

Jadwiga Gracla
Katedra Białorutenistyki
Uniwersytet Warszawski

MAŁY BIES FIODORA SOŁOGUBA NA SCENACH POLSKICH

Key words: spectacle, drama, Sologub, expressionism, space

Najbardziej znany utwór Fiodora Sołoguba, jakim jest niewątpliwie *Mały bies*, należy do tekstów cieszących się stosunkowo dużym (jeżeli mamy na uwadze częstotliwość wystawiania tekstów z tej epoki w czasach współczesnych, pojawiających się na scenie niezmiernie rzadko bądź wcale) zainteresowaniem reżyserów – w tym również, co stanowić będzie przedmiot rozważań niniejszego szkicu, reżyserów polskich. Realizację sceniczną tej powieści można było obejrzyć w Polsce trzykrotnie: w 1985, 1990 (realizacja Teatru Telewizji oparta na spektaklu z 1985) i w 2005 roku. Użycie w tym kontekście określenia gatunkowego – powieść – zasługuje na podkreślenie i wyjaśnienie. W przypadku bowiem wszystkich wariantów scenicznych mamy do czynienia z **adaptacją powieści *Mały bies*** dokonaną na postawie jedyne polskiego jej przekładu pochodzącego z 1973 roku autorstwa Rene Śliwowskiego. W tym momencie jednak podkreślić wypada, że wybór ten obarczony jest piętnem grzechu pierworodnego – choć oczywiście jednocześnie pamiętać należy, że sam przekład funkcjonuje w obiegu filologicznym wiele lat i zawdzięczamy mu przybliżenie literatury rosyjskiego modernizmu, w tym dekadentyzmu w szczególności wielu pokoleniom literaturoznawców. Żaden z reżyserów nie zauważył niestety istnienia tekstu lepszego dla transpozycji utworu w widowisko – czyli scenicznej wersji *Małego biesa*, której autorem jest sam Fiodor Sołogub.

We wszystkich przywołanych realizacjach mamy do czynienia z adaptacją sceniczną **powieści** nie zaś, co byłoby znacznie lepszym wariantem, z transpozycją *testo spectacollare* na scenę. Ów grzech pierworodny rzutować będzie na wszystkie warianty sceniczne w ten sam sposób – odzierając je z aspektu nierealności, drugiego wymiaru, na który Fiodor Sołogub zwracał szczególną uwagę w swojej wersji scenicznej. Grzech ten jest tym bardziej ciężący w świetle słów autora wypowiedzianych właśnie po spektaklu *Małego biesa*, który odbył się w 1909 roku w moskiewskim teatrze Niezłobina:

Nie wierzę, żeby jakakolwiek inscenizacja mogła w naszych czasach ucieleścić koncepcję współczesnego pisarza¹.

Zdanie to może stać się mottem kolejnych części niniejszych rozważań. Pamiętać należy, że Sologub należał do pokolenia pisarzy z teatrem związanych – nie tylko poprzez pisanie sztuk, lecz także poprzez zaangażowanie w proces reformowania teatru – poprzez świadomość konieczności zmian i jednocześnie tych zmian propozycje. Swoją koncepcję teatru przedstawił w pracy – *Teatr jednej woli*, zbliżając się do propozycji Nikołaja Jewreinowa dotyczących monodramy i jej znaczenia dla człowieka, i dla kształtu spektaklu. W przywołanej w tytule niniejszych uwag sztuce dał wyraz również swoim pomysłom na zreformowanie oblicza teatru, zbliżając się poniekąd do postulowanych przez Edwarda Gordona Craiga i nawet jego spadkobierców. Tekst wariantu scenicznego oferuje potencjalnemu odbiorcy/reżyserowi materiał, którego znaczenie jest trudne do przeoczenia – daje wizję teatralną, która, właściwie odszyfrowana i zinterpretowana, stanowić powinna szkielet potencjalnego widowiska. W swoim tekście Sologub konstruuje ją w sposób charakterystyczny dla dramaturgii początku XX wieku, ogniskując podstawowy konflikt pomiędzy dwoma światami – wykreowanym (przeważającym w dramacie) i realnym². W dramacie obok przestrzeni realnej i realnych postaci funkcjonuje przestrzeń wykreowana – rezultat chorobliwych urojeń – omamów – **brieda** (słowo бред może oznaczać szaleństwo, ale również urojenie³) Pieriedonowa – świat niedotykniaćka i ono samo. Jego pojawienie się w oczywisty sposób nawiązuje do założeń Wielkiej Reformy Teatru [Braun 1984, 60-74] i koncepcji wykreowanej przestrzeni Craiga⁴, ale jednocześnie wskazuje na znaczenie dla całości utworu tej właśnie przestrzeni i obecnego w niej niedotykniaćka. By dodatkowo uświadomić jego znaczenie, podkreślić należy, że w pewnym momencie sztuki Pieriedonow wchodzi do przestrzeni niedotykniaćka – zatraca się w niej zupełnie i nigdy nie będzie mógł wrócić do realnego świata – przestrzeń początkowo zaledwie przywołana staje się więc z upływem czasu jego jedynym światem, który dodatkowo panuje nad przestrzenią realną. Niedotykniaćko zwycięża. I dzieje się to stopniowo: od kilku nieznaczających gestów, świsłów, poprzez wprowadzenie do struktury sztuki snów i halucynacji Pieriedonowa, scen abstrakcyjnych, w których postacie realne stają się figurami z talii kart, aż do momentu, w którym niedotykniaćko przejmuje całkowitą władzę nad bohaterem, wciągając go do swojego świata. W teksie scenicznym Sołoguba aspekt nie/realności nie/rzeczywistości, fanstasmagorii, urojenia, halucynacji zyskuje status specjalny, jest wyróżnikiem i jednocześnie określnikiem stanu bohatera i nieodłączną cechą jego osobowości – bez tej przestrzeni Pieriedonow nie może egzystować

¹ Przedstawienie zagrano trzy razy. Ze spektaklu na spektakl wzrastało zainteresowanie publiczności. Przyczyną zdjęcia spektaklu z afisza była samobójcza śmierć jednej z aktorek [http://www.fsologub.ru/o-sologube/pavlova_pisatel-inspektor-11.html, dostęp 15 XI 2015].

² Istnienie w dramacie podwójnej przestrzeni stało się niejako znakiem rozpoznawczym dramaturgii związanej z Wielką Reformą Teatru. Jej konstrukcja opierała się najczęściej na przeciwstawieniu dwóch przestrzeni: realnej/mimetycznej i nierealnej-fanstasycznej-onirycznej/wykreowanej [Gracla 2002, 43-74].

³ Słowo to jest również terminem medycznym oznaczającym urojenie – zob. IDC 10 oznaczenia chorób psychicznych.

⁴ Podstawowym postulatem Ojca Wielkiej reformy było stwierdzenie: „geschaffen sein”, w myśl którego domagał się wykreowania rzeczywistości scenicznej i całkowitego odrzucenia zasady mimetyzmu.

– jest ona jego wewnętrznym światem i świata tego sceniczną projekcją. Oczywiście zdać sobie należy sprawę z tego, że konstrukcja takiej przestrzeni wymaga od reżysera talentu i pomysłu, ale również, a może przede wszystkim, pokory wobec tekstu i, co może jeszcze ważniejsze, świadomości czasów, w których tekst powstaje, ich specyfiki i związanej z nią sytuacji teatru. Jeżeli bowiem uwzględnić wszystkie te czynniki, okaże się, że tekst sceniczny (będący przecież autorską wersją wariacji powieści) Sołoguba niesie ze sobą pokłady możliwości interpretacyjnych nieobecnych w wypadku pominięcia elementów świata nierealnego.

Przystępując do realizacji projektu scenicznego, pamiętać należy, iż wraz z rozwojem akcji zwielokrotnieniu ulega wpływ niedotykniaćka na głównego bohatera. Tym bardziej że samo niedotykniaćko również podlega przemianom: Początkowo jest jedynie kształtem, śmiejącym się czymś, co ukazuje się bohaterowi, jak gdyby chciało jedynie zaznaczyć obecność innego świata, niż ten, do którego przywykł (Niedotykniaćko wygląda zza drzwi i się chowa, [Sołogub 1909, 21]). Z biegiem czasu omam zaczyna żyć własnym życiem i jednocześnie podlega (jak sugeruje to tekst odautorski) antropomorfizowaniu. Niedotykniaćko mówi do Pieriedonowa, śmieje się, gwizdże. Na tym jednak nie koniec. Z czasem ono właśnie zaczyna dysponować przerażającą wiedzą. Przecież to właśnie ono utwierdza Pieriedonowa w jego urojonym przekonaniu o własnej wartości. Tworzy świat izolowany, świat niedostępny dla bodźców zewnętrznych, który z czasem staje się pryzmatem postrzegania rzeczywistości. W efekcie takiego działania pojawia się na scenie koszmarny równoległy wobec realnej rzeczywistości obraz stanu umysłu bohatera, projekcja chorej wyobraźni, ale też immanentnego zła drzemiącego w człowieku, jego gorszego, podłego, nieokielzanego alter ego, ukrytego przed światem Mr Hyde'a. Odbiorca dramatu (czyli w założeniu również widz spektaklu) ciągle ma świadomość podwójności funkcjonujących światów, pozostałe postacie dramatu nie zdają sobie sprawy z istnienia takiego zjawiska, zaś Pieriedonow swobodnie miesza fakty i postacie w nich istniejące. Konstrukcja ta eksponuje grozę sytuacji, upiorność zarówno psychiki głównego bohatera, jak i, poprzez osadzenie przestrzeni Pieriedonowa wewnątrz przytłaczającej i odrażającej prowincji – wraz z zamieszkującymi ją postaciami potworami, wyzutymi nawet z cienia zasad moralnych i jakichkolwiek śladów piękna, jego otoczenia.

Wszystko to składa się na modernistyczny/dekadencki sztafaż tekstu dramatycznego, ale również powieści (bowiem świat fantastyczny, kreowany, przestrzeń urojeń Pieriedonowa są obecne w powieści w postaci monologów wewnętrznych bohatera lub podana w formie opisu) i domaga się w wypadku realizacji scenicznej pełnej transpozycji.

W przypadku przywołanych na początku realizacji scenicznych mamy jednak do czynienia z sytuacją inną od wyżej założonej. Przyjrzyjmy się dokładnie dwóm z nich: realizacji z 1985 roku z krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego w reżyserii Rudolfa Zioly i powstałej po dwudziestu latach realizacji warszawskiego Teatru Powszechnego im. Z. Hübnera w reżyserii Remigiusza Brzyka. Obydwa spektakle łączy nazwany już wcześniej grzech pierworodny – są adaptacjami powieści, nie realizacją tekstu dramatycznego⁵. I wydaje się, że właśnie z owej niefrasobliwości, lub, zbytniej wiary w prawa

⁵ W trakcie analizy korzystam z materiałów zamieszczonych w wirtualnym archiwum platformy e-teatr.

i możliwości reżysera, wynikają wszystkie wady/niedociągnięcia spektaklu. Można odnieść wrażenie, że obydwaj reżyserzy uwierzyli w słowa Craiga, który zezwalał na dokonywanie cięć i skreśleń w tekstach przeznaczonych do wystawienia dramatów⁶. Zapomnieli jednak, że wszystkie te zabiegi, jak podkreślał Prawodawca Reformy, służyć miały zachowaniu tempa spektaklu, jego sceniczności nie zaś zmianie wewnętrznych akcentów utworu i jego przesłania. W przypadku omawianych spektakli zmiana środka ciężkości wyrażająca się w obydwu spektaklach poprzez rezygnację z przedstawienia wewnętrznego świata Pieriedonowa i przede wszystkim samej postaci niedotykniaćka (jedynie w wersji telewizyjnej, będącej udoskonaloną formą spektaklu krakowskiego niedotykniaćka pojawia się w postaci czarnego kota) powoduje, że tekst uznawany za sztandarowe dzieło rosyjskiego dekadentyzmu zostaje sprowadzony do poziomu tekstu realistycznego, w najlepszym wypadku naturalistycznego. Jak zauważa jeden z krytyków po spektaklu z 1985 roku:

To, co się dzieje na scenie (to – dop. JG) życie zamkniętej społeczności rosyjskiej prowincji u schyłku XIX wieku, życie jakby ukazane przez Gogola i Dostojewskiego w bolesnym przeniknięciu się ich spojrzenia, życie szatańsko przemienione w ponure królestwo, lęku i grozy, życie mizdrzące się skretyniałym kuglarstwem i podrygujące cyrkowo uszmiokowaną farsą – odsłania dalsze perspektywy. W takiej rzeczywistości nie ostoi się nic, co prawdziwie ludzkie. Ani miłość; ani wiara [Kania, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/44085.html>].

Rzeczywiście, wszelkie ludzkie odruchy, prymitywna nawet moralność czy resztki przyzwoitości to cechy niemieszczące się w stworzonym przez reżysera świecie. Podobne wrażenie odnieść można po spektaklu z Teatru Powszechnego. Jednak pytanie, które pozostaje w tym momencie otwarte, nie dotyczy przecież rzeczy oczywistych. W tekście utworu Sologuba rzeczywistość pojawia się wyzuty z wszelkich cech pozytywnych świat – prowincja kumulująca w sobie całe zło tego świata – ale nie tylko. Jeżeli założyć, że jest to jedyna wartość prozy (dramatu dekadenta), to czym różni się one od kreacji przestrzeni Suchowo-Kobylina czy Sałtykowa-Szczedriny? Czy jedynym filarem tekstu jest odrażające, czarne, przytłaczające przedstawienie rzeczywistości i zdegenerowanej jednostki? Czy jej zdegenerowanie wreszcie wynika bezpośrednio z otoczenia, w którym toczy swoją egzystencję, czy też zło jest immanentną cechą osobowości człowieka, od której nie może się uwolnić, choć próbuje w każdy możliwy sposób? Obydwaj reżyserzy podążyli pierwszym z możliwych torem, eksponując nadmiernie brzydotę wewnętrzną i zewnętrzną. I w tym wypadku postąpili wbrew woli autora, w którego zamysle zło jest cechą immanentną stworzonego świata, widoczną w każdym jego przejawie i, w końcu, zobrazowana w postaci niedotykniaćka. W obydwu spektaklach tymczasem, zamiast wprowadzenia tej postaci, zachowano i przejaskrawiono scenę, w której bohaterowie plują na ściany, rzucają w nie ciastem, innym jedzeniem, śmieciami. Scena ta znajduje się w strukturze zarówno powieści, jak i tekstu scenicznego. Jej pojawienie się w strukturze spektaklu jest usprawiedliwione. Jednak brak drugiej płaszczyzny – niedotykniaćka i jego świata (elementy te mogłoby się pojawiać chociażby w formie przestrzeni przywołanej,

⁶ Temu przekonaniu dał wyraz chociażby w swojej realizacji Hamleta [Zob. Sugiera 1995, 36].

jak ma to miejsce na początku dramatu – w monologach/ dialogach ze swoim alter ego Pieriedonowa) powoduje, że całkowita uwaga odbiorcy zostaje zwrócona na zewnętrzny aspekt funkcjonowania bohaterów, sprowadzając je do prowincjonalnej okropności. Wszystko to więc staje się naturalistyczną sceną rodzajową, straszną, budząca obrzydzenie i wstręt odbiorcy. Tym większe, że konstrukcja przestrzeni scenicznej zdaje się owe cechy potęgować. W spektaklu z 1985 roku wykorzystano chwyt scenografii pozbawionej „czasu i przestrzeni”, swobodnie zonglując kostiumem i rekwizytem, stworzono w zamierzeniu obraz uniwersalny. Szary, okropny, miejscami koszmarny, miejscami groteskowo śmieszny. To pomieszanie sygnałów przestrzennych zapewne powinno dać iluzję ponadczasowości przesłania.

W przypadku spektaklu warszawskiego przestrzeń zbudowano bardziej według zasady umowności, dzieląc ją na potrzebne fragmenty za pomocą zwisających z sufitu grubych sznurów, zaś postacie wydobywając z mroku za pomocą snopów światła rzuconych z reflektorów. Chwyty te: światło/szarość/ mrok odsyłają do innych niż charakterystyczne i współczesne Sologubowi tendencje teatralne – są chwytami sztandarowymi dla drugiego etapu Reformy – czasów działalności Wsiewołoda Meyerholda, Maxa Reihnartha, Loepolda Jessnera [Bab 1953; Bablet 1980]. Sologub tworząc drugą przestrzeń, wyraźnie wpisał się w nurt pierwszego jej etapu – kontynuował myśli Craiga, Appii i Fuchsa – w której widowisko sceniczne miało opierać się na scenografii wykreowanej, świecie niewidzianym nigdy przedtem, zrodzonym z wyobraźni twórcy. Oczywiście, można założyć również, że tekst ten stanowić może kompilację dwóch sposobów myślenia o uniwersum scenicznym – Craigowskiego – *geschaffen sein* z Edschmidowskim twierdzeniem: „Świat istnieje, powtarzanie go byłoby pozbawione sensu. Widzieć go w ostatnim drgnięciu, szukać jego jądra, tworzyć go na nowo – to największe zadanie sztuki” [*Ekspresjonizm* 1983, 127]. Takie postawienie akcentu skłania do dalszych rozważań. Jeżeli bowiem świadomie – a należy tak założyć – reżyserzy odrzucili teatralną spuściznę Craiga na rzecz śladów (w wypadku obydwu spektakli nie może być mowy o stworzeniu całościowego modelu rzeczywistości scenicznej podległej założeniom drugiego etapu – chociażby ze względu na brak charakterystycznej dla niego wielopłaszczyznowości przestrzeni, chociaż jej wykorzystanie mogłoby umożliwić pojawienie się niedotykniałka – właśnie ponad realną przestrzenią, do której drogę znałby tylko Pieriedonow) koncepcji scenograficznych drugiego etapu reformy – popełnili grzech zaniechania tym bardziej ciężący, że dokonany wobec spuścizny pisarza dramaturga, który tekst dla życia na scenie przeznaczył. Oczywiście, trudno czynić teatrowi zarzut z tego, że jest mniej od literatury doskonały. W tym wypadku jednak nie można mówić o niedoskonałości przybytku Melpomeny. Jego ograniczenia nie są przeszkodą dla zrealizowania spektaklu wiernego idei tekstu tym bardziej, że istnieje wiele różnych możliwości kreowania przestrzeni niedotykniałka. Obydwaj reżyserzy zdecydowali się jednak na rozwiązanie względem tekstu – zarówno powieści, jak i w jeszcze większej mierze dramatu – najgorsze. Motto rozważań Sologuba: **Spalić ją chciałem, czarownicę złą**, zostało zagubione. Kto miałby być ową czarownicą, kogo chciał spalić bohater, to pytania, których odbiorca sobie nie postawi, gdyż nic go do tego nie skłania. Kim jest wobec tego tytułowy *Mały bies*? Na to pytanie widz nie uzyska odpowiedzi.

Realizacja sceniczna jest zawsze obarczona ryzykiem: popełnienia błędu, przecenienia, przejawskawienia wreszcie, z czym mamy do czynienia niestety coraz częściej nadinterpretacji, czasem nawet błędnej interpretacji. Wielcy reżyserzy mają prawo do ingerencji w tekst. Z tym twierdzeniem, jak wspomniałam, wystąpił w sposób zdecydowany Craig. Ale wszystkie te ingerencje muszą mieć swoje uzasadnienie. Jeżeli więc reżyserzy *Małego biesa* postanowili odrzucić fantasmagoryczną płaszczyznę utworu, to przecież zachowanie bohatera można było uzupełnić o cechy związane z chorobą psychiczną (w przypadku Pieriedonowa schizofrenią), co w jakiś sposób do płaszczyzny nie/realnej mogłoby odsyłać. Chwył taki nie jest obcy teatrowi polskiemu. Wspomnijmy, że jako ludzi chorych psychicznie przedstawiał swoich bohaterów jeden z najwybitniejszych reżyserów polskich Konrad Swinarski, który szaleństwo/bunt bohatera romantycznego sprowadzał również do wymiaru somatycznego (Orcio z *Nie-Boskiej komedii* był w jego interpretacji dzieckiem chorym psychicznie, zaś Konrad z *Dziadów* i *Wyzwolenia* chorował na epilepsję). Przywołanie właśnie Swinarskiego w kontekście rozważań o *Małym biesie* może wydać się nieuzasadnione. Jednak to właśnie on, realizując swoje dzieła: „Równocześnie z odtwarzaniem wizji autora, odwoływał się do wiedzy historycznej o danej epoce, wiedzy, która ukazywała rzeczywistość pełniejszą, dawała szerszy kontekst pomocny w odczytaniu dzieła” [<http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/6236.html>]. Tak pojmowany teatr, a przede wszystkim spektakl powstający na podstawie określonego tekstu, mógł stać się, jak twierdzi Zygmunt Osiński: „nieustannym przebijaniem się ku rzeczywistości, ku prawdziwemu poznaniu człowieka i świata” [Osiński 1979, 68].

Dlatego też, mimo że reżyser ten dramatu Sołoguba nie zrealizował, pozostawił po sobie wizję, której reżyser winien hołdować, dokonując jakichkolwiek ingerencji w tekst: domagał się mianowicie znajomości realiów i czasów, w których dany tekst powstał. Znajomość ta wymusiłaby zwrot nie tylko ku koncepcjom teatralnym, lecz także przede wszystkim ku nurtowi, którego najznamienitszym rosyjskim przedstawicielem był Sołogub i jego *Mały bies* – ku dekadentyzmowi. Z niego w spektaklach nie pozostało już nic, został zmieciony przez brud prowincji – realistyczno-naturalistyczny sztafaż. I również dlatego *Mały bies* ciągle czeka na pełną realizację sceniczną.

Bibliografia

- Bab J. 1953. *Teatr współczesny*. Przeł. Misiołek E. Warszawa: PIW.
- Bablet Denis., 1973. *Współczesna reżyseria*. Warszawa: PIW.
- Bablet Denis. 1980. *Rewolucje sceniczne XX wieku*. Przeł. Strzelecki Z., Mazur K. Warszawa: PIW.
- Braun Kazimierz. 1984. *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Brauneck M. 1993-2005. *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. T. 1-5. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag.
- Ekspresjonizm w teatrze europejskim*. 1983. Przeł. Chojińska A., Chojiński K., Radziwiłłowa E. Warszawa: PIW.
- Gracla Jadwiga. 2013. *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice: Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek.

- Gracla Jadwiga. 2002. *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Gracla Jadwiga. 2006. *Modus egzystencji postaci jako studium choroby psychicznej (Próba analizy scenicznej wersji Małego biesa Fiodora Sologuba)*. „Studia Rusycystyczne” nr 14: 21-27.
- Kania Kazimierz. *Gorzki i okrutny spektakl*. W: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/44085.html> [Dostęp 12 X 2015].
- Kowzan Tadeusz. 1988. *Znak w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. Degler J. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Nicoll Allardyce. 1983. *Dzieje dramatu*. Przeł. Krzeczkowski H., Niepokólczycki W., Nowacki J. Warszawa: PIW.
- Osiński Zbigniew. 1979. *Prace reżyserskie i scenograficzne Konrada Swinarskiego*. „Pamiętnik Teatralny: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru” z. 1: 3-104.
- Pavis Patrice. 1998. *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. Świontek S. Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sielicki Franciszek. 1996. *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce Międzywojennej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Sologub Fedor. 1909. *Melkij bes*. Moskwa : Izdatel'stvo AST : Astrel'.
- Sugiera Małgorzata. 1993. *Craig, Stanisławski i moskiewski Hamlet*. „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich” t. 38, nr 8: 98-108.
- Swinarski Konrad. 1988. *Wierność wobec zmienności*. Wstęp Fik M. Red. Fik M. i Sieradzki J. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Taranienko Zbigniew. 1981. *Rozmowy o teatrze*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Teatr Konrada Swinarskiego. Rekonesans*. 1978. Red. Udalska E. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Semil Małgorzata, Wyśńska Elżbieta. 1990. *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Źródła internetowe:

- <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/6236.html> [Dostęp 15 X 2015].
- <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/2358,sztuka.html> [Dostęp 18 X 2015].
- http://www.fsologub.ru/o-sologube/pavlova_pisatel-inspektor-11.html [Dostęp 20 X 2015].

Summary

THE PETTY DEMON BY FYODOR SOLOGUB ON POLISH STAGES

The present article focuses on the post-war stage productions of Fyodor Sologub's *The Petty Demon* (also known as *The Little Demon*). The history of stage productions of Sologub's novel in Poland is discussed. The author notes the absence of a key figure – *niedotykomka* (little demon) – and the implementation of the stage text of the novel instead of a text of play. Due to these facts, as well as because of the lack of allocation of space into the fantastic and the realistic, the performance does not reflect the ideas of the original text. According to the author, there was a shift in emphasis in the stage performances, damaging the symbolic and decadent nature of the text.

Kontakt z Autorką:
jadwiga.gracla@us.edu.pl