłynęło już półtora roku, Raskolnikow od 9 miesięcy przebywa na Syberii. Punktem wyjścia spektaklu jest ten fragment, w którym bohater podczas Wielkiego Tygodnia trafia do więziennego szpitala i tam śni swój apokaliptyczny sen. Nawiedzają go wspomnienia z okresu popełnienia zbrodni. Ich uosobieniem staje się Nieznajomy – osoba stworzona z wielu bohaterów powieści: Swidrygajłowa, Porfirego i Soni. Ta na wpółrealna postać przypomina Rodionowi o zbrodni: prowadzi z nim rozmowy, zmusza do przeżycia raz jeszcze całej sytuacji, a w finale czyta mu Ewangelię. Nieznajomy staje się punktem, wokół którego organizuje się cała egzystencja głównego bohatera, pełni on jednocześnie funkcję jego sumienia. Wyłania się z zakamarków szpitalnej celi w urzędniczym ubraniu, z dokumentami pod pachą, w lśniącym szlafroku, z pistoletem w rękę lub w białej koszuli. Henryk Talar gra Nieznajomego jako natrętnego demona: „Talar gra ślady i smaki, jakie pozostawili w śmiertelnie pokręconym mózgu Raskolnikowa wszyscy”¹³.

To, co się dzieje na scenie, to częściowo nocne majaczenie, a częściowo świadoma retrospekcja człowieka odtwarzającego swój zbrodniczy czyn i usiłującego racjonalnie dociec, czy zasłużył na karę. Wszystko rozgrywa się jedynie w duszy Raskolnikowa, który stwarza wrażenie człowieka przygniecionego ciężarem zbrodni.

¹¹ B. Mamoń, „Zbrodnia i kara” w inscenizacji Andrzeja Wajdy, „Tygodnik Powszechny” z 21 października 1984.

¹² Wcześniej były *Biesy* – 1971, potem *Nastazja Filipowna* – 1977.

¹³ R. Pawłowski, *Błysk oślinionego kciuka*, „Dziennik Polski” z 13 marca 2001.

Maciej Stuhr – po występach kabaretowych i w filmach komediowych – miał okazję ujawnić tu swój talent dramatyczny. Był to jego sceniczny debiut, ale i rola symboliczna w karierze: „Przez ten właśnie utwór zachwyciłem się teatrem. Jako dziecko kilkadziesiąt razy oglądałem spektakl Wajdy z Radziwiłowiczem. Jego głos brzmiał mi w uszach, kiedy czytałem tę rolę. Miałem nawet obawę, czy uda mi się uwolnić od jego interpretacji [...]. Włożyłem w swoją rolę wiele serca”¹⁴.

Czy młody aktor sprostał zadaniu – to kwestia dyskusyjna. Jedna z recenzentek, doceniająca jego talent aktorski, zauważyła, iż „Maciej Stuhr potrafi zmieniać się nie do poznania. Zaciśnięte szczęki, wydatne usta zwinięte w wąską szparkę, oczy pełne gniewu – to Raskolnikow dzielący ludzi na dwie kategorie, przyznający sobie prawo łamania zasad. Powłóczący nogami, z głową schowaną w ramionach, z błyskiem obłędu w oku – to Raskolnikow zaszczuty i wyobcowany. Podnoszący głowę przy czytaniu Ewangelii – to Rodion w momencie aktu łaski, budzący się z nadzieją na nowe życie”¹⁵.

Ale były i opinie negatywne. Choć bowiem Stuhr idealnie pasował do kreowanego przez siebie bohatera (np. wiekowo – miał, jak Raskolnikow, 24 lata), to jednak nie do końca udźwignął ciężar powierzonej mu roli. W tym czasie brakowało mu po prostu doświadczenia aktorskiego. Nie dziwi zatem stwierdzenie innego recenzenta, iż mimo talentu Stuhra, „Pierwsze skrzypce w spektaklu grał jednak Henryk Talar – charyzma i warsztat tego aktora wystarczą, by w jego wykonaniu nawet czytanie Biblii zyskało na atrakcyjności”¹⁶. Nadał on swojemu bohaterowi niezbędną wielowymiarowość i wieloznaczność. Z łatwością przeistaczał się i zmieniał. Z każdej postaci, które nawiedzają Raskolnikowa, wydobyl różne cechy i stworzył z nich jednolitą, groźną postać.

Pomiędzy występującym na scenie duetem rozgrywa się coś na kształt psychodramy. Reżyser zrezygnował właściwie z warstwy fabularnej na rzecz elementów psychologicznych. Podkreśla to scenografia – przestrzeń spektaklu została zaprojektowana na wzór dusznego koszmaru, który nawiedzać może człowieka cierpiącego na klaustrofobię. Pokój studenta do złudzenia przypomina więzienną celę – na scenie stoi jedynie łóżko, krzesło i nocna szafka. Całość inscenizacji utrzymana jest w mrocznej, przynębiającej atmosferze, która zdaje się podkreślać psychiczne i moralne rozterki głównego bohatera.

¹⁴ [PAP], *Premiera arcydzieła*, „Dziennik Internetowy” z 5 marca 2001. Nie można się dziwić tym obawom, albowiem klasyka polskiej teatralnej interpretacji *Zbrodni i kary* na dwóch aktorów to właśnie spektakl w reżyserii Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie (1984), w którym Raskolnikowa grał Jerzy Radziwiłowicz, a Porfirogo Jerzy Stuhr. Co prawda, było tam jeszcze kilka postaci, ale zostały one potraktowane epizodycznie.

¹⁵ D. Lubina-Cipińska, *Błysk talentu*, „Rzeczpospolita” z 12 marca 2001.

¹⁶ D. Mrówka, *Premiera w teatrze Rozrywki*, „Dziennik Bałtycki” z 13 marca 2001.

2. Raskolnikow jako bohater epizodyczny

Przykładem interpretacji opartej na eksponowaniu innych niż Raskolnikow bohaterów powieści Dostojewskiego mogą być dwa spektakle: telewizyjna realizacja w reżyserii Leszka Wosiewicza *Dunia* (premiera w „Teatrze Telewizji” 15 lutego 1993) oraz przedstawienie w warszawskim Teatrze Powszechnym w reżyserii Andrzeja Domalika *Swidrygajłow* (premiera 4 czerwca 2000).

Wcześniej tym torem poszedł Jan Świdorski, realizując na potrzeby „Teatru Telewizji” monodram *Marmieladow* (1971). Aktor sam wybrał, opracował i zaadaptował tekst, ukazujący historię rozkładu rodziny z powodu alkoholizmu. Temat rodziny Marmieladowów nie tylko niesłychanie pogłębiał ogólny tragiczny koloryt *Zbrodni i kary*, lecz jednocześnie wiązał powieść z jednym z tematów postępowej myśli społecznej¹⁷. Opowieść Marmieladowa o słabości i załamaniach człowieka, próbach podźwignięcia się i ponownych upadkach, była ogromnym wyzwaniem dla aktora. Przyznać trzeba, iż Świdorski zagrał to koncertowo. Jedną z recenzentek pisała: „Zachwycił mnie ów przedziwny koncert na twarz i ręce. Twarz! Żyjącą, bogatą, rozrastającą się w oczach. [...] Twarz nie ilustruje tekstu i tekst nie ilustruje twarzy. To jest jedynie żywioł uchwycony w formę. Nie mogę napisać, że aktor gra. Bo to b y ł Marmieladow”¹⁸.

Podobnym torem poszedł Wosiewicz – swoją adaptację ograniczył do epizodycznego w powieści wątku: główną osobą uczynił siostrę Raskolnikowa, Dunię, najczęściej w ogóle pomijaną w inscenizacjach teatralnych. Jej oczami oglądamy pierwszy etap wewnętrznego zmagania się Rodiona ze swym czynem – dziwną i niepokojącą otoczenie melancholię, drażliwość, ataki hysterii.

W swojej powieści Dostojewski kilkakrotnie podkreślał podobieństwo między rodzeństwem – zarówno fizyczne, jak i charakterologiczne. Być może to powinowactwo dusz zainspirowało Wosiewicza. *Dunia Raskolnikow* też ociera się o zbrodnię – strzela do swego krzywdziciela Swidrygajłowa. Nie tylko jednak nie potrafi zabić człowieka, ale też nie może zrozumieć racji brata mordercy. A przecież na ten konflikt racji nakłada się wielka wzajemna miłość rodzeństwa.

Ten wielce udany spektakl, w dużej mierze dzięki bardzo dobrej obsadzie¹⁹ i pięknym zdjęciom Marka Edelmana, jest dowodem na to, że proza Dostojewskiego może być dla twórców teatralnych niewyczerpanym źródłem inspiracji – nawet jeden wątek, wybrany z powieści tak bogatej i wielowarstwowej, może

¹⁷ L. Grossman, *Dostojewski*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1968, s. 323.

¹⁸ M. Palatyńska, *Aktor – postać – człowiek*, „Życie Literackie” 1972, nr 10.

¹⁹ M.in.: Joanna Trzepiecińska – *Dunia*, Grzegorz Damiński – *Raskolnikow*, Jan Nowicki – *Swidrygajłow*, Anna Seniuk – *Maria Pietrowna*, Jan Peszek – *Łużyń*.

posłużyć za fundament udanego przedstawienia. A jeśli jeszcze wykorzysta się środki audiowizualne: dużo plenerów, dynamiczne zdjęcia robione kamerą bez statywu, filmowy sposób narracji, w którym dialog podporządkowany zostaje obrazowi – otrzymujemy dzieło godne uwagi i refleksji.

Domalik z kolei, który ma na swym koncie niemal dziesięć istotnych realizacji teatralnych i filmowych różnych tekstów rosyjskich autorów (m.in. Tołstoja, Czechowa, Gorkiego), wykreował tym razem portret jednego człowieka – Swidrygajłowa. Można odnieść wrażenie, iż inscenizacja ta przygotowana była dla konkretnego aktora, Janusza Gajosa (to on jest tytułowym Swidrygajłowem), który zresztą wywiązał się ze swego zadania znakomicie²⁰.

Reżyser wykorzystał w spektaklu tylko te sceny powieści, w których pojawia się Swidrygajłow. Adaptacja jest tak skonstruowana, by centralną postać i sprawę Swidrygajłowa przedstawić poprzez dialogi Raskolnikowa i Duni oraz Raskolnikowa i Soni, a przede wszystkim monologi samego Swidrygajłowa. Raskolnikow jest tu jedynie adresatem monologu tytułowego bohatera; nie poznajemy bliżej ani jego charakteru, ani nie obserwujemy moralnych rozterek. Dunia i Sonia są także zarysowane fragmentarycznie.

Swidrygajłow – owdowiały ziemianin, rozpustnik, obłudnik, hazardzista – przybywa do Petersburga wiedziony wielką namiętnością do siostry Raskolnikowa, Awdotii Romanowny, która zatrudniał na wsi jako guwernantkę. Zarzucano mu, że przyczynił się do śmierci 15-letniej dziewczyny, lokaja, że zabił starszą od siebie o pięć lat żonę. Ale potrafił też być dobry i szlachetny – pokrył koszty pogrzebu matki Soni, pomógł biednej dziewczynie wyjść z rynsztoka. Z moralnego punktu widzenia może być zatem uznany za postać niejednoznaczną (choć niewątpliwie elementy negatywne przeważają). Tę właśnie niejednoznaczność starał się uwypuklić w swojej inscenizacji Domalik. Gajos przez półtorej godziny (tyle bowiem trwa spektakl) odsłania tajniki duszy Arkadiusza Iwanowicza. „Gajos gra Swidrygajłowa koncertowo, delikatnie, wychwytyując wszelkie niuansy, nie pozwalając sobie na szarżę, przez cały czas z dystansem wobec siebie i postaci”²¹.

W efekcie obserwować możemy swoistą psychodramę, ukazującą ludzi owładniętych potężnymi namiętnościami. Tytułowy bohater to jedna z najciemniejszych postaci prozy Dostojewskiego. To człowiek nieszczęśliwy, który przeżył kawał życia i zorientował się, że nie wie, co z tym życiem zrobić dalej. Sam reżyser wspominał: „Swidrygajłow zainteresował mnie jako osoba, która straciła sens życia”²². Wydaje

²⁰ Janusz Gajos za tę rolę otrzymał Feliksa – najważniejszą stołeczną nagrodę teatralną, przyznaną najlepszemu aktorowi sezonu.

²¹ E. Zielińska, *Koncertmistrz*, „Rzeczpospolita” z 5 września 2000.

²² [TW], *Koncert Gajosa*, „Gazeta Łódzka” z 20 listopada 2000.

się, iż w swoim spektaklu chciał nakreślić, jak można próbować ten sens odzyskać. A także, podążając za Dostojewskim, pokazać, iż wobec wcześniejszych win i błędów jest to niemożliwe.

Dlaczego warto przyglądać się adaptacjom teatralnym *Zbrodni i kary* czy też innych utworów Dostojewskiego i w ogóle transponowaniu prozy na scenę? Sądzić można, iż przede wszystkim dlatego, iż mimo widocznego rozwoju teatrologii i zainteresowania nauki o literaturze problematyką teatralną, zjawisko adaptacji tekstów prozatorskich pozostaje – z punktu widzenia teoretycznego – wciąż tematem traktowanym marginalnie. O ile bowiem zjawisko adaptacji filmowej doczekało się stosunkowo dużej ilości prac teoretyczno-analitycznych, o tyle problem adaptacji prozy na scenę teatralną wciąż ogranicza się przede wszystkim do „ogłądania” i „oceniań”. I nie ma tu znaczenia, czy jest się zwolennikiem teatralnej teorii dramatu (realizacja sceniczna nie jest tożsama z tekstem utworu), czy też nie.

Резюме

*Русская проза на польской сцене, после 1989 года.
„Преступление и наказание” Фёдора М. Достоевского*

Из всех великих русских романов именно *Преступление и наказание* Фёдора М. Достоевского является романом к которому наиболее часто обращаются театральные постановщики, в том числе и польские.

Начиная с 1958 г. театральные инсценировки этого произведения появлялись многократно на наших сценах (после 1989 г. свыше двадцати раз), что и естественно, ибо именно этот роман с точки зрения конструкции фабулы, обрисовки лиц, драматургии диалогов, является наиболее „театральным” из всех произведений Достоевского.

Польские инсценировки романа Достоевского, особенно те, которые ставились в последнее двадцатилетие, можем разделить на: (1) постановки базирующие на диалоге, конфликте между провдой Раскольников и провдой судьи Профирия Петровича; (2) постановки основанные на второстепенных сюжетах и мотивах романа.

Summary

Russian prose on the Polish stage after 1989. „Crime and Punishment” by Fyodor Dostoevsky

Crime and Punishment focuses on the mental anguish and moral dilemmas of Rodion Raskolnikov, who strives to be an extraordinary being, believing that murder is permissible in pursuit of a higher purpose. The following paper focused on the analysis of work by the two types playwrights, based on *Crime and Punishment*.